



Conversaciones...

con NICHOLAS STANLEY-PRICE

REVISTA DE CONSERVACIÓN

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA,
SECRETARÍA DE CULTURA

Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural

ICCROM

NÚM. 9 JUNIO 2020

ISSN: 2395-9479

Conversaciones...

con NICHOLAS STANLEY-PRICE

SECRETARÍA DE CULTURA

Alejandra Fraustro Guerrero
Secretaria de Cultura

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Diego Prieto Hernández
Director General

Aída Castilleja González
Secretaria Técnica

COORDINACIÓN NACIONAL DE CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

María del Carmen Castro Barrera
Coordinadora Nacional

Thalía Edith Velasco Castelán
Directora de Educación Social
para la Conservación

Salvador Guillén Jiménez
Director de Conservación
e Investigación

Gabriela Mora Navarro
Responsable del Área de
Investigación Aplicada

María Eugenia Rivera Pérez
Responsable del Área
de Enlace y Comunicación

Editores Científicos

Valerie Magar Meurs
Magdalena Rojas Vences

Consejo Editorial

Valerie Magar Meurs, ICCROM
Gabriela Peñuelas Guerrero, ENCRyM-INAH
Magdalena Rojas Vences, CNCPC-INAH
Renata Schneider Glantz, CNCPC-INAH

Consejo Asesor-científico

Elsa Arroyo Lemus, IIE-UNAM
María del Carmen Castro Barrera, CNCPC-INAH
Jennifer Copithorne, ICCROM
Adriana Cruz-Lara Silva, ESCUELA DE CONSERVACIÓN
Y RESTAURACIÓN DE OCCIDENTE
José de Nordenflicht, UNIVERSIDAD DE PLAYA ANCHA
Ascensión Hernández Martínez, UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
Yolanda Madrid Alanís, ENCRyM-INAH
Daniela Sauer, ICCROM
Thalía Velasco Castelán, CNCPC-INAH

Diseño Editorial

Marcela Mendoza Sánchez

Corrección de estilo en español

Paola Ponce Gutiérrez

Corrección de estilo en inglés

Diane Hermanson y Jennifer Copithorne

Imagen de portada:

NICHOLAS STANLEY-PRICE

Imagen: @ICCROM.

Conversaciones... año 6, núm. 9, junio 2020 es una publicación bianual editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Cultura. Córdoba 45, colonia Roma, C.P. 06700, alcaldía Cuauhtémoc, Ciudad de México, México. Editor responsable: Valerie Magar Meurs. Reservas de Derechos al Uso Exclusivo No 04-2015-062409382700-203. ISSN: 2395-9479. Ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la versión electrónica: Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, con domicilio en Ex Convento de Churubusco, Xicoténcatl y General Anaya s/n, San Diego Churubusco, alcaldía Coyoacán, C.P. 04120, Ciudad de México. Responsable de la última actualización de este número: Marcela Mendoza Sánchez, 24 de marzo de 2021.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura de los editores de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización del Instituto Nacional de Antropología e Historia.



GOBIERNO DE
MÉXICO

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

COORDINACIÓN NACIONAL
DE CONSERVACIÓN
DEL PATRIMONIO CULTURAL

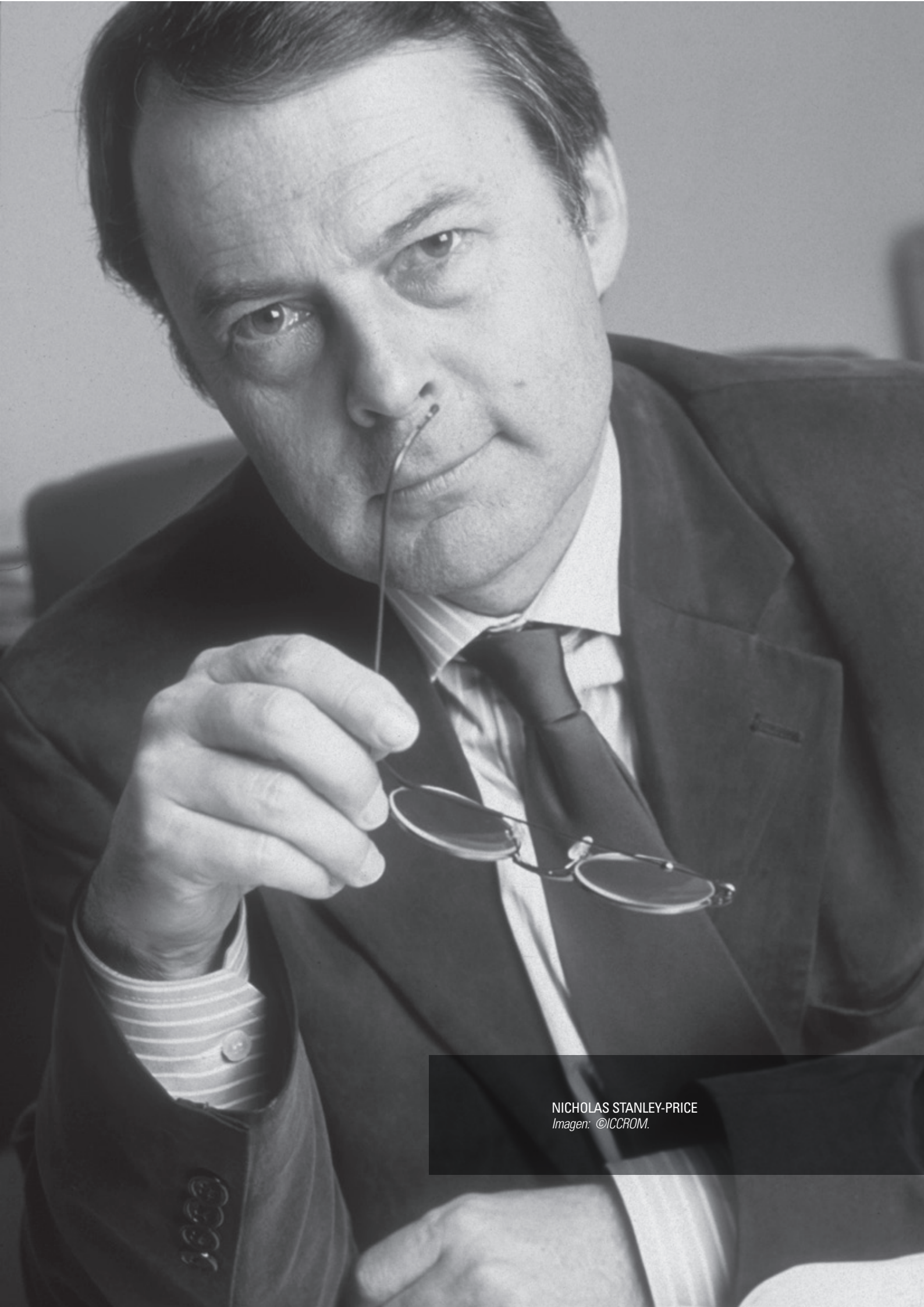




ÍNDICE

4	Nicholas Stanley-Price. Editorial VALERIE MAGAR
8	Nicholas Stanley-Price. Editorial VALERIE MAGAR
12	The reconstruction of ruins: principles and practice NICHOLAS STANLEY-PRICE
25	La reconstrucción de ruinas: principios y práctica NICHOLAS STANLEY-PRICE
39	“Reconstruction as a creative act”: on anastylosis and restoration around the Venice Congress CLAUDINE HOUBART
60	“La reconstrucción como un acto creativo”: sobre la anastylosis y la restauración en torno al Congreso de Venecia CLAUDINE HOUBART
85	What is the Arabic for “reconstruction”? The question of reconstruction of ancient ruins in the Arab Region: the case of Egypt HOSSAM MAHDY
101	¿Cuál es la palabra árabe para “reconstrucción”? La cuestión de la reconstrucción de ruinas antiguas en la Región Árabe: el caso de Egipto HOSSAM MAHDY
119	La reconstrucción de monumentos coloniales en las décadas de 1920 y 1930 en México ELSA ARROYO Y SANDRA ZETINA
141	The reconstruction of Colonial monuments in the 1920s and 1930s in Mexico ELSA ARROYO AND SANDRA ZETINA

- 165 La elocuencia de las ruinas
ESTHER ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR
- 183 The eloquence of ruins
ESTHER ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR
- 201 Una iniziativa nata morta. Il teatro "rudere"
dedicato a Gabriele d'Annunzio dalla realizzazione
alla conservazione
CLARA VERAZZO
- 222 Una iniciativa que nació muerta. El teatro "ruina"
dedicado a Gabriele d'Annunzio:
de la realización a la conservación
CLARA VERAZZO
- 244 A stillborn initiative. The theater "in ruins" dedicated
to Gabriele d'Annunzio from its construction to its
conservation
CLARA VERAZZO
- 264 Bibliografía de Nicholas Stanley-Price
sobre conservación
NICHOLAS STANLEY-PRICE
- 269 *Conversaciones...* Descripción y política de la publicación
- 271 *Conversaciones...* Publication description and policy
of the journal



NICHOLAS STANLEY-PRICE
Imagen: ©ICCROM.

Nicholas Stanley-Price. Editorial

Conversaciones... ofrece un nuevo número, esta vez dedicado a Nicholas Stanley-Price, estimado y admirado colega, quien inicialmente trabajó como arqueólogo en Chipre y en Medio Oriente, y después cambió el curso de su carrera para enfocarse en la conservación y gestión del patrimonio cultural. Al principio se especializó en conservación arqueológica, pero muy pronto se dedicó también a la docencia en nivel profesional, trabajando en ICCROM, en el Getty Conservation Institute y, más tarde, en el Instituto de Arqueología del University College London. Esos diversos lugares le dieron una perspectiva amplia de la conservación en diferentes partes del mundo, con proyectos y actividades de capacitación en los que siempre promovió la calidad por encima de todo. En el año 2000 regresó a ICCROM como director general; ahí, impulsó un vasto programa que le permitió reunir a un equipo mucho más diverso que nunca en la organización, y promovió que se formularan, de manera bastante más clara, diferentes acercamientos para la comprensión y el cuidado del patrimonio.

Nicholas Stanley-Price también ha contribuido de forma significativa en la difusión de información e ideas, al inicio con su bien conocido libro *Conservación en excavaciones arqueológicas*, traducido a varios idiomas, pero también por medio de la excepcional publicación *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage: readings in conservation*, la primera de una serie producida por el Getty Conservation Institute. Fue el editor fundador de la revista *Conservation and Management of Archaeological Sites*. Además, lanzó la serie de ICCROM de Estudios de Conservación, que abarca diversos temas muy relevantes. La lista de sus publicaciones sobre conservación se incluye al final de este volumen, gentilmente compilada por el autor.

Para este número de *Conversaciones...* seleccionamos uno de los artículos de Stanley-Price que aborda tanto la conservación arqueológica como la teoría de la conservación, en torno al tema de las ruinas. “La reconstrucción de ruinas: principios y práctica”, publicado en 2009 en el volumen editado por Alison Richmond y Alison Bracker, *Conservation: principles, dilemmas and uncomfortable truths*, aportó una reflexión en extremo útil sobre un tema que se ha discutido en abundancia, y que aún genera mucho debate y controversias.

El pasado y las ruinas, en particular, siempre han generado una atracción especial en personas de todo el mundo, ya sea que se vean como un *continuum* de las culturas, o como un medio para reflexionar sobre el tiempo y la impermanencia, o bien, como una forma de vincularse con aquellos elementos de tiempos que nos precedieron. La manera de actuar en torno a esas ruinas ha variado ampliamente en el tiempo y el espacio, y depende de cómo se perciben y del significado que se les atribuye. Marguerite Yourcenar, con su increíble visión del pasado, habla de las reconstrucciones por medio de la voz del emperador Adriano: “He reconstruido mucho, pues ello significa colaborar con el tiempo en su forma pasada, aprehendiendo o modificando su espíritu, sirviéndole de relevo hacia un más lejano futuro; es volver a encontrar bajo las piedras el secreto de las fuentes”. La idea de tratar de comprender las ruinas pasadas y de jugar con el tiempo, siempre ha sido tentadora. Para algunos, intervenir en esas ruinas

debería de ser innecesario, ya que las ruinas mismas son representaciones del pasado; para otros sería impensable, porque se debe respeto total a la evidencia auténtica de estos vestigios; para algunos más, incluso, debe efectuarse algún tipo de acción para estabilizarlas y garantizar su existencia en el presente y en el futuro. Pero para muchos otros, la reutilización de esas ruinas sería de alguna forma la extensión lógica de las tradiciones y los símbolos, y una forma de incorporar el pasado en el presente, sea por razones políticas, sagradas o económicas. Éste ha sido el motivo para numerosos enfoques ante la reconstrucción, y para diferentes niveles de intervención, que incluyen la estabilidad y legibilidad de las ruinas, su presentación al público, su reuso para propósitos tradicionales o nuevos.

Acompañando al texto central de Stanley-Price, seis autores nos han enviado diferentes perspectivas para el análisis de las ruinas y la reconstrucción. Claudine Houbart nos lleva de regreso a la *Carta de Venecia*, y en particular a la exhibición que se organizó con motivo del Segundo Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos, en 1964, en busca de posibles diferencias en la teoría y práctica entre distintos profesionales que trabajan en la conservación de monumentos, y en especial posibles variaciones entre arquitectos y arqueólogos. Su análisis de ejemplos derivados del catálogo de la exposición muestra que no siempre se pueden encontrar divisiones claras. Las motivaciones —y tentaciones— para ejecutar reconstrucciones a gran escala, con frecuencia son motivadas por presiones que vienen de un contexto más amplio, e incluyen la práctica de diversos profesionales de la conservación.

Hossam Mahdy lleva la discusión a la Región Árabe; mediante una serie de ejemplos que toma en especial de Egipto, ilustra la evolución en la percepción de las ruinas con el tiempo a través de la lente de diferentes valores. El autor parte de las percepciones de las ruinas en el pasado, vistas esencialmente como lecciones del cambio y de la evolución que aún se mantienen en algunas comunidades locales; luego describe el cambio en el uso de las ruinas antiguas, primero para fines de turismo y, después, como símbolos de nacionalismo.

Elsa Arroyo y Sandra Zetina proporcionan un análisis de la percepción del pasado colonial mexicano a inicios del siglo XX, después del periodo revolucionario. Con una serie de ejemplos muestran cómo algunas edificaciones coloniales se transformaron o reconstruyeron para servir nuevas funciones, en línea con la idea de una nación moderna, en donde el patrimonio del pasado tenía un papel simbólico importante. La arquitectura colonial sirvió de inspiración para el llamado arte neocolonial, un estilo que retomó elementos y materiales constructivos, para generar un nuevo lenguaje acorde con la idea de la nación.

Esther Almarcha pone en relieve diferentes ejemplos de reconstrucciones elaboradas en dos épocas distintas del siglo XX en España. La primera, durante el inicio del franquismo, estuvo marcada por una fuerte motivación política, utilizando la reconstrucción de ciudades históricas destruidas durante la Guerra Civil Española como un elemento simbólico. La segunda, posterior al retorno a la democracia, muestra un cambio hacia un interés más científico por las ruinas, en particular aquéllas en sitios arqueológicos, y en su valor como documentos del pasado, con una clara importancia didáctica.

Clara Verazzo, por último, nos lleva a una reconstrucción filológica de la historia de un teatro conmemorativo dedicado a Gabriele d'Annunzio, en Pescara. La evolución de ese teatro, desde su diseño y concepción en un concurso nacional, en 1955, hasta su estado actual, es recuperada pacientemente por la autora por medio de una investigación histórica y de archivo. La narrativa que de ella se deriva muestra que las ruinas no sólo pueden reconstruirse por razones políticas, sino que los edificios también pueden convertirse lentamente en ruinas, debido a cambios en las decisiones políticas.

En este complejo año 2020 estamos particularmente agradecidos con los autores por sus contribuciones, en circunstancias menos que ideales, con bibliotecas y archivos de todo el mundo cerrados y, a menudo, en condiciones de trabajo complicadas. A todos ellos nuestro más profundo reconocimiento.

Esperamos que este nuevo número de *Conversaciones...* encuentre a nuestros lectores a salvo; que les aporte materiales interesantes para seguir reflexionando en torno a las ruinas y su conservación; que permita generar nuevas ideas y soluciones que respeten por completo la diversidad, las tradiciones y los elementos éticos, para que sigamos teniendo un patrimonio que tenga un papel significativo en nuestras comunidades.

Valerie Magar
Roma, octubre de 2020



NICHOLAS STANLEY-PRICE
Imagen: ©ICCROM.



Nicholas Stanley-Price. Editorial

Conversaciones... offers a new volume dedicated to Nicholas Stanley-Price, an esteemed and admired colleague, who initially worked as an archaeologist in Cyprus and the Middle East, but then changed the course of his career to focus on conservation and management of cultural heritage. He initially specialized in archaeological conservation, but he was soon also dedicated to professional education, working at ICCROM, at the Getty Conservation Institute and later at the Institute of Archaeology, University College London. These different places gave him a broad perspective of heritage conservation in different parts of the world, with projects and training activities in which he always aimed for quality above all. In 2000, he returned to ICCROM as Director-General, where he launched a vast programme which allowed gathering a much more diverse team than ever before in the organization, encouraging different approaches to the understanding and caring for heritage to be more clearly formulated.

Nicholas Stanley-Price has also contributed significantly to the dissemination of information and ideas, initially through his well-known book on *Conservation on archaeological excavations*, translated into several languages, but also through the exceptional publication of *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage: readings in conservation*, the first of a series produced by the Getty Conservation Institute. He was also the founding editor of the journal *Conservation and Management of Archaeological Sites*. He additionally launched the ICCROM Conservation Studies series, dealing with various relevant topics. A list of his publications on conservation can be found at the end of the volume, kindly compiled by the author.

For this volume of *Conversaciones...* we selected one of Stanley-Price's articles dealing both with archaeological conservation and theory of conservation, around the topic of ruins. "The reconstruction of ruins: principles and practice", published in 2009 in the volume edited by Alison Richmond and Alison Bracker, *Conservation: principles, dilemmas and uncomfortable truths*, brought to light an extremely useful reflection on a topic that has been widely discussed, and that still causes much debate and controversies.

The past and ruins in particular have long had a special force of attraction for people around the world, whether seen as continuum of cultures, as a means to reflect about time and impermanence, or as a means to somehow link oneself with those elements of times that preceded us. How to then act on those ruins has varied greatly in time and space, depending on how they are perceived and the significance attributed to them. Marguerite Yourcenar, with her wonderful insight into the past, spoke of reconstructions through the voice of Emperor Hadrian: "I have done much rebuilding. To reconstruct is to collaborate with time gone by, penetrating or modifying its spirit, and carrying it toward a longer future. Thus beneath the stones we find the secret of the springs". This idea of trying to understand past ruins and

play with time has always been tantalizing. For some, intervening on those ruins would be unnecessary, as ruins are in themselves representations of the past. For others it would be unthinkable, as full respect is due to the authentic evidence of these remains. For others still, some sort of action should be undertaken, to stabilize them and guarantee their existence in the present and future. But for many others somehow reusing those ruins would be a logical extension of traditions, symbols, and a way to incorporate the past into the present, whether for political, sacred, or economic reasons. The latter has been the reason for a number of different approaches to reconstruction, and different levels in those interventions, spanning from stabilization and readability of the ruins, presentation to the public, and re-use for traditional or new purposes.

Accompanying Stanley-Price's central text, six authors have sent us different perspectives for the analysis of ruins and reconstruction. Claudine Houbart takes us back to the *Venice Charter* and particularly to the exhibition produced at the time of the Second International Congress of the Architects and Technicians of Historical Monuments in 1964, in search for possible differences in theory and practice between different conservation professionals working on the conservation of monuments, and more particularly potential variations between architects and archaeologists. Her analysis of examples derived from catalogue of the exhibition shows that clear divisions are not always possible. The motivations –and temptations– for larger scale reconstructions are often motivated by pressures coming from a broader context, and encompass the practice of different conservation professionals.

Hossam Mahdy takes the discussion to the Arab region, where through a series of examples mostly from Egypt he showcases the evolution in the perception of ruins over time, through the lens of different values. Starting from perceptions of ruins in the past, seen essentially as lessons of change and evolution, which are still present in some local communities, the author then also describes the change in the use of ancient ruins, first for tourism purposes, and then as symbols of nationalism.

Elsa Arroyo and Sandra Zetina provide an analysis of the perception of Mexico's colonial past in the early 20th century following the turmoil of the Revolution. Through a series of examples, they show how a series of buildings were transformed or reconstructed to serve new purposes, in line with the idea of a new modern nation, where past heritage had an important symbolic role. Colonial architecture served as inspiration for the so-called neocolonial art, a style that took elements and construction materials to generate a new style in line with the image of the new nation.

Esther Almarcha brings to the fore different examples of reconstructions undertaken in two different periods in the 20th century in Spain. The first one during the early years of Franco's regime was marked by a strong political motivation, using the reconstruction of historic cities destroyed during the Spanish Civil War as symbolic elements. The second period, following the return to a democracy, shows a shift to a more scientific interest in the ruins, particularly those in archaeological sites, and in their value as documents of the past, with a clear didactic importance.

Clara Verazzo finally takes us through a philological reconstruction of the history of a commemorative theatre dedicated to Gabriele d'Annunzio in Pescara. The evolution of this theater, from its design and conception through a national competition in 1955 all the way to its current condition, is patiently retrieved by the author through a historical and archival research. The narrative that derives from it shows that ruins may not only be reconstructed for political reasons, but buildings may also slowly turn into ruins for changing political decisions.

In this complex year of 2020, we are particularly grateful to the authors for their contributions, in less than ideal conditions, with libraries and archives around the world closed and often complicated working conditions. A warm thank you to all of them.

We hope this new volume of *Conversaciones...* will find you all safe, and will bring you interesting materials to reflect further about ruins and their conservation, that may bring on new ideas and solutions that fully respect diversity, traditions, and ethical elements, and make sure we continue having heritage that plays a meaningful role in our communities.

Valerie Magar
Rome, October 2020



NICHOLAS STANLEY-PRICE
Tumba de Alexandrovo, Bulgaria
Imagen: ©ICCROM.



The reconstruction of ruins: principles and practice

NICHOLAS STANLEY-PRICE

Original publication: Nicholas Stanley-Price (2009) "The reconstruction of ruins: principles and practice", in: Alison Richmond and Alison Bracker (eds.), *Conservation: principles, dilemmas and uncomfortable truths*, Elsevier/Butterworth Heinemann, London, pp. 32-46.

Introduction

Reconstruction has always been one of the most controversial issues for those with an interest in the material evidence of the past. The urge to make whole again a valued building or work of art that is incomplete is a very strong one, similar in some ways to the urge to improve or correct someone else's text. Both involve a strong desire to see an object that is complete and integral to one's own satisfaction, rather than tolerate a creative work that has been diminished in its intelligibility.

The idea that the object may have a greater value in its incomplete state than if it is reconstructed runs counter to this strong compulsion. Yet that idea has been central to much of the theory of conservation and restoration that developed primarily in the Western world and has subsequently been diffused worldwide.¹ The core of Western conservation theory is epitomized in the question as to how far restoration should be taken.

Different attitudes towards this fundamental question have given rise to some of the most notorious controversies in conservation. For instance, disagreements over the extent to which paintings at the National Gallery of London should be cleaned, and what methods should be used, led to official Commissions of Enquiry in 1850 and 1853 and remarkably, a century later, were revived following the criticisms by Cesare Brandi and others of what they considered the Gallery's excessive cleaning of early paintings.² Another example is John Ruskin's critique in the nineteenth century of the 'stylistic restoration' of historic buildings that aimed at reviving earlier styles rather than respecting the age-value and patina that a building had accumulated through time.³

¹ As it has spread, the philosophy of 'conserve as found' has come into conflict with traditions that provide for the regular renovation of buildings of continuing religious or other functions. It is now more widely admitted that it is the preservation of the spiritual values of such buildings ('living heritage') that is more important than conservation of their physical fabric alone.

² See various readings in Part VI "Cleaning Controversies," *Issues in the Conservation of Paintings*, D. Bomford and M. Leonard (eds.) (Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2004) 425-547.

³ See introduction and readings in Part V "Restoration and anti-restoration," *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, eds. N. Stanley Price, M.K. Talley, Jr. and A. Melucco Vaccaro (Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996) 307-323.

A number of important concepts, such as reversibility (or, better, re-treatability) and minimum intervention, are at the heart of an ever-growing library of Codes of Ethics and Charters. Nevertheless, there are no textbook rules about when restoration should be carried out nor how far it should go. Instead, each case is deemed to be different and must be judged on its merits.⁴ This is perhaps what gives conservation/restoration much of its perpetual fascination.

In order to examine the question here, I consider the reconstruction of ruins, which represents in many respects an extreme example of restoration. In order to define the question as clearly as possible, I limit the discussion to buildings from the past whose existence was known primarily from their excavated remains before being reconstructed. In other words, although there may be other references –literary, folkloric or pictorial– to their previous existence, it is mainly through their insubstantial visible remains that they have become known again.

I have deliberately limited the argument in this way, in the hope of avoiding the confusion that could be introduced by including other types of building reconstruction. I do not consider here buildings that have been reconstructed immediately following a natural disaster or a war. These differ because there usually existed ample documentary evidence of the destroyed buildings. Examples include the main hall of the Horyu-ji Temple at Nara in Japan, burnt in 1949; the Campanile in the Piazza di San Marco, Venice, that suddenly collapsed in 1902; the Old Town of Warsaw the Frauenkirche in Dresden destroyed during WWII; and the Old Bridge at Mostar destroyed during the recent war in the Balkans.

Nor do I consider projects to reconstruct historic buildings that are known to have existed in the distant past but for which only sparse literary and pictorial references survive. (This practice is often referred to as re-creation, if the result is highly conjectural.) The strong trend, especially in former Communist states, towards reconstructing such vanished buildings, often on the basis of flimsy documentary evidence of their original appearance, is generating its own critiques.⁵ Several of the arguments adduced below are relevant to these cases, but they are not the focus of this chapter.

So the question that is posed here is: When should such excavated and incomplete buildings be reconstructed to a state similar to how they might once have appeared? The chapter examines in turn the following questions: What widely accepted principles are there concerning reconstruction? How has the practice of reconstruction been justified (whatever the accepted principles may be)? What are the arguments against it? And, finally, in the light of arguments for and against, what principles can be proposed to help guide issues of reconstruction?

Principles enshrined in conventions and charters

In international legislation and guidelines, the answer to the question whether incomplete buildings should be reconstructed is clear. It is strongly discouraged.

⁴ See the different contributions in W.A. Oddy (ed.), *Restoration: Is It Acceptable?*, British Museum Occasional Paper 99 (London: British Museum Press, 1994) and in *Faut-il Restaurer les Ruines?*, (Actes des Colloques de la Direction du Patrimoine). Entretiens du Patrimoine (Paris: Picard, 1991).

⁵ For example, H. Stovel, "The Riga charter on authenticity and historical reconstruction in relationship to cultural heritage: (Riga, Latvia, October 2000)," *Conservation and Management of Archaeological Sites*, Volume 4. Number 4, (2001): 240-244; N. Dushkina, "Reconstruction and its Interpretation in Russia – 2," *Proceedings of the Scientific Symposium*, Session II, paper 12, ICOMOS 15th General Assembly, Xi'an, China, 17-21 October 2005, accessed 6 February 2007, www.international.icomos.org/xian2005/papers.htm; and J. Pirkovic, "Reproducing lost monuments and the question of authenticity," *Varstvo spomenikov*, Volume 40 (2003): 209-221.

At the highest level of international consensus, the obligations of UNESCO's World Heritage Convention (1972) are legally binding on the states party to it; the number of states party is in fact the highest of any UNESCO Convention. The Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention address the question of reconstruction of buildings as follows:

*In relation to authenticity, the reconstruction of archaeological remains or historic buildings or districts is justifiable only in exceptional circumstances. Reconstruction is acceptable only on the basis of complete and detailed documentation and to no extent on conjecture.*⁶

To repeat, the obligations of international conventions of the United Nations are legally binding on their states party. Charters, on the other hand, tend to have an exhortatory role in encouraging professionals to adopt commonly agreed principles in their work. The content and eventual impact of a Charter depends, de facto, on the authority of those who drafted and approved it, and thence its acceptability to the professional field in general. Several Charters in conservation have addressed the question of reconstruction of sites on the basis of their archaeological remains.

For example, the influential Charter of Venice (1964) states with regard to the reconstruction of archaeological sites (Article 15): 'all reconstruction work should however be ruled out. Only anastylosis, that is to say, the reassembling of existing but dismembered parts, can be permitted'.

The strong presumption against reconstruction expressed in the Operational Guidelines for the Implementation for the World Heritage Convention and in the Venice Charter is echoed in many subsequent documents. For instance, the revised version (1999) of the Burra Charter of Australia ICOMOS, originally developed for the Australian context but cited much more widely as a coherent set of guidelines, states:

Article 1.8. Reconstruction means returning a place to a known earlier state and is distinguished from restoration by the introduction of new material into the fabric.

Article 20. Reconstruction.

20.1. Reconstruction is appropriate only where a place is incomplete through damage or alteration, and only where there is sufficient evidence to reproduce an earlier state of the fabric. In rare cases, reconstruction may also be appropriate as part of a use or practice that retains the cultural significance of the place.

20.2. Reconstruction should be identifiable on close inspection or through additional interpretation.

The language of the Venice Charter is uncompromising in proposing what constitutes acceptable reconstruction on archaeological sites ('the reassembling of existing but dismembered parts'). But the interpretation of reconstruction in the Burra Charter (Article

⁶ *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention* (Paris: UNESCO, revised 2005) §86. The wording is almost identical in the previous version of the *Operational Guidelines* concerning authenticity, with the significant addition of the words 'of the original': '(the Committee stressed that reconstruction is only acceptable if it is carried out on the basis of complete and detailed documentation of the original and to no extent on conjecture)' (Paris: UNESCO World Heritage Committee, 1998) §24(b) (l).

1.8 above) as being 'distinguished from restoration by the introduction of new material into the fabric' is at variance with the Venice Charter and with common usage outside Australia. There must be few restorations that do not require the introduction of any new material. If the Burra Charter definitions were to be widely adopted outside Australia for where they were developed, they could not fail to cause confusion. For instance, the current long-term project on the Acropolis of Athens would have to be characterized as a reconstruction, a term that would be rejected by the Greek authorities.⁷

What is common to all such documents, whether they are international conventions or charters produced by groups of professionals, is that reconstruction constitutes an exceptional case and should be carried out only when there exists sufficient primary evidence. As the *World Heritage Operational Guidelines* state, reconstruction is 'acceptable only on the basis of complete and detailed documentation and to no extent on conjecture'.

In reality, the strictures of these international documents have prevented neither the continued practice of reconstruction nor the inscription of sites with reconstructed buildings on the World Heritage List nor new reconstructions on sites already so inscribed. It is striking that a recent volume of essays on site reconstructions contains but one reference to the Charter of Venice, and mentions World Heritage only in the context of sites inscribed on the List that feature reconstructions, e.g. the prehistoric Aztec Ruins and Mesa Verde in the USA.⁸ It is as if such reconstructions are justified for their public interpretation value whether or not they meet the criteria of international restoration documents.

In fact, and not only in the USA, despite the almost universal consensus of the charters against reconstruction unless firmly based on evidence, it still holds a strong appeal –both for cultural heritage managers and for the public. So how has the reconstruction of buildings known from their excavated remains been justified, and what are the arguments against the practice?

Justifications for reconstruction

A number of justifications have been given for the reconstruction of buildings that are known primarily from excavated evidence.⁹ These include:

1. *National symbolic value.* The building played an important role in the country's history, or was associated with an outstanding figure.

I give only two examples of what is probably the commonest impulse towards reconstruction, both of them from former capitals in their countries. Because of its important role in what was the capital of Virginia until 1775, the Governor's Palace (1706-1791) was the first major building to be reconstructed after the project to 'restore' Colonial Williamsburg began in 1927.¹⁰ Much of today's reconstructed Palace interior is quite hypothetical, but the footprint

⁷ F. Mallouchou-Tufano, "Thirty years of anastelosis work on the Athenian Acropolis, 1975-2005," *Conservation and Management of Archaeological Sites*, Volume 8, Number 1, (2006): 27-38.

⁸ J.H. Jameson (ed.), *The Reconstructed Past. Reconstruction in the Public Interpretation of Archaeology and History* (Walnut Creek: Altamira Press, 2004).

⁹ See, for example, J.M. Fitch, *Historic Preservation. Curatorial Management of the Built World* (Charlottesville: University Press of Virginia, 1990); P.G. Stone and P.G. Planel (eds.), *The Constructed Past. Experimental Archaeology, Education and the Public*, *One World Archaeology* 36 (London: Routledge, 1999); and J.H. Jameson (ed.), *The Reconstructed Past. Reconstruction in the Public Interpretation of Archaeology and History* (Walnut Creek: Altamira Press, 2004).

¹⁰ M.R. Brown III and E.A. Chappell, "Archaeological Reconstruction and Authenticity at Colonial Williamsburg," *The Reconstructed Past. Reconstruction in the Public Interpretation of Archaeology and History*, J.H. Jameson (ed.) (Walnut Creek: Altamira Press, 2004) 47-63.

for the reconstructed building was established by non-expert excavation in the 1920-1930s to expose the original foundations (the first professional archaeologist was not appointed at Williamsburg until as late as 1957).

In Japan, at the eighth-century AD Heijō Palace site of Nara, a place of immense symbolic value in Japanese history, the insubstantial traces of the wooden buildings revealed by excavation have led to full-scale reconstructions of the Suzakmon Gate (1990-1997) and, since 2001, of the Daigokuden Hall of the Palace.

2. *Continuing function or re-use.* The reconstructed building can continue to serve its previous function or makes possible a new, different function.

Rarely are excavated buildings reconstructed to serve their previous or original function. The principal exceptions are Greek and Roman theatres and other places of performance. Buildings that have been extensively reconstructed from archaeological evidence to serve new functions would include the Stoa of Attalus in the Athenian Agora, reconstructed in 1953-1956 to serve as a museum, store and workspace for finds from the continuing excavations there.¹¹

3. *Education and research.* The process of reconstruction can be a rewarding research project, and the resulting building is an important didactic tool for visitors. 'Visitors love them'.

If interpreted broadly, this justification holds true for the great majority of reconstructed sites. Whatever the primary motivation for it, a reconstructed building has the potential to have a high educational and research value. The very process of researching, testing and building unfailingly leads to a better understanding of the past by specialists. Non-specialists benefit from the new knowledge accumulated during the process and from viewing the built embodiment of it. The many reconstructions of timber buildings based upon archaeological evidence in the USA, northwest Europe and Japan exemplify the combined research and popular education roles of reconstructions.

4. *Tourism promotion.* A reconstructed building can attract tourism and thus generate income for the public or private authorities that manage it.

The massive reconstruction of pre-Hispanic sites in Mexico, Guatemala, Belize and Bolivia (Tiwanaku) in the 1950s and 1960s aimed to promote tourism while also demonstrating national pride in the pre-Columbian past.¹² The motivation behind the proposed reconstruction of the Hwangnyongsa Temple in Gyeongju (Republic of Korea) is first and foremost the economic development of the city, especially through increased tourism, and not its potential re-use as a Buddhist temple.¹³

5. *Site preservation.* Reconstruction, by showing that the site is being actively used, helps protect it from development pressures; alternatively, it may serve to stabilize precarious ruined structures.

¹¹ H.A. Thompson, *The Stoa of Attalos II in Athens*, Excavations of the Athenian Agora Picture Book no. 2 (Athens: American School of Classical Studies, 1959).

¹² A. Molina-Montes, "Archaeological Buildings: Restoration or Misrepresentation," in ed. E.H. Boone, *Falsifications and Misreconstructions of pre-Columbian art*, *Dumbarton Oaks*, 14-15 October 1975, (Washington, DC: Dumbarton Oaks Institute of Meso-American Studies, 1982) 125-141; D. Schávelzon, *La Conservación del Patrimonio Cultural en América Latina. Restauración de Edificios Prehispánicos en Mesoamérica: 1750-1980* (Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazso," 1990).

¹³ H-S. Kim, "Utilization Plan of Hwangnyongsa Temple after Reconstruction," *Preprints of International Conference on Reconstruction of Hwangnyongsa Temple, April, 28 – April 29, 2006, Gyeongju-si, Korea* (Seoul: National Research Institute of Cultural Heritage, 2006) 385-401.

If a salvage excavation has taken place in advance of commercial development, reconstructing the building whose foundations have been excavated can prevent the alternative development going ahead.¹⁴ A classic case of reconstruction (or reconstitution as he called it) being justified in order to stabilize excavated ruins is Arthur Evans' work at Knossos.¹⁵ In fact, as C. Palyvou perceptively observes,¹⁶ it was Evans' concern for preservation through reconstruction that led to his interest in site presentation (aided also by his communication qualities as a journalist), rather than the more common path of a concern for site presentation leading to reconstruction.

If these points summarize some of the main justifications that have been cited for reconstructing buildings from excavated remains, what are the arguments against this practice?

Arguments against reconstruction

A. *The evocative value of ruined buildings.* A ruined building left as it is can be more evocative of the past than that same building reconstructed.

The romantic appeal of ruins has been extensively written about,¹⁷ if sometimes rather simplistically attributed to nostalgia for the past, which is supposedly characteristic of the European Romantic tradition. But the creative role of ruins in inspiring art, literature, and music cannot be discounted, nor the deliberate retention of ruins as memorials to tragic events. The preservation as a ruin of the A-Bomb Dome at Hiroshima is one example from outside Europe.

B. *The difficulty (impossibility?) of achieving authenticity.*¹⁸ Reconstructed buildings are de facto new buildings, tending to reflect the culture and times of their creators, rather than being faithful reproductions of the original.

Very few reconstructions from excavated remains would meet the standard requirement of the Charters that they be based on full and complete documentation. It is hard to see how excavated remains alone could provide that. Because reconstructions do involve conjecture to a greater or less degree, the tendency will be for their architects to be unconsciously prone to other influences. Thus the influence of Beaux-Art ideals has been noted in the reconstructed Capitol building at Colonial Williamsburg and as a possible inspiration for Evans' use of colour in the Knossos reconstructions.¹⁹ ²⁰ But the latter seem also to have been strongly influenced by contemporary Art Deco styles (Figure 1).²¹

¹⁴ K. Okamura and R. Condon, "Reconstruction Sites and Education in Japan: a Case Study from the Kansai Region," *The Constructed Past. Experimental Archaeology, Education and the Public*, One World Archaeology 36, eds. P.G. Stone and P.G. Planel (London: Routledge, 1999) 63-75.

¹⁵ A.E. Evans, "Works of reconstitution in the palace of Knossos," *Antiquaries Journal* Volume 7 (1927): 258-267.

¹⁶ C. Palyvou, "Architecture and Archaeology: The Minoan Palaces in the Twenty first Century," *Theory and Practice in Mediterranean Archaeology: Old World and New World Perspectives*, Cotsen Advanced Seminars 1, eds. J. K. Papadopoulos and R.M. Leventhal (eds.) (Los Angeles: The Cotsen Institute of Archaeology, University of California at Los Angeles, 2003), 205-233.

¹⁷ For example, C. Woodward, *In Ruins* (Vintage, 2002).

¹⁸ H. Schmidt, "The impossibility of resurrecting the past: Reconstructions on archaeological excavation sites," *Conservation and Management of Archaeological Sites*, Volume 3, Number 1-2 (1999): 61-68.

¹⁹ C.R. Lounsbury, "Beaux-arts ideals and colonial reality: the Reconstruction of Williamsburg's Capitol 1928-1934," *Journal of the Society of Architectural Historians*, 49.4 (1990): 373-389.

²⁰ C. Palyvou, "Architecture and Archaeology: the Minoan Palaces in the Twentyfirst Century," *Theory and Practice in Mediterranean Archaeology: Old World and New World Perspectives*, Cotsen Advanced Seminars 1, eds. J.K. Papadopoulos and R.M. Leventhal (Los Angeles: The Cotsen Institute of Archaeology, University of California at Los Angeles, 2003) 218-219.

²¹ See for instance the striking photograph of the North Lustral basin at Knossos as restored in 1929 reproduced here as Figure 4.1.



FIGURE 1. NORTH LUSTRAL BASIN, KNOSSOS, GREECE AS RESTORED BY ARTHUR EVANS IN 1929.
Image: Public domain.

C. *The ethical issue of conveying erroneous information.* Inaccurate reconstructions can mislead the professional and lay publics unless identified as such.

Despite the laudable justification of education and research goals (see 3 above), if the reconstruction is inaccurate or simply wrong, both scholars and the lay public can be misled if not warned. The use of comparative evidence from other pre-Columbian sites for reconstructing Pyramid B at Tula in Mexico (Figure 2) led astray future scholars who were unaware of what had been reconstructed and how.²² If professionals can be misled, what false impressions are non-specialist visitors to gain unless informed as to what has been reconstructed on a conjectural basis?

²² A. Molina-Montes, "Archaeological Buildings: Restoration or Misrepresentation," *Falsifications and Misreconstructions of pre-Columbian art*, *Dumbarton Oaks*, 14 – 15 October 1975, ed. E.H. Boone (Washington, DC: Dumbarton Oaks Institute of Meso-American Studies, 1982) 125-141.



FIGURE 2. PYRAMID B, TULA, MEXICO, AS RESTORED BY JORGE ACOSTA IN 1941. *Image: Valerie Magar.*

D. *The destruction of original evidence.* Many reconstructions have either destroyed or rendered inaccessible the evidence on which they are based, to the detriment of future scientific research.

The reconstruction of buildings in situ on their original foundations, however credible it may be, is likely to limit the options for future research as ideas change. The ICOMOS *Charter for the Protection and Management of the Archaeological Heritage* (1990), Article 7, evidently has this risk in mind: 'Where possible and appropriate, reconstructions should not be built immediately on the archaeological remains and should be identifiable as such'. The horizontal displacement of any reconstruction work to another site as 'experimental archaeology' avoids this problem, as does 'vertical displacement' to some extent—I refer to the practice in Japan of leaving a layer of earth or concrete to separate the original subsurface remains from the foundations of the reconstruction.²³

²³ H. Kanaseki, "Reconstructing a Ruin from Intangible Materials," *Nara Conference on Authenticity*, UNESCO World Heritage Centre, Agency for Cultural Affairs Japan, ICCROM, ICOMOS, ed. K.E. Larsen (Trondheim: Tapir, 1995) 337-338; K. Okamura and R. Condon, "Reconstruction Sites and Education in Japan: A Case Study from the Kansai Region," *The Constructed Past. Experimental Archaeology, Education and the Public*, *One World Archaeology* 36, eds. P.G. Stone and P.G. Planel (London: Routledge, 1999) 63-75.

E. *The disruption of landscape values.* A reconstructed building in an otherwise ruined landscape distorts visual and spatial relationships.

If only one or two buildings are reconstructed on an otherwise 'flat' site, they tend to influence visitors' "desire lines" (preferred circulation routes around the site). The reconstruction may enhance an appreciation of the original form of those particular buildings but the inequalities of scale will risk diminishing an understanding of the site as a whole. The monumental scale of the reconstructed Stoa of Attalus in the Athens Agora, already referred to above (3), the Gymnasium of the Baths at Sardis (Figure 3) and the Temple of Hatshepsut at Luxor exemplify this phenomenon.



FIGURE 3. GYMNASIUM OF BATHS AT SARDIS, TURKEY, AS RECONSTRUCTED BETWEEN 1964 AND 1973. Image: Public domain.

F. *Distorted site interpretation.* The complexities of sites with a long history are obscured if they are reconstructed to feature a single period.

In technical terms it is relatively easier to reconstruct to a single period, but the evidence of other periods may have to be sacrificed. At Knossos 'the casual visitor –and often even the specialist– can forget that Knossos is the largest Neolithic site on Crete [...] and [...] is one of the two largest Greek and Roman sites on the island'.²⁴ On the Acropolis of Athens, almost

²⁴ J.K. Papadopoulos, "Knossos," *The Conservation of Archaeological Sites in the Mediterranean Region: an International Conference organized by the Getty Conservation Institute and the J. Paul Getty Museum, 6-12 May 1995*, ed. M. de la Torre (Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1997) 115.

all evidence of post-Classical building had already been demolished in the 19th century as part of the post-Independence glorification of the remains of Classical Greece, thus facilitating the current project.²⁵ In other cases, political pressures may require a specific historical occupation phase to be emphasized on a multi-period site.²⁶

G. *Cost*. Reconstruction projects tend to be very expensive and often can only be financed by the political authorities who insist they be undertaken.

Without the support of a Rockefeller (who financed the plan to restore Colonial Williamsburg), it tends to be public authorities, using public funds, who make possible major reconstruction projects. So the decision to undertake them, and the criteria that define their scope and result, are usually not those of professional heritage managers. Moreover, the subsequent maintenance costs are often not taken into account, and the costs of reconstructed sites tend to reduce the budgets available for other, less spectacular sites. An extreme case is the lavish reconstruction of Babylon, undertaken for political reasons while Iraq was engaged in a long-term and costly war with its neighbour Iran.²⁷ In a different kind of war, B. Mackintosh describes several battles, some successful and some not, fought by the National Park Service (NPS) in the USA to counter reconstruction projects advocated by Congressional representatives in their home districts.²⁸ The very popularity of the conjectural restorations of Colonial Williamsburg from their earliest results created amongst members of the public expectations that sites would be reconstructed, even where the evidential basis was lacking. Politicians did not hesitate to exploit their populist appeal and to make the necessary funds available, despite the official NPS policy or the views of the professionals.

Towards some principles for site reconstruction

On this controversial topic, it is difficult to propose guidelines –the gulf that exists between the statements of Charters and the World Heritage Convention guidelines and actual practice demonstrates this point. Nevertheless, in this concluding section I try to propose some principles. They take into account the previous discussions of justifications usually made for reconstruction and of arguments against it.

1. A reconstructed building –if based primarily on excavated evidence– must be considered a new building (reconstruction as a creative act).
2. Reconstruction of one or more buildings is to be considered only if the values (including the landscape value) of a site will be better appreciated than if the buildings are left in a ruined state (the ruin as a source of inspiration or as a memorial).
3. The surviving evidence for the former building must be fully documented in such a way that this record is always available in the future (a scientific and ethical obligation to record for posterity).

²⁵ F. Mallouchou-Tufano, "Thirty years of anastelosis work on the Athenian Acropolis, 1975-2005," *Conservation and Management of Archaeological Sites*, Volume 8, Number 1 (2006): 27-38.

²⁶ For example, A. Killebrew, "Reflections on a Reconstruction of the Ancient Qasrin Synagogue and Village," *The Reconstructed Past. Reconstruction in the Public Interpretation of Archaeology and History*, ed. J.H. Jameson (Walnut Creek: Altamira Press, 2004) 127-146.

²⁷ R. Parapetti, "Recenti Interventi sul Patrimonio Archeologico in Iraq," *Restauro*, Volume 19, Number 110 (1990): 94-102.

²⁸ B. Mackintosh, "National Park Service Reconstruction Policy and Practice," *The Reconstructed Past. Reconstruction in the Public Interpretation of Archaeology and History*, ed. J.H. Jameson (Walnut Creek: Altamira Press, 2004) 65-74.

4. The surviving evidence for the former building, or for different historical phases of it, must not be destroyed or made inaccessible by the very act of reconstructing it (a scientific obligation to allow (built) hypotheses to be verified or rejected).
5. The evidence –its strengths and its limitations– for the reconstructed form must be interpreted clearly to all visitors (an ethical obligation not to mislead or misinform the public).
6. Buildings that have been wrongly reconstructed in the past could, on a case-by-case basis, be preserved as they are (reconstructions as part of the history of ideas).

It seems axiomatic that reconstructions of the kind described here are to be considered new buildings (as they are by contemporary architects who adopt bold solutions for adapting old buildings). They are not incomplete old buildings that have been ‘restored to their former glory’, in the phrase beloved by the media. How many reconstructions have even attempted really to reproduce the conditions that are assumed to have obtained in the past? Criticisms of the ‘too-clean Williamsburg’ are well known and could be applied to all reconstructed sites. Evans’ use of colour at Knossos is an exception to the general rule of non-painted architectural reconstructions in Classical lands. Significantly, Evans’ colours were later toned down in the 1950s in accordance with changing taste, but have now been revived as part of the conservation project that considers Evans’ work as part of the history of the site.²⁹ So, in short, reconstructions are new buildings; they do not reproduce original conditions.

The obligation to record and preserve evidence for future investigators must be inherent to any field of study that considers itself scientific. So any reconstruction should avoid impact on the original remains by means of either vertical or horizontal displacement (see 4 above). Equally, a reconstruction should aim at respecting the integrity of a building that has evolved through time. The removal of the remains of any one phase in the interests of the reconstruction of other phases must be justified and fully documented.

The requirement to convey to visitors accurate information about the fidelity of a reconstruction to the current state of knowledge seems paramount. Knowingly to convey inaccurate information without disclosure is unethical (or actually criminal) in other spheres of communicating with the public. Why should conjectural reconstructions be exempt from this requirement? The standard criterion in restoration of ‘visibility of the intervention’ applies here. It can be met either by employing subtle differences in the technique or texture of materials or more strikingly by using quite modern materials, perhaps reproducing only the volumes of the vanished buildings and not their solid form (i.e. volumetric reconstruction, as practiced for example at Benjamin Franklin’s House in Philadelphia, the Forges St Maurice industrial installation in Québec, and the Temple of Apollo at Veii, on the northern outskirts of Rome).

A different argument can be made for retaining erroneous reconstructions carried out in the past, on the basis that they possess their own value in reflecting the history of taste and ideas (as in Evans’ work at Knossos). A parallel exists with the restoration of antique sculpture, for which there is a value in retaining previous restorations even though erroneous.³⁰

²⁹ C. Palyvou, “Architecture and Archaeology: the Minoan Palaces in the Twentyfirst Century,” *Theory and Practice in Mediterranean Archaeology: Old World and New World Perspectives*, Cotsen Advanced Seminars 1, eds. J.K. Papadopoulos and R.M. Leventhal (Los Angeles: The Cotsen Institute of Archaeology, University of California at Los Angeles, 2003), 227; J.K. Papadopoulos, “Knossos,” *The Conservation of Archaeological Sites in the Mediterranean Region: an International Conference organized by the Getty Conservation Institute and the J. Paul Getty Museum, 6-12 May 1995*, ed. M. de la Torre (Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1997) 116.

³⁰ G. Vaughan, “Some Observations and Reflections on the Restoration of Antique Sculpture in the Eighteenth Century,” *Sculpture Conservation. Preservation or Interference?*, ed. P. Lindley (Aldershot: Scholar Press, 1997) 195-208.

Conclusion

There is no doubt that the international normative documents and the ever-growing number of Charters guiding conservation practice have had a strong influence on conservation practice. But within the built heritage field the particular case of reconstruction exhibits a clear divergence between principles and practice.

In this chapter I have attempted to summarize some of the justifications that have been used for reconstructing buildings now known mainly from their excavated remains, and also some of the arguments against this practice. The hard line taken against reconstruction in the normative documents must stem from experience; in other words, a consensus has developed among professionals that the arguments against outweigh the justifications for. And yet vanished buildings continue to be reconstructed. Is there a way out of this paradox?

One way out lies in responding differently to the enormous popular appeal of reconstructed buildings. The advent of multimedia and virtual realities makes it possible to explore competing hypotheses about the past without requiring any intrusion into the original physical remains on-site. The high costs associated at present with the development of such projects will decline as technology evolves. Thus a visit to the 'real thing' in the field, appropriately conserved and interpreted as found, will be a test of the credibility of the electronically generated image of the past. An ability to appreciate the authenticity of the past depends in the end on the observer, and not on the observed. Or, put another way, it is the visitor who should be treated, and not the building.³¹

*

³¹ M. Gauthier, "Traiter la Ruine, ou le Visiteur?," *Faut-il Restaurer les Ruines?*, (Actes des Colloques de la Direction du Patrimoine.) Entretiens du Patrimoine (Paris: Picard, 1991) 72-73.



Versión del texto
en ESPAÑOL



La reconstrucción de ruinas: principios y práctica

NICHOLAS STANLEY-PRICE

Publicación original: Nicholas Stanley-Price (2009) "The reconstruction of ruins: principles and practice", in: Alison Richmond and Alison Bracker (eds.), *Conservation: principles, dilemmas and uncomfortable truths*, Elsevier, London, pp. 32-46.

Traducción de Valerie Magar

Introducción

La reconstrucción siempre ha sido uno de los temas más controvertidos para aquellos interesados en la evidencia material del pasado. El afán de volver a tener completo un edificio valioso o una obra de arte incompleta es algo muy fuerte, parecido en algunos aspectos a la necesidad de mejorar o corregir el texto de otra persona. Ambos implican un gran deseo de ver que un objeto esté completo o íntegro conforme a nuestra propia satisfacción, en lugar de tolerar un trabajo creativo que está disminuido en su inteligibilidad.

La idea de que el objeto puede tener un mayor valor en su estado incompleto que si se reconstruye va en contra de esta fuerte compulsión. Sin embargo, esa idea ha sido central en gran parte de la teoría de la conservación y restauración que se desarrolló principalmente en el mundo occidental, y que después se difundió en todo el mundo.¹ El núcleo de la teoría de la conservación occidental está personificado en la pregunta de hasta dónde debe llevarse la restauración.

Las diferentes actitudes hacia esta cuestión fundamental han dado lugar a algunas de las controversias más notorias en la conservación. Por ejemplo, los desacuerdos acerca de la medida en que las pinturas en la National Gallery de Londres debían limpiarse y qué métodos debían usarse, llevaron a la creación de comisiones de investigación oficiales en 1850 y 1853 y, de manera notoria, un siglo después revivieron tras las críticas realizadas por Cesare Brandi y otros, de lo que consideraban una limpieza excesiva de pinturas tempranas de la Galería.² Otro ejemplo es la crítica de John Ruskin en el siglo XIX acerca de la "restauración estilística" de edificios históricos, que tenía como objetivo revivir estilos anteriores en lugar de respetar el valor de la edad y la pátina que un edificio había acumulado a través del tiempo.³

¹ A medida que se extendió, la filosofía de "conservar como se encontró" ha entrado en conflicto con las tradiciones que prevén la renovación regular de edificios con funciones continuas religiosas o de otro tipo. Ahora se admite más ampliamente que es la preservación de los valores espirituales de tales edificios ("patrimonio vivo") lo que es más importante que sólo la conservación de su tejido físico.

² Véanse las varias lecturas en la Parte VI "Cleaning Controversies", en Bomford y Leonard (2004: 425-547).

³ Véanse la Introducción y las lecturas en la Parte V "Restoration and anti-restoration", en Stanley-Price, Talley, Jr. and Melucco Vaccaro (1996: 307-323).

Una serie de conceptos importantes, como la reversibilidad (o, mejor, la re-tratabilidad) y la mínima intervención, está al centro de una compilación cada vez mayor de códigos de ética y cartas. Sin embargo, no hay reglas para cuándo se debe llevar a cabo la restauración o hasta dónde ésta debe llegar. En cambio, cada caso se considera diferente y debe juzgarse por sus méritos.⁴ Esto es quizá lo que le da a la conservación/restauración gran parte de su fascinación perpetua.

Para examinar aquí la pregunta, considero la reconstrucción de ruinas, que representa en muchos aspectos un ejemplo extremo de restauración. Para definir la pregunta de la manera más clara posible, limito la discusión a edificios del pasado cuya existencia se conocía principalmente por sus restos excavados antes de ser reconstruidos. En otras palabras, aunque puede haber otras referencias –literarias, folclóricas o pictóricas– de su existencia anterior, es sobre todo por medio de sus restos visibles insustanciales que se han vuelto a conocer.

De manera deliberada, he limitado así el argumento con la esperanza de evitar la confusión que podría generarse al incluir otros tipos de reconstrucción de edificios. No considero aquí edificios que han sido reconstruidos inmediatamente después de un desastre natural o una guerra. Éstos difieren porque por lo general existe una amplia evidencia documental de los edificios destruidos. Los ejemplos incluyen la sala principal del Templo Horyu-ji en Nara, en Japón, quemada en 1949; el Campanile en la Plaza de San Marcos, en Venecia, que se colapsó en 1902; la Ciudad Antigua de Varsovia; la Frauenkirche en Dresde, destruida durante la Segunda Guerra Mundial; y el Puente Viejo en Mostar, destruido durante la guerra reciente en los Balcanes.

Tampoco considero proyectos para reconstruir edificios históricos que se sabe existieron en el pasado distante, pero de los que sólo sobreviven pocas referencias literarias y pictóricas. (Esta práctica a menudo se denomina recreación, si el resultado es altamente conjetural). La fuerte tendencia, en especial en los antiguos estados comunistas, hacia la reconstrucción de esos edificios desaparecidos, a menudo sobre la base de pruebas documentales endebles de su apariencia original, está generando sus propias críticas.⁵ Varios de los argumentos que se presentan a continuación son relevantes para estos casos, pero no son el enfoque de este capítulo.

Entonces, la pregunta que se plantea aquí es: ¿Cuándo deberían reconstruirse esos edificios excavados e incompletos a un estado similar a como podrían haber aparecido alguna vez? El capítulo examina a su vez las siguientes preguntas: ¿Qué principios ampliamente aceptados existen acerca de la reconstrucción? ¿Cómo se ha justificado la práctica de la reconstrucción (cualesquiera que sean los principios aceptados)? ¿Cuáles son los argumentos en contra? Y finalmente, a la luz de los argumentos a favor y en contra, ¿qué principios se pueden proponer para ayudar a guiar las cuestiones de reconstrucción?

Principios consagrados en convenciones y cartas

En la legislación y en las directrices internacionales, la respuesta a la pregunta de si los edificios incompletos deben ser reconstruidos es clara. Es algo que está enérgicamente desaconsejado.

⁴ Véanse las diferentes contribuciones en Oddy (1994) y en *Faut-il Restaurer les Ruines?* (1991).

⁵ Como ejemplo, Stovel (2001), Dushkina (2005) y Pirkovic (2003).

Al más alto nivel de consenso internacional, las obligaciones de la *Convención del Patrimonio Mundial* de la UNESCO (1972) son jurídicamente vinculantes para los Estados Parte que la han firmado; el número de Estados Parte es, de hecho, el más alto de cualquier convención de la UNESCO. Las *Directrices prácticas para la implementación de la Convención del Patrimonio Mundial* abordan la cuestión de la reconstrucción de edificios de la siguiente manera:

Por lo que respecta a la autenticidad, la reconstrucción de restos arqueológicos o de edificios o barrios históricos sólo se justificará en circunstancias excepcionales. La reconstrucción sólo es aceptable si se apoya en una documentación completa y detallada y, de ninguna manera, basada en conjeturas (UNESCO, 2005: §86).⁶

Para repetir, las obligaciones de las convenciones internacionales de las Naciones Unidas son legalmente vinculantes para sus Estados Parte. Las cartas, por otro lado, tienden a tener un papel exhortativo para alentar a los profesionales a adoptar principios comúnmente acordados en su trabajo. El contenido y el impacto eventual de una carta dependen, de hecho, de la autoridad de quienes la redactaron y aprobaron, y de ahí su aceptabilidad en el campo profesional en general. Varias cartas en conservación han abordado la cuestión de la reconstrucción de sitios sobre la base de sus restos arqueológicos.

Por ejemplo, la influyente *Carta de Venecia* (1964) establece, con respecto a la reconstrucción de sitios arqueológicos (Artículo 15), lo siguiente: "Cualquier trabajo de reconstrucción deberá, sin embargo, excluirse *a priori*; sólo la anastilosis puede ser tenida en cuenta, es decir, la recomposición de las partes existentes pero desmembradas".

La fuerte presunción contra la reconstrucción expresada en las *Directrices prácticas para la implementación de la Convención del Patrimonio Mundial* y en la *Carta de Venecia* se refleja en muchos documentos posteriores. Por ejemplo, la versión revisada (1999) de la *Carta de Burra* del ICOMOS Australia, desarrollada originalmente para el contexto australiano, pero citada de manera mucho más amplia como un conjunto coherente de directrices, establece:

1.8. Reconstrucción significa devolver un sitio a un estado anterior conocido y se diferencia de la restauración por la introducción de nuevos materiales en la fábrica.

Artículo 20. Reconstrucción

20.1. La reconstrucción es apropiada sólo cuando un sitio está incompleto debido a daño o alteración, y siempre que haya suficiente evidencia para reproducir un estado anterior de la fábrica. En raros casos, la reconstrucción puede también ser apropiada como parte de un uso o una práctica que preserve la significación cultural del sitio.

20.2. La reconstrucción debe ser identificable ante una inspección detallada o mediante interpretación adicional.

El lenguaje de la *Carta de Venecia* es intransigente al proponer lo que constituye una reconstrucción aceptable en los sitios arqueológicos ("la recomposición de las partes existentes pero desmembradas"). Pero la interpretación de la reconstrucción en la *Carta*

⁶ El texto es casi idéntico a la versión previa de las *Directrices prácticas* en relación con la autenticidad, con el añadido significativo de las palabras "del original": "(El Comité subrayó que la reconstrucción sólo es aceptable cuando se realiza con base en una información completa y detallada del original, y de ninguna manera en conjeturas)", (UNESCO World Heritage Committee, 1998: §24(b) (i)).

de *Burra* (Artículo 1.8 anterior) que indica que “se diferencia de la restauración por la introducción de nuevos materiales en la fábrica” está en desacuerdo con la *Carta de Venecia* y con el uso común fuera de Australia. Debe haber pocas restauraciones que no requieran la introducción de ningún material nuevo. Si las definiciones de la *Carta de Burra* se adoptaran ampliamente fuera de Australia para el lugar donde se desarrollaron, no podrían dejar de causar confusión. Por ejemplo, el proyecto actual a largo plazo en la Acrópolis de Atenas debería de caracterizarse como una reconstrucción, un término que sería rechazado por las autoridades griegas (Mallouchou-Tufano, 2006).

Lo que es común en todos estos documentos, ya sean convenciones internacionales o cartas producidas por grupos de profesionales, es que la reconstrucción constituye un caso excepcional y debe llevarse a cabo sólo cuando exista evidencia primaria suficiente. Como lo indican las *Directrices prácticas del Patrimonio Mundial*, la reconstrucción sólo es “aceptable si se apoya en una documentación completa y detallada y, de ninguna manera, basada en conjeturas”.

En realidad, las restricciones de estos documentos internacionales no han impedido la práctica continua de la reconstrucción, ni la inscripción de sitios con edificios reconstruidos en la Lista del Patrimonio Mundial, ni nuevas reconstrucciones en sitios ya inscritos. Es sorprendente que un volumen reciente de ensayos sobre reconstrucciones de sitios contenga sólo una referencia a la *Carta de Venecia* y mencione el Patrimonio Mundial sólo en el contexto de sitios inscritos en la Lista que presentan reconstrucciones, como el sitio prehistórico de Aztec Ruins y Mesa Verde en Estados Unidos (Jameson, 2004). Es como si tales reconstrucciones estuvieran justificadas por su valor de interpretación pública, independientemente de que cumplan o no con los criterios de los documentos internacionales de restauración.

De hecho, y no sólo en Estados Unidos, a pesar del consenso casi universal de las cartas en contra de la reconstrucción, a menos que esté firmemente basada en evidencia, todavía mantiene un fuerte atractivo –tanto para los responsables del patrimonio cultural como para el público—. Entonces, ¿cómo se ha justificado la reconstrucción de edificios conocidos por sus restos excavados, y cuáles son los argumentos en contra de esta práctica?

Justificaciones para la reconstrucción

Se han dado varias justificaciones para la reconstrucción de edificios que se conocen sobre todo por evidencia excavada.⁷ Éstos incluyen:

1. *Valor simbólico nacional*. El edificio desempeñó un papel importante en la historia del país o estuvo asociado con una figura destacada.

Sólo doy dos ejemplos de lo que es probablemente el impulso más común para la reconstrucción, ambos de antiguas capitales en sus países. Debido a su importante papel en lo que fue la capital de Virginia hasta 1775, el Palacio del Gobernador (1706-1791) fue el primer edificio importante que se reconstruyó después de que el proyecto para “restaurar” Colonial Williamsburg comenzara, en 1927 (Brown and Chappell, 2004). Gran parte del interior reconstruido del Palacio que se ve hoy es bastante hipotético, pero la huella del edificio reconstruido se determinó por medio de excavaciones no expertas en las décadas de 1920 y 1930 para exponer los cimientos originales (el primer arqueólogo profesional no se designó en Williamsburg sino hasta 1957).

⁷ Véase como ejemplo Fitch (1990), Stone and Planel (1999) y Jameson (2004).

En Japón, en el sitio del Palacio de Heijō de Nara, que data del siglo VIII, un lugar de inmenso valor simbólico en la historia japonesa, las huellas insustanciales de los edificios de madera revelados por la excavación han llevado a reconstrucciones a gran escala de la Puerta de Suzakmon (1990-1997) y, desde 2001, de la Sala Daigokuden del Palacio.

2. *Función continua o reutilización.* El edificio reconstruido puede seguir cumpliendo su función anterior o hace posible una función nueva y diferente.

En raras ocasiones se reconstruyen edificios excavados para cumplir su función anterior u original. Las principales excepciones son los teatros griegos y romanos y otros lugares de representación. Los edificios que han sido ampliamente reconstruidos a partir de evidencia arqueológica para cumplir nuevas funciones incluirían la Estoa de Átalo en el Ágora ateniense, reconstruida en 1953-1956 para servir como museo, tienda y espacio de trabajo para los hallazgos de sus continuas excavaciones (Thompson, 1959).

3. *Educación e investigación.* El proceso de reconstrucción puede ser un proyecto de investigación gratificante, y el edificio que resulta es una herramienta didáctica importante para los visitantes. "Le encanta a los visitantes".

Si se interpreta de manera amplia, esta justificación es válida para la gran mayoría de los sitios reconstruidos. Cualquiera que sea la motivación principal para ello, un edificio reconstruido tiene el potencial de poseer un alto valor educativo y de investigación. El mismo proceso de investigación, prueba y construcción, sin falla conduce a una mejor comprensión del pasado por parte de especialistas. Los no especialistas se benefician del nuevo conocimiento acumulado durante el proceso, así como de la posibilidad de ver la forma de realización incorporada del mismo. Las numerosas reconstrucciones de edificios de madera basadas en evidencia arqueológica en Estados Unidos, el noroeste de Europa y Japón ejemplifican los roles combinados de investigación y educación popular en las reconstrucciones.

4. *Promoción turística.* Un edificio reconstruido puede atraer turismo y generar así ingresos para las autoridades públicas o privadas que lo administran.

La reconstrucción masiva de sitios prehispánicos en México, Guatemala, Belice y Bolivia (Tiwanaqu) en las décadas de 1950 y 1960 tuvo como objetivo promover el turismo y al mismo tiempo demostrar orgullo nacional por el pasado precolombino (Molina-Montes, 1982; Schávelzon, 1990). La motivación detrás de la reconstrucción propuesta del Templo Hwangnyongsa en Gyeongju (República de Corea) es, ante todo, el desarrollo económico de la ciudad, en especial mediante el aumento del turismo, y no su posible reutilización como templo budista (Kim, 2006).

5. *Conservación del sitio.* La reconstrucción, al mostrar que el sitio se está utilizando de manera activa, ayuda a protegerlo de las presiones de desarrollo; alternativamente, puede servir para estabilizar precarias estructuras en estado de ruina.

Si se ha llevado a cabo una excavación de rescate antes de un desarrollo comercial, la reconstrucción del edificio cuyos cimientos han sido excavados puede evitar que el desarrollo alternativo siga adelante (Okamura and Condon, 1999). Un caso clásico de reconstrucción (o reconstitución, como él lo llamó) que se justifica para estabilizar las ruinas excavadas es el trabajo de Arthur Evans en Cnosos (Evans, 1927). De hecho, como C. Palyvou percibe (Palyvou, 2003), fue la preocupación de Evans por la preservación mediante la reconstrucción lo que lo llevó a su interés en la presentación del sitio (ayudado también por sus cualidades de comunicación como periodista), en lugar del camino más común que parte de la inquietud por presentar el sitio y conduce a la reconstrucción.

Si estos puntos resumen algunas de las principales justificaciones que se han citado para reconstruir edificios a partir de restos excavados, ¿cuáles son los argumentos en contra de esta práctica?

Argumentos en contra de la reconstrucción

A. *El valor evocador de edificios en ruinas.* Un edificio en ruinas dejado como está puede ser más evocador del pasado que ese mismo edificio reconstruido.

Se ha escrito de manera extensa acerca del atractivo romántico de las ruinas,⁸ aunque a veces se atribuye de manera bastante simplista a la nostalgia por el pasado, que supuestamente es característica de la tradición romántica europea. Pero no se puede descartar el papel creativo de las ruinas para inspirar el arte, la literatura y la música, ni la retención deliberada de las ruinas como memoriales para eventos trágicos. La preservación como ruina de la cúpula de la bomba atómica en Hiroshima es un ejemplo fuera de Europa.

B. *La dificultad (¿imposibilidad?) de tener autenticidad* (Schmidt, 1999). Los edificios reconstruidos son de hecho edificios nuevos, que tienden a reflejar la cultura y los tiempos de sus creadores, en lugar de ser reproducciones fieles del original.

Muy pocas reconstrucciones a partir de restos excavados cumplirían con el requisito estándar de las cartas por basarse en documentación extensa y completa. Es difícil ver cómo los vestigios excavados solos podrían proporcionar eso. Debido a que las reconstrucciones implican conjeturas en mayor o menor grado, la tendencia será que sus arquitectos sean inconscientemente propensos a otras influencias. Así, la influencia de los ideales de Bellas Artes se ha evidenciado en el edificio del Capitolio reconstruido en Colonial Williamsburg, y como una posible inspiración para Evans en el uso del color en las reconstrucciones de Cnosos (Lounsbury, 1990; Palyvou, 2003). Pero este último también parece haber sido fuertemente influenciado por los estilos contemporáneos de Art Deco (Figura 1).⁹

C. *La cuestión ética de transmitir información errónea.* Las reconstrucciones inexactas pueden inducir a error al público profesional y no profesional, a menos que se identifiquen como tales.

A pesar de la loable justificación de los objetivos de educación e investigación (véase el punto 3 arriba), si la reconstrucción es inexacta o simplemente incorrecta, tanto los académicos como el público en general pueden ser engañados si no se les advierte. El uso de evidencia comparativa de otros sitios precolombinos para la reconstrucción de la Pirámide B en Tula en México (Figura 2) desvió a futuros académicos que no sabían qué había sido reconstruido y cómo (Molina-Montes, 1982). Si los profesionales pueden ser engañados, ¿qué impresiones falsas pueden obtener los visitantes no especializados a menos que estén informados acerca de lo que se ha reconstruido sobre una base conjetural?

D. *La destrucción de la evidencia original.* Muchas reconstrucciones han destruido o han hecho inaccesible la evidencia en la que se basan, en detrimento de futuras investigaciones científicas.

⁸ Véase como ejemplo Woodward (2002).

⁹ Véase como ejemplo la sorprendente fotografía de la Piscina Lustral Norte en Cnosos y cómo fue reconstruida en 1929, reproducida aquí como Figura 1.



FIGURA 1. PISCINA LUSTRAL NORTE, CNOSOS, GRECIA, RESTAURADA POR ARTHUR EVANS EN 1929.
Imagen: Dominio público.



FIGURA 2. PIRÁMIDE B, TULA, MÉXICO, RESTAURADA POR JORGE ACOSTA EN 1941.
Imagen: Valerie Magar.

Es probable que la reconstrucción de edificios in situ sobre sus cimientos originales, por creíble que sea, limite las opciones para futuras investigaciones a medida que cambian las ideas. La *Carta para la protección y gestión del patrimonio arqueológico* (1990) del ICOMOS, en su Artículo 7, por supuesto tiene en mente este riesgo: "Donde sea posible y apropiado, las reconstrucciones no deben construirse de inmediato sobre los restos arqueológicos y deben ser identificables como tales". El desplazamiento horizontal de cualquier trabajo de reconstrucción a otro sitio como "arqueología experimental" evita este problema, al igual que el "desplazamiento vertical" hasta cierto punto. Me refiero a la práctica en Japón de dejar una capa de tierra u hormigón para separar los restos subsuperficiales originales de los cimientos de la reconstrucción (Kanaseki, 1995; Okamura and Condon, 1999).

E. *La interrupción de los valores del paisaje.* Un edificio reconstruido en un paisaje arruinado distorsiona las relaciones visuales y espaciales.

Si sólo uno o dos edificios se reconstruyen en un sitio que de otro modo es "plano", tienden a influir en las "líneas de deseo" de los visitantes (rutas de circulación preferidas alrededor del sitio). La reconstrucción puede mejorar la apreciación de la forma original de esos edificios específicos, pero las desigualdades de escala correrán el riesgo de disminuir la comprensión del sitio en su conjunto. La escala monumental de la Estoa de Átalo, reconstruida en el Ágora de Atenas, ya mencionada (ver punto 2 arriba), el Gimnasio de los Baños en Sardis (Figura 3) y el Templo de Hatshepsut en Luxor ejemplifican este fenómeno.



FIGURA 3. GIMNASIO DE LOS BAÑOS EN SARDIS, TURQUÍA, RECONSTRUIDO ENTRE 1964 Y 1973.
Imagen: Dominio público.

F. *Interpretación distorsionada del sitio*. Las complejidades de los sitios con una larga historia se oscurecen si se reconstruyen para presentar un solo periodo.

En términos técnicos, es relativamente más fácil reconstruir en un solo periodo, pero la evidencia de otros periodos podría tener que ser sacrificada. En Cnosos, “el visitante casual, y a menudo incluso el especialista, puede olvidar que Cnosos es el sitio neolítico más grande de Creta [...] y [...] es uno de los dos sitios griegos y romanos más grandes de la isla”¹⁰ (Papadopoulos, 1997: 115). En la Acrópolis de Atenas, casi toda la evidencia de la construcción posclásica ya había sido demolida en el siglo XIX como parte de la glorificación posterior a la independencia de los restos de la Grecia clásica, facilitando así el proyecto actual (Mallouchou-Tufano, 2006). En otros casos, las presiones políticas pueden requerir que se enfatice una fase de ocupación histórica específica en un sitio con varios periodos.¹¹

G. *Costo*. Los proyectos de reconstrucción tienden a ser muy costosos y, a menudo, sólo pueden ser financiados por las autoridades políticas que insisten en que se emprendan.

Sin el apoyo de un Rockefeller (quien financió el plan para restaurar Colonial Williamsburg), suelen ser las autoridades públicas, con el uso de fondos públicos, quienes vuelven posibles los grandes proyectos de reconstrucción. Por lo tanto, la decisión de emprenderlos, y los criterios que definen su alcance y resultado, generalmente no son los de los responsables profesionales del patrimonio. Además, los costos posteriores de mantenimiento a menudo no se toman en cuenta, y los costos de los sitios reconstruidos tienden a reducir los presupuestos disponibles para otros sitios menos espectaculares. Un caso extremo es la espléndida reconstrucción de Babilonia, emprendida por razones políticas mientras Irak estaba involucrado en una guerra a largo plazo y costosa con su vecino Irán (Parapetti, 1990). En un tipo diferente de guerra, B. Mackintosh describe varias batallas, algunas exitosas y otras no, peleadas por el Servicio de Parques Nacionales (NPS, por sus siglas en inglés)¹² en Estados Unidos, para contrarrestar proyectos de reconstrucción propugnados por representantes del Congreso en sus distritos de origen (Mackintosh, 2004). La popularidad misma de las restauraciones conjeturales de Colonial Williamsburg desde sus primeros resultados creó expectativas entre los miembros del público de que los sitios serían reconstruidos, incluso donde faltaba la base probatoria. Los políticos no dudaron en explotar su atractivo populista y en disponer de los fondos necesarios, a pesar de la política oficial del NPS o de las opiniones de los profesionales.

Hacia algunos principios para la reconstrucción de sitios

Es difícil proponer lineamientos para este tema controvertido: el abismo que existe entre las declaraciones de las cartas y los lineamientos de la *Convención del Patrimonio Mundial* y la práctica real demuestra este punto. Sin embargo, en esta sección final trato de proponer algunos principios. Consideran las discusiones previas de las justificaciones usualmente hechas para la reconstrucción y los argumentos en su contra.

1. Un edificio reconstruido, si se basa principalmente en evidencia excavada, debe considerarse como un edificio nuevo (la reconstrucción como un acto creativo).

2. La reconstrucción de uno o más edificios debe considerarse sólo si los valores (incluido el valor del paisaje) de un sitio se apreciarán mejor que si los edificios se dejan en ruinas (la ruina como fuente de inspiración o como memorial).

¹⁰ Cita original: “the casual visitor –and often even the specialist– can forget that Knossos is the largest Neolithic site on Crete [...] and [...] is one of the two largest Greek and Roman sites on the island”.

¹¹ Como ejemplo, Killebrew (2004).

¹² Nota de la traductora.

3. La evidencia sobreviviente del antiguo edificio debe documentarse por completo, de tal manera que el registro esté siempre disponible en el futuro (una obligación científica y ética de registrar para la posteridad).
4. La evidencia sobreviviente del antiguo edificio, o de diferentes fases históricas de éste, no debe destruirse ni hacerse inaccesible por el acto mismo de reconstruirlo (una obligación científica de permitir que las hipótesis [construidas] sean verificadas o rechazadas).
5. La evidencia –sus fortalezas y sus limitaciones– para la forma reconstruida debe ser interpretada con claridad para todos los visitantes (una obligación ética de no engañar o desinformar al público).
6. Los edificios que han sido reconstruidos erróneamente en el pasado podrían, caso por caso, conservarse como están (reconstrucciones como parte de la historia de las ideas).

Parece axiomático que las reconstrucciones del tipo aquí descrito se consideren como edificios nuevos (como lo hacen los arquitectos contemporáneos, que adoptan soluciones audaces para adaptar edificios antiguos). No son edificios antiguos incompletos que han sido “restaurados a su antigua gloria”, en la frase amada por los medios de comunicación. ¿Cuántas reconstrucciones han intentado realmente reproducir las condiciones que se supone tuvieron en el pasado? Las críticas al “Williamsburg demasiado limpio” son bien conocidas y podrían aplicarse a todos los sitios reconstruidos. El uso del color de Evans en Cnosos es una excepción a la regla general de las reconstrucciones arquitectónicas no pintadas en regiones clásicas. De manera significativa, los colores de Evans se atenuaron más tarde, en la década de 1950, de acuerdo con los gustos cambiantes, pero ahora se han revivido como parte del proyecto de conservación que considera el trabajo de Evans como parte de la historia del sitio (Palyvou, 2003; Papadopoulos, 1997). En resumen, las reconstrucciones son edificios nuevos; no reproducen las condiciones originales.

La obligación de registrar y preservar la evidencia para futuros investigadores debe ser inherente a cualquier campo de estudio que se considere científico. Por lo tanto, cualquier reconstrucción debe evitar el impacto en los restos originales por medio de desplazamiento vertical u horizontal (ver punto D arriba). Igualmente, una reconstrucción debe apuntar a respetar la integridad de un edificio que ha evolucionado a través del tiempo. La eliminación de los restos de cualquier fase en interés de la reconstrucción de otras fases debe estar justificada y completamente documentada.

El requisito de transmitir a los visitantes información precisa sobre la fidelidad de una reconstrucción al estado actual del conocimiento parece primordial. Transmitir información inexacta de manera consciente, sin revelarlo, es poco ético (o de hecho criminal) en otras esferas de la comunicación con el público. ¿Por qué las reconstrucciones conjeturales están exentas de este requisito? El criterio estándar en la restauración de “visibilidad de la intervención” se aplica aquí. Puede lograrse empleando diferencias sutiles en la técnica o textura de los materiales o, de modo más visible, utilizando materiales bastante modernos, tal vez reproduciendo sólo los volúmenes de los edificios desaparecidos y no su forma sólida (es decir, reconstrucción volumétrica, como se practica, por ejemplo, en la casa de Benjamin Franklin en Filadelfia, en la instalación industrial Forges St Maurice en Quebec, y el Templo de Apolo en Veyes, en las afueras del norte de Roma).

Puede plantearse un argumento diferente para retener reconstrucciones erróneas llevadas a cabo en el pasado, sobre la base de que poseen su propio valor para reflejar la historia del gusto y las ideas (como en el trabajo de Evans en Cnosos). Existe un paralelismo con la restauración de la escultura antigua, para la cual es valioso retener restauraciones anteriores aunque sean erróneas (Vaughan, 1997).

Conclusión

No hay duda de que los documentos normativos internacionales y el número cada vez mayor de cartas que guían la práctica de conservación han tenido una gran influencia en la práctica de conservación. Pero dentro del campo del patrimonio edificado, el caso particular de la reconstrucción exhibe una clara divergencia entre los principios y la práctica.

En este capítulo he intentado resumir algunas de las justificaciones que se han utilizado para reconstruir edificios que ahora se conocen principalmente por sus restos excavados, y también algunos de los argumentos en contra de esta práctica. La línea dura tomada contra la reconstrucción en los documentos normativos debe provenir de la experiencia; en otras palabras, se ha desarrollado un consenso entre los profesionales de que los argumentos en contra superan las justificaciones. Y sin embargo, los edificios desaparecidos continúan siendo reconstruidos. ¿Hay alguna forma de salir de esta paradoja?

Una salida radica en responder de manera diferente al enorme atractivo popular de los edificios reconstruidos. El advenimiento de las realidades multimedia y virtual hace posible explorar hipótesis divergentes acerca del pasado sin requerir ninguna intrusión en los restos físicos originales en el sitio. Los altos costos asociados en la actualidad con el desarrollo de tales proyectos disminuirán a medida que evolucione la tecnología. Por lo tanto, una visita a la "cosa real" en el campo, adecuadamente conservada e interpretada como se encontró, será una prueba de la credibilidad de la imagen del pasado generada por medios electrónicos. La capacidad de apreciar la autenticidad del pasado depende al final del observador, y no de lo observado. O, dicho de otra manera, es el visitante quien debería ser tratado, y no el edificio (Gauthier, 1991).

*

Referencias

- Bomford, David and Mark Leonard (eds.) (2004) *Issues in the conservation of paintings*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles.
- Brown, Marley R. III and Edward A. Chappell (2004) "Archaeological reconstruction and authenticity at Colonial Williamsburg", in: John H. Jameson (ed.), *The reconstructed past. Reconstruction in the public interpretation of archaeology and history*, Altamira Press, Walnut Creek, pp. 47-63.
- Dushkina, Natalia (2005) "Reconstruction and its Interpretation in Russia – 2", *Proceedings of the Scientific Symposium*, Session II, paper 12, ICOMOS 15th General Assembly, Xi'an, China, 17-21 October 2005 [www.international.icomos.org/xian2005/papers.htm] (consultado el 6 de febrero de 2007).
- Evans, Arthur E. (1927) "Works of reconstitution in the palace of Knossos", *Antiquaries Journal* (7): 258-267.
- Faut-il restaurer les ruines?* (1991) Actes des Colloques de la Direction du Patrimoine. Entretiens du Patrimoine, Picard, Paris.
- Fitch, James Marston (1990) *Historic preservation. Curatorial management of the built world*, University Press of Virginia, Charlottesville.
- Gauthier, Marc (1991) "Traiter la ruine, ou le visiteur?", in: *Faut-il restaurer les ruines?*, Actes des Colloques de la Direction du Patrimoine, Entretiens du Patrimoine, Picard, Paris, pp. 72-73.
- Jameson, John H. (ed.) (2004) *The reconstructed past. Reconstruction in the public interpretation of archaeology and history*, Altamira Press, Walnut Creek.
- Kanaseki, Hiroshi (1995) "Reconstructing a ruin from intangible materials", in: Knut Einar Larsen (ed.), *Nara conference on authenticity*, UNESCO World Heritage Centre, Agency for Cultural Affairs Japan, ICCROM, ICOMOS, Tapir Publishers, Trondheim, pp. 337-338.

- Killebrew, Ann (2004) "Reflections on a reconstruction of the ancient Qasrin synagogue and village", in: John H. Jameson (ed.), *The reconstructed past. Reconstruction in the public interpretation of archaeology and history*, Altamira Press, Walnut Creek, pp. 127-146.
- Kim, Hong-Sik (2006) "Utilization plan of Hwangnyongsa Temple after reconstruction", in: *Preprints of international conference on reconstruction of Hwangnyongsa Temple, April, 28-29, 2006, Gyeongju-si, Korea*, National Research Institute of Cultural Heritage, Seoul, pp. 385-401.
- Lounsbury, Carl R. (1990) "Beaux-arts ideals and colonial reality: the reconstruction of Williamsburg's Capitol 1928-1934", *Journal of the Society of Architectural Historians* 49 (4): 373-389.
- Mackintosh, Barry (2004) "National Park Service reconstruction policy and practice", in: John H. Jameson (ed.), *The reconstructed past. Reconstruction in the public interpretation of archaeology and history*, Altamira Press, Walnut Creek, pp. 65-74.
- Mallouchou-Tufano, Fani (2006) "Thirty years of anastelosis work on the Athenian Acropolis, 1975-2005", *Conservation and Management of Archaeological Sites* 8 (1): 27-38.
- Molina-Montes, Augusto (1982) "Archaeological buildings: restoration or misrepresentation", in: Elizabeth Hill Boone (ed.), *Falsifications and misreconstructions of pre-Columbian art, Dumbarton Oaks, 14-15 October 1975*, Dumbarton Oaks Institute of Meso-American Studies, Washington D.C., pp. 125-141.
- Oddy, W. Andrew (ed.) (1994) *Restoration: is it acceptable?*, British Museum Occasional Paper 99, British Museum Press, London.
- Okamura, Katsuyuki and Robert Condon (1999) "Reconstruction sites and education in Japan: a case study from the Kansai region", in: Peter G. Stone and Philippe G. Planel (eds.), *The constructed past. Experimental archaeology, education and the public*, One World Archaeology 36, Routledge, London, pp. 63-75.
- Palyvou, Clairy (2003) "Architecture and archaeology: the Minoan palaces in the twenty-first century", in: John K. Papadopoulos and Richard M. Leventhal (eds.), *Theory and practice in Mediterranean archaeology: old world and new world perspectives*, Cotsen Advanced Seminars 1, The Cotsen Institute of Archaeology, University of California at Los Angeles, Los Angeles, pp. 205-233.
- Papadopoulos, John K. (1997) "Knossos", in: Marta de la Torre (ed.), *The conservation of archaeological sites in the Mediterranean region: an international conference organized by the Getty Conservation Institute and the J. Paul Getty Museum, 6-12 May 1995*, Getty Conservation Institute, Los Angeles.
- Parapetti, Roberto (1990) "Recenti interventi sul patrimonio archeologico in Iraq", *Restauro* 19 (110): 94-102.
- Pirkovic, Jelka (2003) "Reproducing lost monuments and the question of authenticity", *Varstvo Spomenikov* (40): 209-221.
- Schávalzon, Daniel (1990) *La conservación del patrimonio cultural en América Latina. Restauración de edificios prehispánicos en Mesoamérica: 1750-1980*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazso", Buenos Aires.
- Schmidt, Hartwig (1999) "The impossibility of resurrecting the past: reconstructions on archaeological excavation sites", *Conservation and Management of Archaeological Sites* 3 (1-2): 61-68.
- Stanley-Price, Nicholas, M. Kirby Talley, Jr. and Alessandra Melucco (eds.) (1996) "Restoration and anti-restoration", in: *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles, pp. 307-323.
- Stone, Peter G. and Philippe G. Planel (eds.) (1999) *The constructed past. Experimental archaeology, education and the public*, One World Archaeology 36, Routledge, London.
- Stovel, Herb (2001) "The Riga charter on authenticity and historical reconstruction in relationship to cultural heritage (Riga, Latvia, October 2000)", *Conservation and Management of Archaeological Sites* 4 (4): 240-244.
- Thompson, Homer A. (1959) *The Stoa of Attalos II in Athens*, Excavations of the Athenian Agora Picture Book no. 2, American School of Classical Studies, Athens.
- UNESCO (2005) *Operational guidelines for the implementation of the World Heritage Convention*, UNESCO, Paris.
- Vaughan, Gerard (1997) "Some observations and reflections on the restoration of antique sculpture in the eighteenth century", in: Phillip Lindley (ed.), *Sculpture conservation. Preservation or interference?*, Scholar Press, Aldershot, pp. 195-208.
- Woodward, Christopher (2002) *In ruins*, Vintage, London.



CLAUDINE HOUBART




CLAUDINE HOUBART

Es arquitecta e historiadora del arte, con maestría en Conservación de monumentos y sitios y doctorado en Ciencia de la ingeniería. Desde 2003 enseña Historia de la arquitectura e Historia y teoría de la conservación en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Lieja. En la Unidad de Investigación entre Facultades AAP (Arte, Arqueología, Patrimonio) y el grupo de investigación DIVA (Documentación, Interpretación, Valorización del Patrimonio), su investigación se enfoca en la historia de los principios, las prácticas y redes de la conservación, así como en las teorías contemporáneas aplicadas al patrimonio ampliamente definido. Es miembro del Comité Científico Internacional del ICOMOS sobre Teoría y Filosofía de la Conservación y Restauración.

Portada interior:
EDZNÁ

Imagen: Dominio público.



“Reconstruction as a creative act”: on anastylosis and restoration around the Venice Congress

CLAUDINE HOUBART

Abstract

Based on Nicholas Stanley-Price’s observation of a divergence between principles and practice in reconstruction, this article examines a key moment in the development of heritage doctrine in the 20th century: the Venice Congress. Through an examination of the sessions of the congress, the accompanying exhibition and the drafting of the charter that was one of its outcomes, it questions the views of experts of the time on the reconstruction of archaeological sites. The result is a contrasted landscape in terms of projects and principles and the observation of a certain unresolved uneasiness in the face of a practice which, after World War II reconstruction, is justified, to the great regret of a part of the profession, by the development of the tourism economy.

Keywords: reconstruction, archaeological ruins, Venice Charter, anastylosis.

The contradictions inherent in the reconstruction of archaeological sites have never been summed up as concisely as in Elizabeth Spelman’s definition of repair: “the creative destruction of brokenness” (Spelman, 2002: 134). As Nicholas Stanley-Price puts it as a first principle in his paper on reconstruction of ruins, “a reconstructed building –if based on primarily excavated evidence– must be considered a new building” (Stanley-Price, 2009: 41). Quite a radical statement, followed by five other principles attempting to frame the limits of such reconstructions, in an attempt to fill the void left by the most influential doctrinal documents on the subject. The article is very revealing in this respect: despite the rigid position of the *Venice Charter* and later, of the *Operational Guidelines for the World Heritage Convention* with regard to reconstructions, their number continued to grow, by virtue of arguments and despite criticisms that are quite rightly inventoried. And maybe because such documents reject reconstructions –which represent in many respects, as Stanley-Price underlines, “an extreme example of restoration”–, “there are no textbook rules about when restoration should be carried out or how far it should go” (Stanley-Price, 2009: 32).

What struck me when I first read this paper is that such a distinguished archaeologist could declare that “in short, reconstructions are new buildings; they do not reproduce original conditions” (Stanley-Price, 2009: 42) without expressing criticism nor regret. It ran counter to my preconceived notions about an assumed opposition between architects and archaeologists when it comes to reconstruction and restoration. Reading the article devoted by Stanley-Price and Jokilehto to the work of Franco Minissi in the 1950’s and 1960’s on the sites of Gela, Piazza Armerina and Heraclea Minoa in Sicily (Stanley-Price and Jokilehto, 2001) that I soon discovered in the course of my research further persuaded me that I was wrong. It was simplistic, to say the least, to believe that in matters of reconstruction or restoration, only the architect was open to creation where the archaeologist showed a visceral attachment to the untouched remains.

But really, where did this preconceived idea come from? On reflection, it came more from my experience as a teacher in a faculty of architecture than from my research in the history of conservation-restoration. Where my colleagues and students had a certain mistrust of archaeologists who were supposed to limit their creative potential, their predecessors seemed to have agreed more easily for the benefit of the conservation and presentation of archaeological remains, even if this collaboration did not result in the drafting of clear principles but rather in an apparent opposition between theory and practice, as Stanley-Price rightly observed.

His observations, and the questions that the article had raised for me about the supposed specificities of the positions of architects and archaeologists towards reconstruction, made me want to go back to my files relating to the Venice Congress and its charter, to reread them in light of these questions that had not previously caught my attention (I mainly focused on the question of historic cities). Was the issue of reconstruction of archaeological remains discussed at the congress? And if so, had it been addressed by architects or archaeologists? How had article 15 of the charter been drafted and what was the experience of the authors of the document in this area? And in the years that followed, had the article been quickly criticized, like others, and subject to revision?

The congress and its sections

Organized by the General Directorate of Antiquities and Fine Arts of the Ministry of Public Education, the Second International Congress of Restoration brought together, from May 25 to 31, 1964, about 500 participants at the Cini Foundation on the island of San Giorgio Maggiore in Venice. Parallel to the congress, an exhibition at Palazzo Grassi presented, from May 25 to June 25, more than 500 projects from 35 countries. According to the list of participants, 506 professionals attended the congress. Among the two-thirds of these whose profile can be identified, architects were in the vast majority (243), followed far behind by art historians (53). Archaeologists represented less than 10% of the participants (35 could be identified) (Comitato nazionale italiano dell’ICOMOS, 1971: XXXVII-LIII). But this did not prevent the questions of conservation and presentation of archaeological remains from being discussed.

Devoted to the general theme of “the restoration of monuments in modern life”, the works of the congress were divided into five sections, dealing with both theoretical and practical issues, at the scale of the monument or the urban fabric, and according to various disciplinary approaches. The treatment of archaeological remains was mostly addressed by the two first sections, respectively dedicated to “the theory of conservation and restoration and its applications”, chaired by the Mexican architect Carlos Flores Marini, and “fundamental problems of study, research and restoration of monuments”, “excavations and conservation methods for archaeological elements” and “life of monuments”, chaired by the French Chief architect Albert Chauvel. How was reconstruction envisaged, and what arguments were put forward for or against it?

In fact, looking at the Venice Congress's proceedings through the lens of Stanley-Price's paper reveals that most arguments in favor and against reconstruction that he enumerates were already addressed in the presentations. Similarly, it seemed clear to the members of the congress, as to Stanley-Price, that the reconstruction of archaeological sites was not in principle the same as postwar reconstruction. Even if it was observed that these specific reconstructions may have led to a "suspension of established norms"¹ (Pane, 1971: 11), important actors of postwar reconstruction such as the architect Jan Zachwatowicz, professor at the University of Warsaw and co-director of the Reconstruction Bureau of the city after 1945, were opposed to excessive restoration outside the post-war context and considered that "if it is a question of the didactic value of the monument in question, one way or another of making visitors aware of the original form of the monument can be found, if only by means of a drawing or a model" (Zachwatowicz, 1971: 51). Although cultural tourism was still underdeveloped compared to the current situation, the temptation to rebuild excessively to meet the needs of visitors was addressed by a few speakers, starting with Roberto Pane who, in his opening lecture, openly regretted the concessions made to mass culture: "there is a definite relationship between the watered-down stupidities of television broadcasts and the way in which tourist caravans are guided towards contemplating monuments. Indeed, just as mental efforts are avoided for those who watch television, so physical effort is avoided for those who visit the monuments."² This was not without consequences in terms of conservation:

The monument is no longer a historical individuality to be protected as such, but a pure and simple object of consumption and, consequently, the very way in which it is conserved is strictly subordinate to this vocation. This can thus end up influencing modern conservation criteria in the wrong direction, because aesthetic and historical considerations are no longer the sine qua non condition of the restoration work, and extensive and undesirable reconstructions are often carried out so that there is "more to see" than mere ruins and so that the object corresponds as closely as possible to its price³ (Pane, 1971: 11).

Among the bad examples, Pane cited explicitly "the numerous reconstructions and misunderstood restorations that have been carried out for a long time in Greece and elsewhere especially on the initiative of the United States", such as the "cold and spectral resurrection of the stoa of Attalos which rises, new and intact in the middle of the ruins of the Athenian Agora"⁴ (Pane, 1971: 11). Thus, he engaged in a heated debate with the Chief Historian of the National Park Service, Charles W. Porter, who presented, in the first section, a report on restoration and reconstruction works carried on in the Independence National Historical Park in Philadelphia. On this site, although reconstruction was presented as "the exception rather than the rule", there were notable exceptions such as "the 'reconstruction' of New

¹ Original quotation: "la suspension des normes que nous avons établies." All translations from French and Italian are by the author.

² Original quotation: "Il existe une relation certaine entre les stupidités édulcorées des émissions de télévision et la façon dont les caravanes de touristes sont guidées vers la contemplation des monuments. En effet, de même qu'on évite tout effort mental à ceux qui regardent la télévision, on évite tout effort physique à ceux qui visitent les monuments."

³ Original quotation: "le monument n'est plus une individualité historique à protéger en tant que telle mais un pur et simple objet de consommation et, par conséquent, la manière même dont il est conservé est strictement subordonnée à cette vocation. Il arrive donc que cela finisse par influencer dans le mauvais sens les critères de la conservation moderne parce que, les instances esthétiques et historiques ne constituant plus la condition *sine qua non* de l'œuvre de restauration, on effectue assez souvent de vastes et indésirables reconstructions afin qu'il y ait 'plus à voir' que les simples ruines et afin que l'objet corresponde donc mieux à son prix."

⁴ Original quotation: "les nombreuses reconstructions et les restaurations mal comprises qu'on a faites depuis longtemps en Grèce, et ailleurs, spécialement sur l'initiative des États-Unis" [...] "la froide et spectrale résurrection du Stoà d'Attalo qui s'élève, neuf et intact, au milieu des ruines des Agorà (sic) athéniennes."

Hall, of which one wall remained, as a memorial to the first beginnings of the Marine Corps and the reconstruction, with modern adaptations, of Library Hall to meet the needs of the American Philosophical Society for book space". The latter case was "defended on practical and aesthetic grounds", because it enhanced "the setting of other buildings" (Porter, 1971: 69-70). A press release of the Cini Foundation, dated 26 May 1964 and quoted by Andrea Pane relates the course of the debates:

Professor Charles W. Porter [...] illustrated the North American conception, stating that today's society likes the integral reconstruction of disappeared monuments, in order to gain spiritual enjoyment and education, stressing the formative value of reconstruction. Professor Pane replied that it is unacceptable to extend the "American taste" to other countries, admitting that if a society of recent cultural traditions such as the United States wants to rebuild monuments that do not exist, have disappeared or have been falsely set, it can do so by renouncing the claim to create monuments. The assembly expressed with prolonged applause its unanimous consent to the Italian scholar's thesis⁵ (Pane, 2009: 316, note 41).

As this excerpt suggests, Porter was rather isolated in his defense of such practices, although some speakers were of the opinion that the ruins could and must, contrary to what was previously expressed by the traditional expression "dead monuments" –which would disappear in the *Venice Charter*– "serve a useful purpose and social culture"⁶ (Zachwatowicz, 1971: 49). But even those who considered a partial reconstruction acceptable, and even desirable for tourism purposes, like the architect Ivan Zdravkovic in the case of ruined Serbian medieval fortresses (Zdravkovic, 1971: 410), insisted on the fact that "in all cases where the data collected are not sufficient, plans should not be drawn up for reconstruction, but for restoration and, in some cases, even for simple conservation. It is better to leave the fortresses as they are, only partially preserved, than to restore them improperly, without sufficient data and in haste"⁷ (Zdravkovic, 1971: 413). In any case, as the British archaeologist Roy Gilyard-Beer stated in his introductory lecture to the second section, the evidence produced by excavations should be "used with caution, for reconstruction on these grounds, considered purely as evidence for posterity, has the same limitations as the published report on a site destroyed in the course of excavation, and like the report it reflects the talent and capacity of the excavator and the techniques at his command at a fixed point in time" (Gilyard-Beer, 1971: 159).

The possibility of reconstructing ruins was therefore not entirely rejected by the speakers at the congress, but subject to strict conditions. In this respect, the nuances between "consolidation works" and "integration works" were addressed by the archaeologist Pietro Romanelli, integration being only appropriate "when it comes to restoring fallen parts that even in the fall have retained the original layout, to recompose the appearance of the monument to make

⁵ Original quotation: "Il Professore Charles W. Porter [...] ha illustrato la concezione nordamericana, affermando che la società attuale gradisce la ricostruzione integrale dei monumenti scomparsi, per trarne godimento spirituale e motivo di istruzione, sottolineando il valore formativo della ricostruzione. Il Professor Pane ha replicato sostenendo che è inaccettabile l'estensione del 'gusto americano' agli altri Paesi ammettendo che, se una società di recenti tradizioni culturali come quella degli Stati Uniti desidera ricostruirsi a soddisfazione dei propri gusti monumenti inesistenti, scomparsi o falsamente ambientati, lo può fare rinunciando però alla pretesa di creare dei monumenti. L'assemblea ha espresso con prolungati applausi il proprio unanime consenso alla tesi dello studioso italiano."

⁶ Original quotation: "servir à des fins utiles, à la culture sociale."

⁷ Original quotation: "Dans tous les cas où les données réunies ne seraient pas suffisantes, on ne devrait pas procéder à l'élaboration des plans pour la reconstruction, mais seulement pour la restauration et, dans certains cas même, pour la simple conservation. Il est préférable de laisser les forteresses telles quelles, partiellement conservées seulement, que de les restaurer de manière impropre, sans données suffisantes et à la hâte."

it more comprehensible, to prevent the fallen elements from being destroyed or dispersed”⁸ (Romanelli, 1971: 164). Furthermore, restoration works should be subject to two conditions: “that there are safe and sufficient elements for integration, so as to avoid any arbitrariness or even any merely hypothetical completion”, and “that the integrated parts are clearly and permanently distinct from the old parts.”⁹ He went on to list ways of distinguishing the new from the old, close to those developed almost a century earlier by Camillo Boito, and insisted on the fact that “in any case, the juxtaposition of materials in strong contrast with the ancients in terms of quality or color or the use of construction systems that could generate confusion with systems used in antiquity should be avoided”¹⁰ (Romanelli, 1971: 164-165).

Does the study of the various contributions reveal a clear difference in position between architects and archaeologists? Not really, although Jean Lauffray, trained as an architect, but archaeologist by experience, dedicated his paper to the reasons for the frequent disagreements between both professionals (Lauffray, 1971: 167). According to him, such disagreements originated from their very different training, recruitment and professional status. During the 1957 congress in Paris, a similar observation had led the fifth section, dedicated to the relations of monuments architects and archaeologists, to express the wish that all countries would “set up specialization courses where future architects of historic monuments and archaeologists will study together the history of architecture and the procedures to be employed for the conservation of monuments”, with the aim to “contribute to the creation of a team spirit between specialists in these two disciplines”¹¹ (Congrès international, 1960: 37). The chair of the section, Anastasios Orlandos, director of the Antiquities of Greece and himself both a civil engineer and an archaeologist, had stressed that the disagreements in case of anastylosis could be “on the materials to be used to complete the missing parts of the building to be restored” and “on the degree to which anastylosis can or should be pushed”¹² (Orlandos, 1960: 303). To illustrate the fact that a project could suffer from errors coming from either side, he took the examples of the Parthenon and the Stoa of Attalos. In the first case, the discoloration of the artificial stone chosen by Balanos to complete the columns without consulting archaeologists had led to a “very striking and unsightly” contrast, while in the second case, the decision made by the archaeologists to keep the original elements on the ground “so that they could be more easily studied”, had led the monument to be of a “brilliant whiteness” causing an “unpleasant impression”¹³ (Orlandos, 1960: 303-304).

Returning to the observations made by Lauffray at the 1964 congress, he noted, among the points of contention between archaeologists and architects, that in the eyes of archaeologists, “if he restores, the architect is too preoccupied with appearance and presentation to the detriment of archaeological truth. He sacrifices the authenticity of the details that bother

⁸ Original quotation: “quando si tratti 1) di restituire parti cadute che anche nella caduta abbiano conservato la disposizione originale; 2) di ricomporre l’aspetto del monumento per renderlo più comprensibile; 3) di evitare che gli elementi caduti vadano distrutti o dispersi.”

⁹ Original quotation: “1) che si abbiano elementi sicuri e sufficienti per la integrazione, così da evitare ogni arbitrio o anche ogni completamento soltanto ipotetico; 2) che le parti integrate siano chiaramente e durevolmente distinte dalle parti antiche.”

¹⁰ Original quotation: “Si eviti in ogni caso l’accostamento di materiali in forte contrasto con gli antichi per qualità e colore o l’impiego di sistemi costruttivi che possono generare confusione con sistemi usati nell’antichità.”

¹¹ Original quotation: “de créer des cours de spécialisation où les futurs architectes des Monuments historiques et les archéologues étudieront ensemble l’histoire de l’architecture et les procédés à employer pour la conservation des monuments. [...]” “aider à la création de l’esprit d’équipe entre les spécialistes de ces deux disciplines.”

¹² Original quotation: “1° sur les matériaux à employer pour compléter les parties manquantes de l’édifice à restaurer, 2° sur le degré jusqu’où peut ou doit être poussée l’anastylose.”

¹³ Original quotation: “très frappant et inesthétique” [...] “afin qu’elles fussent plus facilement étudiées” [...] “blancheur éclatante” [...] “impression désagréable.”

him [...] [and] considers the monument more as a work of art than as a scientific document"¹⁴ (Lauffray, 1971: 167). The French archaeologist Ernest Will had the same opinion in 1957: addressing restoration and presentation, he observed that architects were "too tempted to resuscitate the monuments of the past, also attached to the artistic side of the problem", while archaeologists were "concerned with exact science and sometimes a little timid". In Will's view, "only the knowledge of one and the technical knowledge of the other can ensure suitable solutions"¹⁵ (Will, 1960: 311). These excerpts seemed to support my own *a priori*. But they did not stand up well to the scrutiny of the presentations at the Venice Congress.

In fact, the issues of consolidation and integration were indeed examined differently depending on whether the ruin was considered a historical document or a work of art. But this didn't at all depend on the speaker's training, as illustrated by the different points of views of Ferdinando Rossi and Roberto Pane, respectively engineer-architect and architect, on the issue of consolidation and integration of ruins. According to Pane, ruined monuments should not only be considered as historical testimonies, but also, from the point of view of the "aesthetic instance":

*It must be remembered that, even in the static restoration of ruins, there is a criterion of evaluation and choice for which the addition due to consolidation or the substitution of certain pieces of columns pose problems that inevitably and necessarily lead us back to the aesthetic instance and not only to that imposed by the respect for the integrity of the document*¹⁶ (Pane, 1971: 3).

As for Rossi, director of the Opificio delle Pietre Dure in Florence, who opened his talk with the second axiom of Brandi on the potential oneness of the work of art (Brandi, 2005: 50), historicity prevailed in the case of ruins:

*It is legitimate to restore the monument only when there are serious conditions to do so and when the monument is not reduced to a ruined state, because in that case it is perfectly useless to go beyond a non-existent discourse with fervent imagination. The figurative unity in that case is an end in itself and remains the apparent unity of the found element which must only be reconsolidated as far as is permitted by static laws, but leaving it as it is for historicity. We cannot speak of unity if we do not refer to a complete work and if we are dealing only with elementary parts of a disappeared complex*¹⁷ (Rossi, 1971: 58).

In the midst of these many reservations about the relevance and limits of reconstruction interventions, Franco Minissi's projects distinguished themselves by a bold and experimental approach. They were presented not only by Minissi himself, in the part of the second section dedicated to "science and conservation", but also by the archaeologist Pietro Griffo, superintendent of Agrigento in the part of the same section dedicated to the "life of

¹⁴ Original quotation: "s'il restaure, l'architecte se préoccupe trop de l'aspect et de la présentation au détriment de la vérité archéologique. Il sacrifie l'authenticité des détails qui le gênent [...] il considère le monument plutôt comme une œuvre d'art que comme un document scientifique."

¹⁵ Original quotation: "trop tentés de ressusciter les monuments du passé, attachés aussi aux côtés artistiques du problème" [...] "soucieux de science exacte et parfois un peu timorés."

¹⁶ Original quotation: "on doit rappeler que, même dans la restauration statique des ruines, un critère d'évaluation et de choix intervient pour lequel l'adjonction due à une consolidation ou la substitution de certaines [sic] morceaux de colonnes posent des problèmes qui nous reconduisent, inévitablement et nécessairement, à l'instance esthétique et non seulement à celle qu'impose le respect de l'intégrité du document."

¹⁷ Original quotation: "È legittimo restaurare solo quando esistono seri presupposti per farlo e quando il monumento no sia ridotto allo stato di rudere, perché in tal caso è perfettamente inutile esorbitare e concludere un inesistente discorso con elaborati di una fervida fantasia. L'unità figurativa in quel caso è fine a se stessa e rimane quella apparente dell'elemento reperito che deve essere solo riconsolidato per quanto è consentito dalle leggi statiche, ma lasciandolo tale e quale per la storicità. Non si può parlare di unità se non ci riferiamo ad un'opera completa e se si tratta solo di parti elementari di un complesso scomparso."

monuments". Moreover, his works at the Greek fortifications of Gela, the Hellenistic theatre of Heraclea Minoa and the cathedral of San Gerlando in Agrigento were also presented in the exhibition.

Without going back in detail on the specific *musealizzazione* approach developed by Minissi and its relations with the theories of Cesare Brandi, which have already been extensively studied and commented on (Vivio, 2015), also by Nicholas Stanley-Price (Stanley-Price and Jokilehto, 2001), it is interesting to situate the architect's contributions in the light of the discussions referred to above. The use, at Heraclea Minoa, of a transparent synthetic resin, such as "perspex", to suggest the complete form of the theatre's ruined *cavea*, was meant to allow the archaeological evidence to be protected and at the same time remain visible as a proof of validity of the transparent, suggested reconstruction (Figure 1). Thus, it attempted to reconcile the contradictory imperatives of preservation and visual reconstruction, in some kind of "virtual reality" before its time:

In all these cases, in fact, the parts reconstructed with the materials we are talking about, in addition to fully satisfying the need not to hide any of the original parts of the monument, have the advantage of differing clearly from them in matter and time, thus avoiding any confusion or interpretative error and, what is more important, the transparency of the material tends ideally to transform the restoration carried out into a graphic superimposition, realized in space, of the integrative or reconstructive hypothesis on the monument. The latter, I believe, is the most positive aspect of the technique on display as it is also the most rigorous and documented certainty in the elements that suggest integrative proposals of any kind on an ancient monument and always susceptible to evolution and therefore the restoration work should as much as possible remain on a theoretical level, avoid the falsehood of definitive superstructures and increase the possibility of further studies and consequent new hypotheses and restoration solutions¹⁸ (Minissi, 1971: 286).

In the case of the transparent recomposition of the volumes of the Roman villa in Piazza Armerina, Minissi, who admitted that his intervention had replaced the evocative and romantic vision of the ruins, insisted on the fact that it had "the merit not only of providing an approximate indication of the third dimension of the monument, but also of expressing without inappropriate formal pretensions and with the utmost sincerity its functional role"¹⁹ (Minissi, 1971: 287). In the restoration of the San Nicola convent in Agrigento to host the National Museum of Archaeology, presented by Pietro Griffo, the works involved the reconstruction of the southern wall which was in ruin and for which no traces of the original features could be found. In that case, "precisely to avoid the risk of erroneous reconstructions and for a brilliant idea of lightness and clarity, it was preferred to place a beautiful iron grid, regularly divided into rhombuses and entirely glazed, which takes in height both floors of the building"²⁰ (Griffo, 1971: 542).

¹⁸ Original quotation: "In tutti questi casi, infatti le parte ricostruite con i materiali di cui si parla, oltre a soddisfare integralmente l'esigenza di non occultare nessuna delle parte originali del monumento, presentano il vantaggio di differenziarsi nettamente da esse nella materia e nel tempo, evitando quindi qualsiasi confusione o errore interpretativo e, ciò che più conta, la trasparenza del materiale tende idealmente a trasformare il restauro eseguito in una sovrapposizione grafica, realizzata nello spazio, della ipotesi integrativa o ricostruttiva sul Monumento. Quest'ultimo ritengo sia l'aspetto più positivo della tecnica esposta in quanto anche la più rigorosa e documentata certezza negli elementi che suggeriscono le proposte integrative di qualsiasi entità su un antico monumento è sempre suscettibile di evoluzione e pertanto l'opera di restauro dovrà il più possibile mantenersi sul piano teorico, evitare il falso di sovrastrutture definitive ed incrementare la possibilità di ulteriori studi e conseguenti nuove ipotesi e soluzioni di restauro."

¹⁹ Original quotation: "ha il pregio oltre che di fornire una indicazione approssimativa della terza dimensione del monumento, di esprimere senza inopportune pretese formali e con la massima sincerità il proprio ruolo funzionale."

²⁰ Original quotation: "proprio ad evitare rischi di erronee ricostruzioni e per una geniale idea di levità e di chiarezza, si è preferito collocare una bellissima griglia in ferro, regolarmente ripartita a rombi e interamente vetrata che prende in altezza entrambi i piani dell'edificio."



FIGURE 1. HERACLEA MINOA HELLENISTIC THEATRE'S CAVEA. Restoration of the *cavea* using synthetic resin by Franco Minissi. Image: ©ICCROM.

So in all cases, the architect's interventions managed to combine the conservation of historical traces, the legibility of the volumetric wholeness of the ruined structure, the use or reuse of the site and the protection of the vestiges. Even if we know with hindsight that in some cases the protection has not proved as effective as Minissi would have liked, and may even have led to new disorders, put into perspective within the debates of the congress, the projects appear to be particularly innovative and subtle. This makes it all the more regrettable that some of these unique witnesses of a key moment in the doctrinal debates on restoration have disappeared: according to Stanley-Price's sixth principle, they could have been preserved "as part of the history of ideas" (Stanley-Price, 2009: 41).

Finally, it should be noted that very few presentations dealt with anastylosis as such, which seems astonishing to say the least since it appears to be the only possible reconstruction within the charter. Both active in the antique city of Leptis Magna in Libia, the Italian Giacomo Caputo, archaeologist, and Giovanni Ioppolo, architect, emphasized the key role of the excavation process in the success and reliability of such "restorations". Caputo considered that "a good anastylosis, almost ninety per cent of it, depends on paying attention during excavation, since the thing itself is what counts, rather than our abstract concepts"²¹ (Caputo, 1971: 190), and Ioppolo confirmed that

²¹ Original quotation: "una buona anastilosi, quasi per il novanta per cento, è fondata sull'attenzione nello scavo, perché più dei nostri concetti astratti vale la cosa in se stessa."

it will be precisely within the limits, provided by the archaeological investigation in its broadest sense, that the restoration will find numerous elements that will contribute to the exact determination of the forms, or even better, to the safe and original architectural approach through the traces, the connections, which were noted during the previous investigation²² (Ippolito, 1971: 234).

The exhibition

The catalogue of the exhibition organized in parallel with the congress, edited by Marco Dezzi Bardeschi and Piero Sanpaolesi, provides an exceptional corpus of projects that were considered worth presenting to the international community (Figure 2). Meant to stimulate the reflections on methodological clarification to be discussed during the congress (Dezzi Bardeschi e Sanpaolesi, 1964), the exhibition displayed around 500 projects from 35 countries –quite logically, a third of these projects were Italian. Systematic exploitation of these data remains to be undertaken and would constitute a colossal task given the very uneven content of the entries. In some cases, they are limited to an identification of the building, without even mentioning the author of the project; in others, the record includes a short description of the building concerned and of the project carried out or in progress. A critical study of the exhibition, in connection with the congress, would therefore require documentation on each of the cited projects, which is a work totally out of proportion to the ambition of this article. What can we nevertheless draw from it for our purpose?

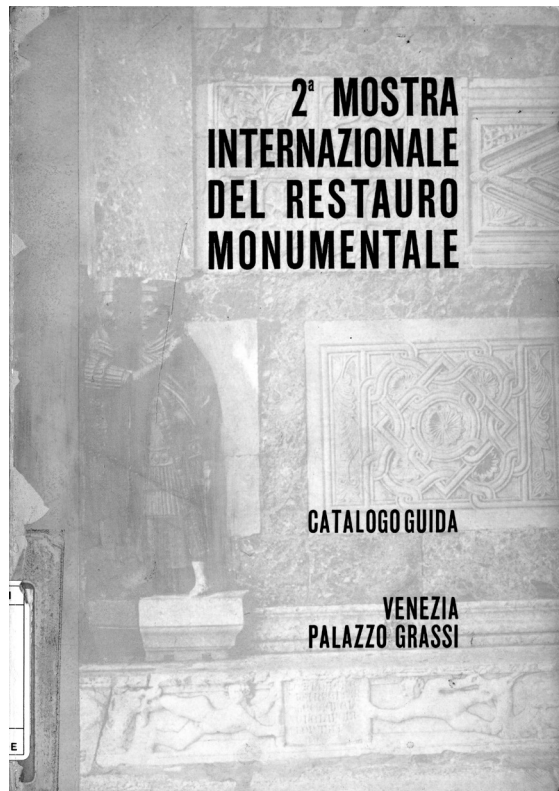


FIGURE 2. FRONT COVER. 1964 exhibition catalogue edited by Marco Dezzi Bardeschi and Piero Sanpaolesi.

²² Original quotation: “Sarà appunto nei limiti, forniti dall’indagine archeologica intesa nella sua più ampia accezione, che il restauro troverà numerosi elementi che contribuiranno alla esatta determinazione delle forme, o ancora meglio, alla sicura ed originaria impostazione architettonica attraverso le impronte, gli attacchi, che verranno notati durante le precedenti indagini.”

Even though Felix Darsy, Pontifical Rector of the Institute of Christian Archaeology, observed in his contribution to the congress on *Modular laws and anastylosis* that “a good quarter of the exhibited restorations (at Palazzo Grassi) present themselves as partial or total anastylosis”²³ (Darsy, 1971: 175), the information available through the catalogue only allows to tell that at least 10 to 15% of the projects on display involved the consolidation, enhancement or reconstruction of ruined archaeological sites. However, it is not possible to determine the proportion of these sites involving reconstruction work: for example, the Lebanese, Tunisian, Greek and Egyptian projects for sites dating back to the Antiquity are just mentioned without any development, as are a few Thai stupas. Only a limited number of projects, mainly from Italy and Mexico, are briefly explained.

In Sicily, in addition to Franco Minissi’s projects already commented on, let us mention the Temple E in Selinunte, restored by the engineer Napoleone Gandolfo and implying “recomposition and recovery of the architectural structures after restoration and consolidation”²⁴ (Figure 3) and the theatre of Taormina, where some parts of the *cunei* were reconstituted using ancient stone elements, and a section of the vault of the inner ambulatory of the *cavea* was reconstructed (Dezzi Bardeschi e Sanpaolesi, 1964: 7-8). Other examples in Italy included the roman theatres of Ferento and Volterra, as well as the amphitheatres of Ortonovo and Susa. In Ferento, near Viterbo, Raffaele Rinaldis carried on the “restoration of the *cavea* stairs and vaults of the scene on the basis of the surviving elements”²⁵ and in Volterra, near Pisa, “the anastylosis of the columns”, directed by Giacomo Caputo (Figure 4), “was made possible by the observation during the excavation of the fallen position of the columns and capitals”²⁶ (Dezzi Bardeschi e Sanpaolesi, 1964: 21, 33). At the amphitheater of the Luni, in Ortonovo, the structure of the arches was recovered “partly with original elements partly with replacement elements,”²⁷ and the *crepidine*, restored and reconstructed, while in Susa, “reintegrations [were] limited to short stretches of safe recomposition (such as the steps of the first order, the walls at the side of the *fauces* and those next to the podium passages)”²⁸ (Dezzi Bardeschi e Sanpaolesi 1964: 34, 37).

The Mexican reconstruction projects displayed in the exhibition section proposed by the Instituto Nacional de Antropología e Historia seemed to be far more ambitious and extensive. Among others, the Maya sites of Labná (Figure 5), Edzná (Figure 6), Palenque and Mul-Chic were subject to interventions described as “recomposition” or “partial reconstruction” using, in some cases, ancient techniques and construction systems (Labná and Palenque), and in some others, “reinforced concrete beams incorporated in the original and not visible”²⁹ (Edzná). In Mul-Chic, a “complete reconstruction of the outer face of the façade alone” was carried out, “in order to allow the visit of the early construction and at the same time to appreciate the overlapping of the base of the 8th century, which marks the beginning of the Puuc period, with

²³ Original quotation: “un bon quart des restaurations exposées se présentent comme des anastyloses partielles ou totales.”

²⁴ Original quotation: “ricomposizione e risolleamento delle strutture architettoniche previa restaurazione e consolidamento di esse.”

²⁵ Original quotation: “ripristino delle costruzioni della gradinata della *cavea* e delle volte della scena sulla base degli elementi superstiti.”

²⁶ Original quotation: “l’anastilosi delle colonne è stata resa possibile dall’osservazione durante lo scavo della posizione di caduta delle colonne e dei capitelli.”

²⁷ Original quotation: “in parte con elementi originari, in parte con elementi di sostituzione.”

²⁸ Original quotation: “reintegrazioni limitate a brevi tratti di sicura ricomposizione (come le gradinate del primo ordine, i muri a lato della *fauces* [sic] e quelli a fianco delle passate del podio).”

²⁹ Original quotation: “impiego di travi in [c]emento a[rmato] inglobate nella muratura originaria e non visibili.”

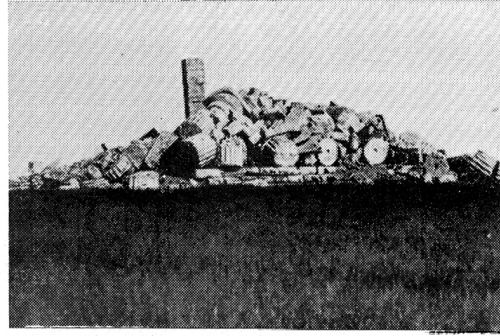
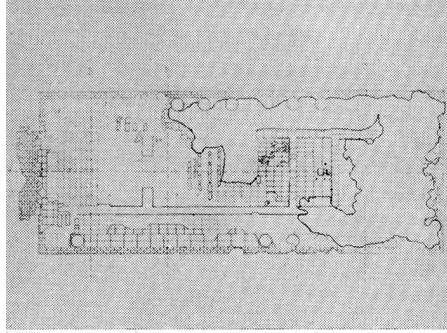
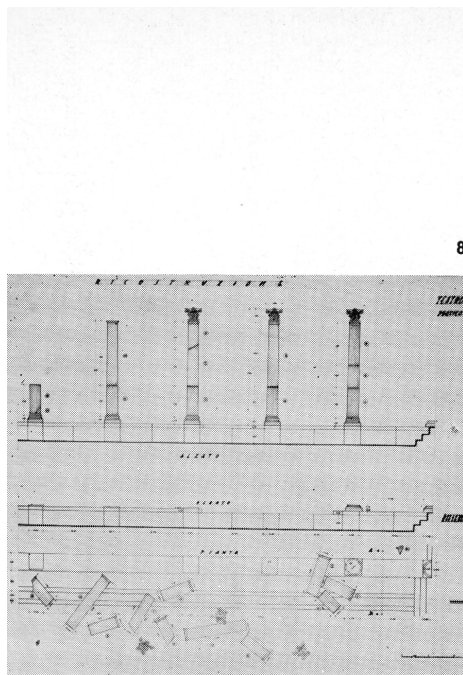


FIGURE 3. RESTORATION OF THE TEMPLE E IN SELINUNTE BY NAPOLEONE GANDOLFO. Survey and views before and after intervention. *Image: Dezzi Bardeschi e Sanpaolesi (1964: np).*



81

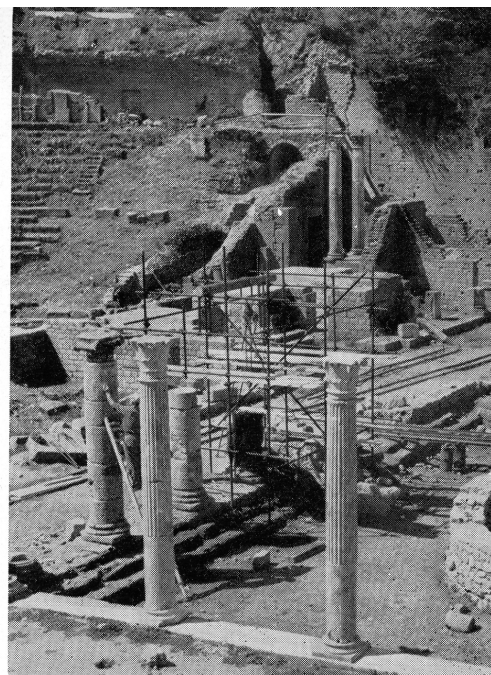


FIGURE 4. RECOMPOSITION PROJECT FOR THE ROMAN THEATER IN VOLTERRA BY GIACOMO CAPUTO AND VIEW OF THE WORKS. *Image: Dezzi Bardeschi e Sanpaolesi (1964: np).*

the stylistic characteristics of the old Mayan Empire”³⁰ (Dezzi Bardeschi e Sanpaolesi, 1964: 133, 134). But it is certainly the site of Teotihuacan that best illustrated this trend towards the reconstruction of the most emblematic historical sites: considered “the most majestic ceremonial centre of a typical pre-Hispanic city”, the façades of its various monumental buildings were “systematically completed”, the “simple consolidation of the remains of the original structures” being the exception (Dezzi Bardeschi e Sanpaolesi, 1964: 134).

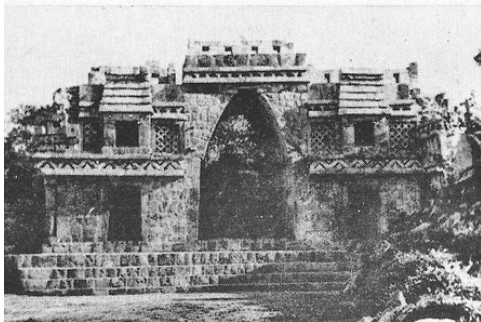
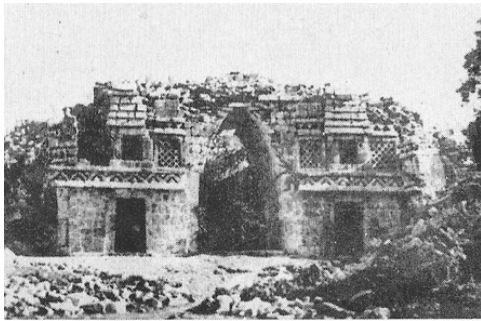


FIGURE 5. RESTORATION AND PARTIAL RECONSTRUCTION OF A BUILDING IN PUUC STYLE.

Image: Dezzi Bardeschi e Sanpaolesi (1964: np).

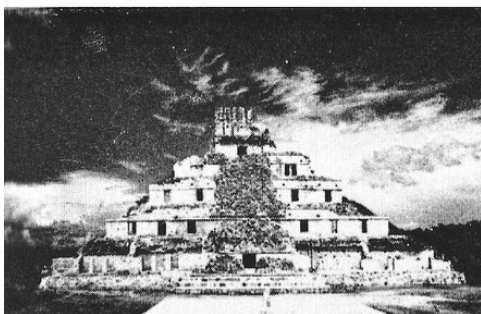
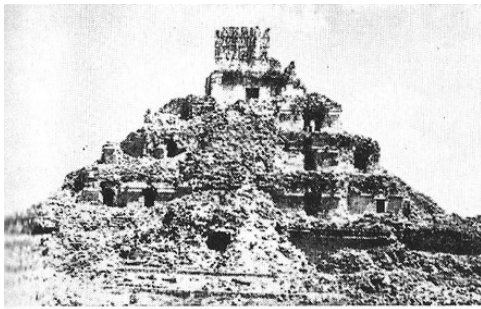


FIGURE 6. EDZNA

Image: Dezzi Bardeschi e Sanpaolesi (1964: np).

³⁰ Original quotation: “completa ricostruzione del paramento esterno della sola facciata per poter permettere la visita della costruzione primitiva e per poter apprezzare al tempo stesso la sovrapposizione del basamento dell’VIII sec. che segna l’inizio del periodo Puuc che appunto si sovrappone alle caratteristiche stilistiche del vecchio impero Maya.”

Although very incomplete, this first examination of the projects exhibited at Palazzo Grassi already leads to the conclusion that there was a great diversity of approaches to the theme of reconstruction, whether in terms of the acceptable degree of operations, the techniques used or the legibility of the intervention. Far from limiting themselves to the strict practice of anastylosis, the projects on display made use of techniques ranging from the most traditional to the most experimental –Minissi’s projects bear witness of this–, in the service of operations pursuing a variety of objectives, ranging from simple safeguarding or consolidation to tourism promotion and reuse. The very limited information provided by the catalogue does not allow a reading of the projects in the light of the principles of the forthcoming charter –even though it is known, for example, that the discrepancy of some of the Mexican projects with these principles would subsequently be highlighted (Molina-Montes, 1982). However, one thing is clear: the gap observed by Stanley-Price between the strictures of the *Venice Charter* and the practice was foreseeable. How could such a diversity of questions be answered by the principle of anastylosis alone?

The charter

Although it was signed by a group of 23 people, previous research has shown that the charter was drafted during the Venice Congress by a small group, working on the basis of the conclusions of the Athens Conference (1931) and a critical rereading of the Italian *Carta del Restauro* proposed by Roberto Pane and Piero Gazzola, entitled *Proposte per una carta Internazionale del restauro* (Pane e Gazzola, 1971; Pane, 2009; 2010; Houbart, 2014). In addition to these two Italian architects, the small group was composed of a Frenchman, the Chief Architect of Historic Monuments Jean Sonnier, and two Belgians: Paul Philippot, at that time Deputy Director of ICCROM, and Raymond M. Lemaire, Professor at the University of Louvain. Within this small group just as among the charter’s signatories,³¹ a diversity of profiles was ensured: whereas Pane, Gazzola and Sonnier were architects, Philippot and Lemaire were art historians. Although they were not archaeologists by profession, the three architects also had some experience in archaeology. While archaeological sites occupied a relatively limited place in their respective careers as restorers –let’s mention, for Roberto Pane, the Roman theatre of Benevento in the 1920’s (Russo, 2010), for Piero Gazzola, the arenas of Verona (Castiglioni, 2009) and for Jean Sonnier, his activity as Chief Architect for the Gard department– all three visibly enjoyed recognition in this field since they were appointed experts for UNESCO in the late 1940’s and 1950’s for missions involving issues about archaeology.³²

What does an examination of the successive versions of the charter and the documents on which it is based tell us? Between the first known version of the text, drafted during the congress, the version adopted by the assembly at the closing session on May 29, and the final version, reworked by Raymond M. Lemaire on the basis of exchanges of letters with some of the signatories and other colleagues during the autumn of 1964, only minor editorial corrections can be noted as far as archaeological sites are concerned. From the outset, it was planned to refer to existing excavation standards, even though the first draft did not explicitly mention the UNESCO Recommendation of 1956. While encouraging “all initiatives likely to facilitate the understanding of the updated monument without ever distorting its meaning,”³³ article 13, which became article 14 in the version of 29 May and then article 15 in

³¹ Eleven of them were architects.

³² In 1949, Roberto Pane was appointed as consultant for the International Committee for Monuments and coordinated the drafting of the report of its first meeting (Pane, 1950). Three years later, Piero Gazzola won the competition to become “specialist for monuments, archaeological excavations and sites of art and history” (Pane, 2010: 9), before becoming closely involved in the rescue of the monuments of Nubia (Maurel, 2013), in which Jean Sonnier was also later associated (Sonnier, 1989).

³³ Successive versions of the *Venice Charter* are kept in the Raymond M. Lemaire Collection at the University Archive of the KULeuven. All originals are in French.

the final version, limited any possibility of reconstruction to anastylosis, defined in the same way throughout the drafting process.³⁴ This illustrates that the congress debates had no direct impact on the writing of the charter, for this article at least.

In fact, as to this definition, the first version of the article remained very close to article 3 of the Italian *Carta del restauro* without taking into account a question introduced by Pane and Gazzola in their critical rereading of the document. Indeed, the 1931 document mentioned, as did the *Venice Charter* after it, that

*in monuments far away from our customs and civilization, as ancient monuments are, any completion must ordinarily be excluded, and only the anastylosis, i.e. the recomposition of existing dismembered parts with the possible addition of those neutral elements that represent the minimum necessary to integrate the line and ensure the conditions of conservation, is to be considered.*³⁵

For Pane and Gazzola, a clarification of this article was necessary to avoid confusion between anastylosis and restoration:

It should be pointed out, however, that for most Mediterranean regions we cannot speak of pure and simple anastylosis, i.e. the reassembly or mechanical reassembly of dismembered parts. We know, in fact, that even in the typical case of the recomposition of the sections of Doric columns there is inevitably the need for the insertion of new parts, for which the whole problem of restoration is present, thus excluding the hypothesis of pure and simple anastylosis. This clarification is necessary in order to avoid much more complex operations, justifying them with the name of "anastylosis"³⁶ (Pane e Gazzola, 1971: 15).

Both architects were therefore of the opinion that the blurring of the boundary between reconstruction and restoration, which several interventions at the congress would also point out, could lead to harmful amalgamations. However, this suggestion was not retained for the drafting of the article, which therefore continued to ignore a crucial question posed by the reality in the field.

In spite of this, it does not seem that article 15 of the charter was quickly considered inadequate, as was the case with article 14 on "historic sites of monuments". We will not return here to the process of revision of the charter initiated by Piero Gazzola and Raymond M. Lemaire, in their capacity as President and Secretary General of ICOMOS, in the early 1970s, which we have studied elsewhere (Houbart, 2014; 2016). Although it never came to fruition, this process is fascinating to study, as it reveals the reception of the charter throughout the

³⁴ Article 15: "All reconstruction work should however be ruled out 'a priori'. Only anastylosis, that is to say, the reassembling of existing but dismembered parts can be permitted. The material used for integration should always be recognizable and its use should be the least that will ensure the conservation of a monument and the reinstatement of its form."

³⁵ The definition in the first version of the charter is: "la recomposition des parties existantes mais démembrées, avec l'adjonction éventuelle d'éléments d'intégration toujours reconnaissables représentant le minimum indispensable pour assurer les conditions de conservation de l'édifice et rétablir la continuité des formes", meaning "recomposition of the existing but dismembered parts, with the possible addition of always recognizable integration elements representing the minimum necessary to ensure the conditions of conservation of the building and restore the continuity of forms" (KULeuven, R. M. Lemaire Collection).

³⁶ Original quotation: "Occorre comunque precisare che per la gran parte delle regioni mediterranee non si può parlare dei pura e semplice anastilosi e cioè di rimontaggio o ricomposizione meccanica di parti smembrate. Sappiamo infatti che anche per il caso tipico della ricomposizione dei roccchi di colonne doriche se presenta inevitabilmente la necessità dell'inserimento di parti nuove, per le quali tutta la problematica del restauro si rifà presente, escludendo quindi l'ipotesi della anastilosi pura e semplice. Tale chiarimento si rende necessario allo scopo di evitare che si compiano operazioni molto più complesse, giustificandole con l'appellativo di 'anastilosi'."

world and the limits that were quickly recognized in the face of questions raised by field practice in the context of the rapid extension of the definition of heritage and the globalisation of debates.

The desire to revise the charter had its origins in the inadequacy of its principles in the face of questions raised by the renovation of historic towns: contrary to what article 14 had proclaimed, the experience of Gazzola and Lemaire in this field, as well as their implications in the debates of the Council of Europe on “reanimation”, had shown them that principles designed for the restoration of monuments could not be transposed as such to urban or rural areas (Houbart, 2014; 2016). However, the consultation organized by ICOMOS through its National Committees also allowed to suggest revisions or additions to any article in the document. What was the status of the conditions for reconstruction as laid down in article 15?

The files relating to the first round of the review process in the 1970’s kept in Raymond M. Lemaire’s archives retain eighteen responses from national committees to the consultation launched in 1975. Only five of them address the issue of reconstruction, which shows that either the issue was not at the centre of the respondents’ concerns –unlike that of the historic sites– or that article 15 was generally considered satisfactory. Of these five responses, those of the Japanese National Committee and of UNESCO were the ones that most fundamentally challenged the principles of reconstruction of ruins, heralding the discussions that would take place twenty years later in Bergen and Nara. Hiroshi Daifuku, on behalf of UNESCO, pointed out the inadequacy of the charter’s principles with regard to wooden architecture, such as that of the Nordic countries or Japan:

Because it is organic matter, it is difficult to preserve wooden ruins. A stone or brick ruin can retain its identity for many years or even centuries. A wooden monument in a state of ruin (e.g. without a roof) would soon disappear. Hence the fact that the reconstruction or construction of shelters for such monuments causes major and unavoidable changes in appearance, and is a marked difference from monuments constructed of inorganic materia³⁷ (Daifuku, 1976).

The Japanese committee, for its part, advocated that unearthed archaeological sites should be “after documentation, filled in for conservation” while leaving them exposed “should be done only in the case that one is sure it can not be deteriorated. To do so, a shelter could be built over the site.” Moreover, “to conserve a wooden structure, it could be rebuilt in the exact former size and style every certain years (like some Shinto-shrine in Japan). Thus, the structure will be revived with freshness” (Kobayashi, 1977).

The proposals of the United Kingdom and the United States, one of which provided for a complete reorganization of the order of the articles and the other for the drafting of a completely new document, shared the desire to offer better definitions of the terms used, and therefore endeavoured to define, inter alia, reconstruction. In the British document, reconstruction was broadly defined as “the recreation of vanished buildings in an exact copy of the original but using new material” and was still excluded a priori, with the exception of anastylosis (Saunders, 1977). On the other hand, anastylosis disappeared from the document drawn up on behalf of the American committee. However, this does not mean that reconstruction, defined as “the

³⁷ Original quotation: “du fait qu’il s’agit d’une matière organique, il est difficile de conserver des ruines en bois. Une ruine de pierre ou de brique peut garder son identité pendant de nombreuses années, voire même des siècles. Un monument en bois, à l’état de ruine (par exemple sans toit) disparaîtrait bientôt. D’où le fait que la reconstruction ou la construction d’abris pour ce genre de monuments occasionnent des changements d’apparence majeure et inévitables, et constitue une différence marquée par rapport aux monuments construits en matière non organique.”

re-creation of vanished buildings on their original site”, was encouraged: despite its assertion that “the reconstructed building acts as the tangible, three-dimensional surrogate of the original structure, its physical form being determined by archaeological, archival and literary evidence”, the document underlined that

this [approach] is one of the most hazardous culturally: all attempts to reconstruct the past, no matter what academic and scientific resources are available to the preservationist, necessarily involve subjective hypotheses. In historiography, such hypotheses can be (and indeed are) constantly revised: in architecture, the hypothesis is obdurate, intractable and not easily modified.

Therefore, the use of such operations had to be limited to specific cases, only when reconstruction was “essential for understanding and interpreting the value of a historic district”, when “no other building or structure with the same association” had survived, and provided that “sufficient historical documentation exists to insure (sic) an exact reproduction of the original” (US ICOMOS, 1977).

The last response addressing reconstruction came from Turkey. Authored by the archaeologist Cevat Erder, who would later become director of ICCROM, it consisted in a systematic comment of each article of the charter. Considering that “structures revealed by archaeological excavations are rare and unique” and that in consequence, “from a historical point of view they constitute important reference points for agencies and as such should be handled with the utmost of care,” he did not call into question the restrictions imposed by the charter: “If all their component parts may be found and reinstated with confidence then anastylosis is permitted.” But aware of the blurred boundaries between anastylosis and restoration, like Pane and Gazzola on the eve of the Venice Congress, he nevertheless specified:

For anastylosis application that fall outside these requirements we refer the reader to the section of article 9 which deals with hypothesis and imputations. Reconstruction on archaeological sites which has not conformed to the principles of anastylosis has generally damaged the balance of the site or in combination with the inadequacies of the environment as a whole done little more than produce the appearance of a disorganized open-air museum (Erder, 1977).³⁸

Finally, it is interesting to examine the revised version of the charter presented to the ICOMOS General Assembly in Moscow in May 1978. Considered “more prolix and more obscure than the charter itself” (ICOMOS, 1978: 14), it was rejected by the assembly. However, its authors, Raymond Lemaire and Jean Sonnier, working on the basis of the consultation with the national committees and a meeting of experts organized at Ditchley Park Castle in England in May 1977, had taken the time to revise the article on archaeological sites. Now article 20, as a result of the insertion of a section on historic towns, the text on “Excavations and ruins” abandoned, in its final version, any reference to anastylosis, limiting reconstruction to “exceptional circumstances” and referring, for interventions on ruins, to the previous articles of the charter, as Cevat Erder had done:

Ruins and archaeological sites should be maintained so as to ensure both their conservation as a whole and the long-term protection of their individual elements. Steps taken to further understanding of them, while desirable, must

³⁸ The text was later published in the *ICOMOS Scientific Journal* (Erder, 1994).

*not detract from their historical significance, artistic or picturesque beauty. All works undertaken in archaeological sites and ruins should respect the principles established in art. 4 to 13. Reconstruction should be ruled out, unless there are exceptional circumstances to justify it.*³⁹

Archaeological sites: the limits of interpretation

As this trip to the Venice Congress and through the drafting and first versions of the revision of its famous charter illustrate, Stanley-Price's observation of an inconsistency between theory and practice with regard to reconstruction could have been foreseen even before the opening of the congress. In the absence of a clearly defined distinction between anastylosis and restoration, as Pane and Gazzola had already called for in their preparatory document (Pane e Gazzola, 1971), in the case of archaeological sites, a principles loophole has indeed been perpetuated with regard to "when restoration should be carried out or how far it should go" (Stanley-Price, 2009: 32). And yet, their reconstruction does represent "in many respects an extreme example of restoration" (Stanley-Price, 2009: 33), as illustrated by several presentations at the congress and numerous projects on display at the exhibition. In a contribution entitled "Changing attitudes to restoration", British architect Harold A. Meek had even gone so far as to underline the role played by the practice of anastylosis in the gradual rehabilitation of "the idea of restoration, which under the influence of Ruskin and Morris had become something of a dirty word" (Meek, 1971: 36).

The archives do not reveal the reasons why the article devoted to this crucial issue has seen so little evolution, from the conclusions of the Athens conference and the Italian *Carta del Restauro* to the *Venice Charter*, at a time when the world of heritage was yet constantly facing new challenges, such as the development of cultural tourism. Nevertheless, some hypotheses can be put forward, such as the sensitivity of these issues at a moment when the second reconstruction was still close and when the emerging globalization of debates was already revealing diverse approaches to the same problem, as evidenced by the visceral reactions to Charles W. Porter's positions at the congress. The question of reconstruction would in any case remain sensitive: in the margins of an intermediate version of the above mentioned 1978 revision project of the charter, R. M. Lemaire wrote, in reaction to a suggestion by Jean Sonnier –anticipating the 2005 *Riga Charter*– to soften the rules in the case of a cataclysm or war, where "a national or social feeling [...] justifies the desire to recover part of the past by reconstructing its main physical manifestations": "better to avoid discussions on this point."⁴⁰

So in the absence of clear rules, the principles proposed by Stanley-Price, which are in many ways in line with the concerns of the various actors we have been talking about, are more than welcome, useful and enlightening. But to conclude this article, I would like to add another observation by Raymond M. Lemaire, which questions us all the more since it comes from one of the drafters of the *Venice Charter*. Speaking of safeguarding in general, he pointed out, as early as 1976, that

it would be too simple to believe that the mere application of a few rules would resolve such a delicate issue. Beyond the talent indispensable to the creation of any valid work, it is above all the state of mind that is the guarantee of

³⁹ *International Charter for the conservation and restoration of monuments and sites*, revised draft, 14.4.1978 (KULeuven, R. M. Lemaire Collection).

⁴⁰ Original quotation: "une décision de reconstruire peut être fondée sur un sentiment national ou social qui justifie le désir de reposséder une partie du passé en en reconstruisant les principales manifestations physiques" and "il vaut mieux éviter la discussion sur ce point" (Charte de Venise, 1978b).

*success. In general, two qualities characterize it: respect for the ancient work and modesty in the conception of the intervention. A monument is not in itself an opportunity for today's architect to assert his personality*⁴¹ (Lemaire, 1976).

This is still more true in the case of archaeological ruins. At the 1957 Paris Congress already, Luigi Crema, Superintendent of Monuments in Milan, was of the opinion that in the field of archaeology, restoration works, based on the interpretation of carefully surveyed existing elements, should aim at "recomposing as far as possible the original architecture." But he also stated that whereas this work had "the character of a truly new project," it lacked "the creative freedom that gives or should give rise to new works of architecture." This creative effort was here "replaced by an effort of imagination which, however, is not free, but must, on the contrary, be strictly framed and controlled by the data of the discovery"⁴² (Crema, 1960: 364).

So, even though the temptation may be great, in the case of archaeological ruins, "to improve or correct someone else's text" (Stanley-Price, 2009: 32), the limits of interpretation must be carefully set. In the field of literature, Umberto Eco himself pointed out that

after a text has been produced, it is possible to make that text say many things, in certain cases a potentially infinite number of things, but it is impossible or at least critically illegitimate to make it say what it does not say. Texts frequently say more than their authors intended to say, but less than what many incontinent readers would like them to say (Eco, 1994: 148).

So do archaeological sites as well.

Archaeologists and architects therefore have every interest in carefully listening to their voices in order to nourish their dialogue in a common creative though critical state of mind.

*

⁴¹ Original quotation: "Il serait trop simple de croire que la simple application de quelques règles permettrait de résoudre une question aussi délicate. Au delà du talent indispensable à la création de toute œuvre valable, c'est avant tout l'état d'esprit qui est le garant de la réussite. En général, deux qualités le caractérisent : le respect de l'œuvre ancienne et la modestie dans la conception de l'intervention. Un monument n'est pas en soi l'occasion offerte à l'architecte d'aujourd'hui pour affirmer sa personnalité."

⁴² Original quotation: "recomposition dans la mesure du possible de l'architecture originale" [...] "véritable projet neuf" [...] "la liberté créatrice qui donne ou devrait donner lieu aux nouvelles œuvres d'architecture" [...] "un effort d'imagination qui toutefois n'est pas libre mais qui doit être, au contraire, sévèrement encadré et contrôlé par les données de la découverte."

References

- Brandi, Cesare (2005) [1963] *Theory of restoration*, trans. Cynthia Rockwell, Nardini Editore, Florence.
- Caputo, Giacomo (1971) "Metodo di scavo e sistemi di restauro", in: *Il monumento per l'uomo: atti del 2. Congresso internazionale del restauro, Venezia 25-31 maggio 1964*, Marsilio, Venezia, pp. 90-99.
- Casiello, Stella, Andrea Pane e Valentina Russo (eds.) (2010) *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio. Proceedings of the Congress (Napoli, 27-28 ottobre 2008)*, Marsilio, Venezia.
- Castiglioni, Giovanni (2009) "Il soprintendente nell'arena. Piero Gazzola e gli interventi sull'anfiteatro di Verona", in: Alba Di Lieto e Michele Morgante (eds.), *Piero Gazzola una strategia per i beni architettonici nel secondo novecento*, Cierre Edizioni, Verona, pp. 103-112.
- Charte de Venise (1978a) *Charte de Venise, projet de révision*, Mai 1978, KULeuven, R. M. Lemaire Collection.
- Charte de Venise (1978b) *Charte de Venise, texte révisé*, texte Sonnier 21.03.1978, KULeuven, R. M. Lemaire Collection.
- Comitato nazionale italiano dell'ICOMOS (1971) *Il monumento per l'uomo. Atti del II Congresso internazionale del Restauro*, Marsilio, Padova.
- Congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques (1960) *Congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques, Paris, 6-11 mai 1957*, Editions Vincent, Fréal & Cie, Paris.
- Crema, Luigi (1960) "La collaboration des architectes aux fouilles et aux restaurations archéologiques", in: Congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques, *Congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques, Paris, 6-11 mai 1957*, Editions Vincent, Fréal & Cie, Paris, pp.363-365.
- Daifuku, Hiroshi (1976) *H. Daifuku to J. Sonnier, November 5th, 1976*, KULeuven, R. M. Lemaire Collection.
- Darsy P., Félix (1971) "Lois modulaires et anastylose", in: *Il monumento per l'uomo. Atti del II Congresso internazionale del Restauro*, Marsilio, Padova, pp. 175-184.
- Dezzi Bardeschi, Marco e Piero Sanpaolesi (a cura di) (1964) *2a Mostra internazionale del restauro monumentale. Catalogo Guida. Venezia. Palazzo Grassi. 25 Maggio-25 Giugno 1964*, Stamperia di Venezia, Venezia.
- Di Lieto, Alba e Michele Morgante (eds.) (2009) *Piero Gazzola una strategia per i beni architettonici nel secondo novecento*, Cierre Edizioni, Verona.
- Eco, Umberto (1994) *The limits of interpretation*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.
- Erder, Cevat (1977) *The contemporary society and Venice charter - The Venice Charter under review*, March 1977, KULeuven, R. M. Lemaire Collection.
- Erder, Cevat (1994) "The Venice Charter under review", *ICOMOS Scientific Journal* (4): 24-31.
- Gilyard-Beer, Roy (1971) "Introductory lecture", in: *Il monumento per l'uomo. Atti del II Congresso internazionale del Restauro*, Marsilio, Padova, pp. 155-161.
- Griffo, Pietro (1971) "Impiego di strutture metalliche indipendenti nel riadattamento di antichi edifici. Il convento cistercense di S. Nicola in Agrigento", in: *Il monumento per l'uomo. Atti del II Congresso internazionale del Restauro*, Marsilio, Padova, pp. 538-543.
- Houbart, Claudine (2014) "Deconsecrating a doctrinal monument. Raymond M. Lemaire and the revisions of the Venice Charter", *Change Over Time* 4 (2): 218-243.
- Houbart, Claudine (2016) "Towards an 'integrated conservation': the contribution of R. M. Lemaire and Piero Gazzola during the first decade of ICOMOS", *Heritage for Future* 1 (3): 117-124.
- ICOMOS (1978) *Summary report of the Vth General Assembly of ICOMOS, Moscow-Suzdal, 22nd-24th May 1978* [<https://www.icomos.org/publications/1978-Moscou.pdf>] (accessed on 5 September 2020).
- International Charter for the conservation and restoration of monuments and sites*, revised draft, 14.4.1978, KULeuven, R. M. Lemaire Collection.
- Ioppolo, Giovanni (1971) "Contributo per una metodologia nella ricerca archeologica e nel restauro dei monumenti antichi", in: *Il monumento per l'uomo. Atti del II Congresso internazionale del Restauro*, Marsilio, Padova, pp. 231-234.
- Kobayashi, B. (1977) *B. Kobayashi to the Venice Charter Committee, March 20th, 1977*, KULeuven, R. M. Lemaire Collection.
- Lauffray, Jean (1971) "Rôle de l'architecture sur les chantiers de fouilles archéologiques. Ses rapports avec l'archéologue", in: *Il monumento per l'uomo. Atti del II Congresso internazionale del Restauro*, Marsilio, Padova, pp. 166-169.

- Lemaire, Raymond M. (1976) *La mémoire et la continuité*, unpublished discourse, KULeuven, R. M. Lemaire Collection.
- Maurel, Chloé (2013) "Le sauvetage des monuments de Nubie par l'Unesco (1955-1968)", *Egypte monde arabe*, 10 [https://journals.openedition.org/ema/3216] (accessed on 5 September 2020).
- Meek, Harold A. (1971) "Changing attitudes to restoration", in: *Il monumento per l'uomo. Atti del II Congresso internazionale del Restauro*, Marsilio, Padova, pp. 29-45.
- Minissi, Franco (1971) "Applicazione di laminati plastici (resine acriliche) nella tecnica del restauro e conservazione dei monumenti", in: *Il monumento per l'uomo. Atti del II Congresso internazionale del Restauro*, Marsilio, Padova, pp. 285-287.
- Molina-Montes, Augusto (1982) "Archaeological buildings: restoration or misrepresentation", in: Elisabeth Boone (ed.), *Falsifications and misreconstructions of Precolumbian art, Dumbarton Oaks, 14-15 oct. 1978*, Dumbarton Oaks, Washington DC, pp. 125-141.
- Orlandos, Anastasios (1960) "Les rapports des architectes des monuments historiques avec les archéologues", in: Congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques, *Congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques, Paris, 6-11 mai 1957*, Editions Vincent, Fréal & Cie, Paris, pp. 301-304.
- Pane, Andrea (2009) "Piero Gazzola, Roberto Pane e la genesi della Carta di Venezia", in: Alba Di Lieto e Michele Morgante (eds.), *Piero Gazzola una strategia per i beni architettonici nel secondo novecento*, Cierre Edizioni, Verona, pp. 307-316.
- Pane, Andrea (2010) *Drafting of the Venice Charter: historical developments in conservation*, ICOMOS Ireland, Dublin.
- Pane, Roberto (1950) *Monuments and sites of history and art and archaeological excavations. Problems of today*, UNESCO, Paris.
- Pane, Roberto (1971) "Conférence introductive", in: *Il monumento per l'uomo. Atti del II Congresso internazionale del Restauro*, Marsilio, Padova, pp. 1-13.
- Pane, Roberto e Piero Gazzola (1971) "Proposte per una carta internazionale del restauro", in: *Il monumento per l'uomo. Atti del II Congresso internazionale del Restauro*, Marsilio, Padova, pp. 14-19.
- Romanelli, Pietro (1971) "Norme per lo scavo e il restauro dei monumenti", in: *Il monumento per l'uomo. Atti del II Congresso internazionale del Restauro*, Marsilio, Padova, pp. 162-165.
- Rossi, Ferdinando (1971) "Limiti del restauro e unità figurativa del monumento", in: *Il monumento per l'uomo. Atti del II Congresso internazionale del Restauro*, Marsilio, Padova, pp. 56-59.
- Russo, Valentina (2010) "Tra cultura archeologica e restauro dell'antico. Il contributo di Roberto Pane nella prima metà del Novecento", in: Stella Casiello, Andrea Pane and Valentino Russo (eds.), *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio, Proceedings of the Congress (Napoli, 27-28 ottobre 2008)*, Marsilio, Venezia, pp. 159-169.
- Saunders, A. David (1977) Appendix to A.D. Saunders to Piers Rodgers, April 13th, 1977, KULeuven, R. M. Lemaire Collection.
- Sonnier, Jean (1989) "Origine des missions et intervention de l'Unesco", *Monuments Historiques* 161: 8-13.
- Spelman, Elizabeth V. (2002) *Repair. The impulse to restore in a fragile world*, Beacon Press, Boston.
- Stanley-Price, Nicholas (2009) "The reconstruction of ruins: principles and practice", in: Alison Richmond and Alison Bracker (eds.), *Conservation: principles, dilemmas and uncomfortable truths*, Elsevier/Butterworth Heinemann, London, pp. 32-46.
- Stanley-Price, Nicholas and Jukka Jokilehto (2001) "The decision to shelter archaeological sites. Three case-studies from Sicily", *Conservation and Management of Archaeological Sites* 5 (1-2): 19-34.
- Tomaselli, Franco (2010) "Roberto Pane e Franco Minissi: accostamento del nuovo all'antico nell'ambito del restauro archeologico", in: Stella Casiello, Andrea Pane and Valentino Russo (eds.), *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio, Proceedings of the Congress (Napoli, 27-28 ottobre 2008)*, Marsilio, Venezia, pp. 170-177.
- US ICOMOS (1977) *International Charter for the preservation and use of the cultural heritage. Draft outline*, April 1977, KULeuven, R. M. Lemaire Collection.
- Vivio, Beatrice A. (2015) "The 'narrative sincerity' in museums, architectural and archaeological restoration of Franco Minissi", *Frontiers of Architectural Research* 4 (3): 202-211.
- Will, Ernest (1960) "La collaboration architecte-archéologue dans les fouilles gallo-romaines", in: Congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques, *Congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques, Paris, 6-11 mai 1957*, Editions Vincent, Fréal & Cie, Paris, pp. 308-311.
- Zachwatowicz Jan (1971) "Nouveaux aspects de la théorie de conservation des monuments historiques", in: *Il monumento per l'uomo. Atti del II Congresso internazionale del Restauro*, Marsilio, Padova, pp. 47-52.
- Zdravkovic, Ivan M. (1971) "Les forteresses médiévales de Serbie et leur utilisation dans le cadre de la vie moderne", in: *Il monumento per l'uomo. Atti del II Congresso internazionale del Restauro*, Marsilio, Padova, pp. 410-413.



Versión del texto
en ESPAÑOL

“La reconstrucción como un acto creativo”: sobre la anastilosis y la restauración en torno al Congreso de Venecia

CLAUDINE HOUBART

Traducción de Valerie Magar

Resumen

Con base en la observación de Nicholas Stanley-Price de una divergencia entre principios y práctica en la reconstrucción, el presente artículo analiza un momento clave en el desarrollo de la doctrina del patrimonio en el siglo XX: el Congreso de Venecia. Mediante un análisis de las sesiones del congreso, la exhibición que lo acompañó y la redacción de la carta que fue uno de sus resultados, se cuestionan las visiones de los expertos de ese tiempo acerca de la reconstrucción de sitios arqueológicos. El resultado es un paisaje contrastado en términos de proyectos y principios, y la observación de una cierta incomodidad ante la práctica que, después de las reconstrucciones de la Segunda Guerra Mundial, se justifica, para gran pesar de una parte de la profesión, por el desarrollo de la economía turística.

Palabras clave: *reconstrucción, ruinas arqueológicas, Carta de Venecia, anastilosis.*

Las contradicciones inherentes a la reconstrucción de sitios arqueológicos nunca se han resumido de manera tan concisa como en la definición de reparación de Elizabeth Spelman: “la destrucción creativa de lo roto”¹ (Spelman, 2002: 134). Del mismo modo, Nicholas Stanley-Price lo plantea como un primer principio en su artículo sobre la reconstrucción de ruinas, “Un edificio reconstruido, si se basa principalmente en evidencia excavada, debe considerarse como un nuevo edificio” (Stanley-Price, 2020: 33). Se trata de una declaración bastante radical, seguida de otros cinco principios que pretenden enmarcar los límites de tales reconstrucciones, en un intento por llenar el vacío dejado por los documentos doctrinales más influyentes sobre el tema. El artículo es muy revelador a ese respecto: a pesar de la posición rígida de la *Carta de Venecia*, y más tarde de las *Directrices prácticas de la Convención del Patrimonio Mundial* con respecto a las reconstrucciones, su número continuó creciendo con argumentos y a pesar de las críticas que de manera justa se siguen sumando. Y tal vez porque tales documentos rechazan las reconstrucciones, lo que representa en muchos aspectos, como subraya Stanley-Price, “un ejemplo extremo de restauración”, “no hay reglas para cuándo se debe llevar a cabo la restauración o hasta dónde ésta debe llegar” (Stanley-Price, 2020: 26).

¹ Cita original: “the creative destruction of brokenness”.

Lo que me sorprendió cuando leí el artículo por primera vez fue que un arqueólogo tan distinguido pudiera declarar que “los edificios reconstruidos son de hecho edificios nuevos [...] en lugar de ser reproducciones fieles del original” (Stanley-Price, 2020: 30) sin expresar críticas ni arrepentimientos. Eso se oponía a mis nociones preconcebidas sobre una supuesta oposición entre arquitectos y arqueólogos cuando se trata de reconstrucción y restauración. Al leer el artículo de Stanley-Price y Jokilehto dedicado al trabajo de Franco Minissi en las décadas de 1950 y 1960 en los sitios de Gela, Piazza Armerina y Heraclea Minoa en Sicilia (Stanley-Price and Jokilehto, 2001), que descubrí muy pronto en el curso de mi investigación, me convenció aún más de que estaba equivocada. Era simplista, por decir lo menos, creer que en asuntos de reconstrucción o restauración sólo el arquitecto estaba abierto a la creación, cuando el arqueólogo mostraba un apego visceral a los restos intactos.

Pero, realmente, ¿de dónde vino esa idea preconcebida? Reflexionando, vino más de mi experiencia como profesora en una facultad de arquitectura que de mi investigación en la historia de la conservación-restauración. Cuando mis colegas y estudiantes tenían cierta desconfianza de los arqueólogos, quienes supuestamente limitaban su potencial creativo, sus predecesores parecían haber concordado con más facilidad para el beneficio de la conservación y la presentación de vestigios arqueológicos, incluso si esa colaboración no resultó en la redacción de principios claros, sino más bien en una aparente oposición entre teoría y práctica, como observó acertadamente Stanley-Price.

Sus observaciones, y las preguntas que el artículo me había planteado sobre las supuestas especificidades de las posiciones de los arquitectos y arqueólogos hacia la reconstrucción, me hicieron querer volver a mis archivos relacionados con el Congreso de Venecia y su carta, para releerlos a la luz de tales preguntas que antes no me habían llamado la atención (me centré principalmente en la cuestión de las ciudades históricas). ¿Se discutió el tema de la reconstrucción de restos arqueológicos en el congreso? Y si es así, ¿lo abordaron arquitectos o arqueólogos? ¿Cómo se redactó el artículo 15 de la carta y cuál fue la experiencia de los autores del documento en esa área? Y en los años siguientes, ¿el artículo fue rápidamente criticado, como otros, y sujeto a revisión?

El congreso y sus secciones

Organizado por la Dirección General de Antigüedades y Bellas Artes del Ministerio de Educación Pública, el Segundo Congreso Internacional de Restauración reunió, del 25 al 31 de mayo de 1964, a unos 500 participantes en la Fundación Cini en la isla de San Giorgio Maggiore, en Venecia. En paralelo al congreso, una exposición en el Palazzo Grassi presentó, del 25 de mayo al 25 de junio, más de 500 proyectos de 35 países. De acuerdo con la lista de participantes, 506 profesionales asistieron al congreso. De los dos tercios cuyo perfil puede identificarse, los arquitectos eran la gran mayoría (243), seguidos muy atrás por historiadores del arte (53). Los arqueólogos representaron menos de 10% de los participantes (se pudo identificar a 35) (Comitato nazionale italiano dell'ICOMOS, 1971: XXXVII-LIII). Pero ello no impidió que se discutieran las cuestiones de conservación y presentación de vestigios arqueológicos.

Dedicado al tema general de “la restauración de monumentos en la vida moderna”, las actividades del congreso se dividieron en cinco secciones que abordaron cuestiones teóricas y prácticas, a escala del monumento o del tejido urbano, y de acuerdo con varios enfoques disciplinarios. El tratamiento de los vestigios arqueológicos se abordó sobre todo en las dos primeras secciones, dedicadas respectivamente a “la teoría de la conservación y restauración y sus aplicaciones”, presidida por el arquitecto mexicano Carlos Flores Marini, y a los “problemas fundamentales de estudio, investigación y restauración de monumentos”,

“excavaciones y métodos de conservación de elementos arqueológicos” y “vida de los monumentos”, presidida por el arquitecto en jefe francés Albert Chauvel. ¿Cómo se previó la reconstrucción y qué argumentos se presentaron a favor o en contra?

De hecho, mirar las actas del Congreso de Venecia a través de la lente del artículo de Stanley-Price revela que la mayoría de los argumentos a favor y en contra de la reconstrucción que enumera ya se habían abordado en las presentaciones. Del mismo modo, a los miembros del congreso les pareció claro, así como a Stanley-Price, que la reconstrucción de sitios arqueológicos no era en principio lo mismo que la reconstrucción de la posguerra. Incluso se observó que esas reconstrucciones en específico pueden haber llevado a una “suspensión de las normas establecidas”² (Pane, 1971: 11), actores importantes de la reconstrucción de la posguerra, como el arquitecto Jan Zachwatowicz, profesor de la Universidad de Varsovia y codirector de la Oficina de Reconstrucción de la ciudad después de 1945, se opusieron a la restauración excesiva fuera del contexto de la posguerra y consideraron que “si se trata del valor didáctico del monumento en cuestión, se puede encontrar una manera u otra para que los visitantes tomen conciencia de la forma original del monumento, aunque sólo sea por medio de un dibujo o una maqueta” (Zachwatowicz, 1971: 51). Aunque el turismo cultural todavía estaba subdesarrollado en comparación con la situación actual, algunos conferencistas abordaron el tema de la tentación de reconstruir de manera excesiva para satisfacer las necesidades de los visitantes, comenzando por Roberto Pane, quien, en su conferencia inaugural, lamentaba abiertamente las concesiones hechas a la cultura de masas: “existe una relación definitiva entre las estupideces diluidas de las transmisiones de televisión y la forma en que las caravanas turísticas son guiadas a contemplar monumentos. De hecho, así como se evitan los efectos mentales para quienes miran televisión, también se evita el esfuerzo físico para quienes visitan los monumentos”.³ Ello no estaba exento de consecuencias en términos de conservación:

El monumento ya no es una individualidad histórica a ser protegida como tal, sino un objeto puro y simple de consumo y, en consecuencia, la forma misma en que se conserva está estrictamente subordinada a esta vocación. Esto puede terminar influenciando los criterios de conservación modernos en la dirección equivocada, porque las consideraciones estéticas e históricas ya no son la condición sine qua non del trabajo de restauración, y las reconstrucciones extensas e indeseables a menudo se llevan a cabo para que haya “más para ver” que simples ruinas y para que el objeto corresponda lo más posible a su precio⁴ (Pane, 1971: 11).

Entre los malos ejemplos, Pane citó explícitamente “las numerosas reconstrucciones y restauraciones mal entendidas que se han llevado a cabo durante mucho tiempo en Grecia y en otros lugares, especialmente por iniciativa de Estados Unidos”,⁵ como la “resurrección fría y

² Cita original: “la suspension des normes que nous avons établies”.

³ Cita original: “Il existe une relation certaine entre les stupidités édulcorées des émissions de télévision et la façon dont les caravanes de touristes sont guidées vers la contemplation des monuments. En effet, de même qu’on évite tout effort mental à ceux qui regardent la télévision, on évite tout effort physique à ceux qui visitent les monuments”.

⁴ Cita original: “le monument n’est plus une individualité historique à protéger en tant que telle mais un pur et simple objet de consommation et, par conséquent, la manière même dont il est conservé est strictement subordonnée à cette vocation. Il arrive donc que cela finisse par influencer dans le mauvais sens les critères de la conservation moderne parce que, les instances esthétiques et historiques ne constituant plus la condition sine qua non de l’œuvre de restauration, on effectue assez souvent de vastes et indésirables reconstructions afin qu’il y ait ‘plus à voir’ que les simples ruines et afin que l’objet corresponde donc mieux à son prix”.

⁵ Cita original: “les nombreuses reconstructions et les restaurations mal comprises qu’on a faites depuis longtemps en Grèce, et ailleurs, spécialement sur l’initiative des États-Unis”.

espectral de la Estoa de Átalo que se levanta, nueva e intacta en medio de las ruinas del ágora ateniense”⁶ (Pane, 1971: 11). Con ello, se lanzó en un acalorado debate con el historiador en jefe del Servicio de Parques Nacionales, Charles W. Porter, quien presentó, en la primera sección, un informe de los trabajos de restauración y reconstrucción efectuados en el Parque Histórico Nacional de la Independencia, en Filadelfia. En ese sitio, aunque la reconstrucción se presentó como “la excepción más que la regla”,⁷ había excepciones notables, como “la ‘reconstrucción’ de la Sala Nueva, de la cual quedaba una pared, como un memorial a los inicios del Cuerpo de Marineros y la reconstrucción, con adaptaciones modernas, de la Sala de la Biblioteca para satisfacer las necesidades de espacio para libros de la Sociedad Filosófica Estadounidense”.⁸ Este último caso se “defendió por razones prácticas y estéticas”,⁹ porque realizaba “la configuración de otros edificios”¹⁰ (Porter, 1971: 69-70). Un comunicado de prensa de la Fundación Cini, fechado el 26 de mayo de 1964 y citado por Andrea Pane, relata el curso de los debates:

*El profesor Charles W. Porter [...] ilustró la concepción norteamericana, afirmando que a la sociedad actual le gusta la reconstrucción integral de los monumentos desaparecidos, con el fin de aumentar el disfrute y la educación espiritual, enfatizando el valor formativo de la reconstrucción. El profesor Pane respondió que es inaceptable extender el “gusto estadounidense” a otros países, y admitió que si una sociedad de tradiciones culturales recientes como Estados Unidos quiere reconstruir monumentos que no existen, han desaparecido o se han establecido falsamente, puede hacerlo si renuncia al reclamo de crear monumentos. La asamblea expresó con aplausos prolongados su consentimiento unánime a la tesis del erudito italiano*¹¹ (Pane, 2010: 316, n. 41).

Como sugiere el extracto, Porter estaba bastante aislado en su defensa de tales prácticas, aunque algunos oradores opinaron que las ruinas podían y debían, al contrario de lo que se dijo antes con la expresión tradicional “monumentos muertos”, que desaparecería en el *Carta de Venecia*: “servir un propósito útil y una cultura social”¹² (Zachwatowicz, 1971: 49). Pero incluso aquellos que consideraron una reconstrucción parcial “aceptable e incluso deseable para fines turísticos”,¹³ como el arquitecto Ivan Zdravkovic en el caso de las ruinas de las fortalezas medievales serbas (Zdravkovic, 1971: 410), insistieron en el hecho de que “en todos los casos en los que los datos recopilados no son suficientes, no deben elaborarse planes para la reconstrucción, sino para la restauración y, en algunos casos, incluso para la conservación simple. Es mejor dejar las fortalezas como están, sólo parcialmente

⁶ Cita original: “la froide et spectrale résurrection du Stoà d’Attalo qui s’élève, neuf et intact, au milieu des ruines des Agorà (sic) athéniennes”.

⁷ Cita original: “the exception rather than the rule”.

⁸ Cita original: “the ‘reconstruction’ of New Hall, of which one wall remained, as a memorial to the first beginnings of the Marine Corps and the reconstruction, with modern adaptations, of Library Hall to meet the needs of the American Philosophical Society for book space”.

⁹ Cita original: “defended on practical and aesthetic grounds”.

¹⁰ Cita original: “the setting of other buildings”.

¹¹ Cita original: “Il Professore Charles W. Porter [...] ha illustrato la concezione nordamericana, affermando che la società attuale gradisce la ricostruzione integrale dei monumenti scomparsi, per trarne godimento spirituale e motivo di istruzione, sottolineando il valore formativo della ricostruzione. Il Professor Pane ha replicato sostenendo che è inaccettabile l’estensione del ‘gusto americano’ agli altri Paesi ammettendo che, se una società di recenti tradizioni culturali come quella degli Stati Uniti desidera ricostruirsi a soddisfazione dei propri gusti monumenti inesistenti, scomparsi o falsamente ambientati, lo può fare rinunciando però alla pretesa di creare dei monumenti. L’assemblea ha espresso con prolungati applausi il proprio unanime consenso alla tesi dello studioso italiano”.

¹² Cita original: “servir à des fins utiles, à la culture sociale”.

¹³ Cita original: “acceptable, and even desirable for tourism purposes”.

preservadas, que restaurarlas de manera inadecuada, sin datos suficientes y con prisa”¹⁴ (Zdravkovic, 1971: 413). En cualquier caso, como el arqueólogo británico Roy Gilyard-Beer declaró en su conferencia introductoria a la segunda sección, la evidencia producida por las excavaciones debe ser “utilizada con precaución, ya que la reconstrucción por estos motivos, considerada puramente como evidencia de la posteridad, tiene las mismas limitaciones que el informe publicado acerca de un sitio destruido en el curso de la excavación, y al igual que el informe, refleja el talento y la capacidad del excavador y las técnicas a su disposición en un punto fijo en el tiempo”¹⁵ (Gilyard-Beer, 1971: 159).

Por lo tanto, la posibilidad de reconstruir las ruinas no fue rechazada por completo por los oradores en el congreso, sino que estaba sujeta a condiciones estrictas. Al respecto, el arqueólogo Pietro Romanelli abordó los matices entre “trabajos de consolidación” y “trabajos de integración”, siendo la integración apropiada sólo “cuando se trata de restaurar partes caídas, que incluso en su caída han conservado el diseño original, para recomponer la apariencia del monumento con el objetivo de hacerlo más comprensible, y así evitar que los elementos caídos sean destruidos o dispersados”¹⁶ (Romanelli, 1971: 164). Además, los trabajos de restauración deben estar sujetos a dos condiciones: “que existan elementos seguros y suficientes para la integración, a fin de evitar cualquier arbitrariedad o incluso cualquier terminación simplemente hipotética”,¹⁷ y “que las partes integradas sean clara y permanentemente distintas de las partes antiguas”.¹⁸ Continuó enumerando formas de distinguir lo nuevo de lo antiguo, cercano a aquellas desarrolladas casi un siglo antes por Camillo Boito, e insistió en el hecho de que “en cualquier caso, deberá evitarse la yuxtaposición de materiales en fuerte contraste con los antiguos en términos de calidad o color, o el uso de sistemas de construcción que puedan generar confusión con aquellos utilizados en la antigüedad”¹⁹ (Romanelli, 1971: 164-165).

¿El estudio de las diversas contribuciones revela una clara diferencia de posición entre arquitectos y arqueólogos? En realidad no, aunque Jean Lauffray, formado como arquitecto, pero arqueólogo por experiencia, dedicó su trabajo a las razones de los frecuentes desacuerdos entre ambos profesionales (Lauffray, 1971: 167). De acuerdo con él, tales discrepancias se originaron en su muy diferente formación, reclutamiento y estatus profesional. Durante el congreso de 1957 en París, una observación similar tuvo lugar en la quinta sección, dedicada a las relaciones de los arquitectos y arqueólogos de monumentos, para expresar el deseo de que todos los países “establecieran cursos de especialización en los que futuros arquitectos de monumentos históricos y arqueólogos estudien juntos la historia de la arquitectura y los procedimientos que deben emplearse para la conservación de los monumentos”,²⁰ con

¹⁴ Cita original: “Dans tous les cas où les données réunies ne seraient pas suffisantes, on ne devrait pas procéder à l’élaboration des plans pour la reconstruction, mais seulement pour la restauration et, dans certains cas même, pour la simple conservation. Il est préférable de laisser les forteresses telles quelles, partiellement conservées seulement, que de les restaurer de manière impropre, sans données suffisantes et à la hâte”.

¹⁵ Cita original: “used with caution, for reconstruction on these grounds, considered purely as evidence for posterity, has the same limitations as the published report on a site destroyed in the course of excavation, and like the report it reflects the talent and capacity of the excavator and the techniques at his command at a fixed point in time”.

¹⁶ Cita original: “quando si tratti 1) di restituire parti cadute che anche nella caduta abbiano conservato la disposizione originale; 2) di ricomporre l’aspetto del monumento per renderlo più comprensibile; 3) di evitare che gli elementi caduti vadano distrutti o dispersi”.

¹⁷ Cita original: “che si abbiano elementi sicuri e sufficienti per la integrazione, così da evitare ogni arbitrio o anche ogni completamento soltanto ipotetico”.

¹⁸ Cita original: “che le parti integrate siano chiaramente e durevolmente distinte dalle parti antiche”.

¹⁹ Cita original: “Si eviti in ogni caso l’accostamento di materiali in forte contrasto con gli antichi per qualità e colore o l’impiego di sistemi costruttivi che possono generare confusione con sistemi usati nell’antichità”.

²⁰ Cita original: “de créer des cours de spécialisation où les futurs architectes des Monuments historiques et les archéologues étudieront ensemble l’histoire de l’architecture et les procédés à employer pour la conservation des monuments”.

el objetivo de “contribuir a la creación de un espíritu de equipo entre especialistas de estas dos disciplinas”²¹ (Congrès international, 1960: 37). El presidente de la sección, Anastasios Orlandos, director de Antigüedades de Grecia, y siendo él mismo un ingeniero civil y un arqueólogo, había enfatizado que los desacuerdos en caso de anastilosis podrían estar “en los materiales que se utilizarán para completar las partes faltantes del edificio por resturar”²² y “en la medida en que la anastilosis puede o debe impulsarse”²³ (Orlandos, 1960: 303). Para ilustrar el hecho de que un proyecto podría sufrir errores provenientes de ambos lados, tomó los ejemplos del Partenón y de la Estoa de Átalo. En el primer caso, la decoloración de la piedra artificial elegida por Balanos para completar las columnas sin consultar a los arqueólogos había llevado a un contraste “muy llamativo y desagradable”,²⁴ mientras que, en el segundo caso, la decisión tomada por los arqueólogos de mantener los elementos originales en el suelo “para que pudieran estudiarse más fácilmente”,²⁵ había llevado al monumento a una “blancura brillante”,²⁶ causando una “impresión desagradable”²⁷ (Orlandos, 1960: 303-304).

Volviendo a las observaciones hechas por Lauffray en el congreso de 1964, vio, entre los puntos de discusión entre arqueólogos y arquitectos que, a los ojos de los arqueólogos, “si restaura, el arquitecto está demasiado preocupado por la apariencia y la presentación en detrimento de la verdad arqueológica. Sacrifica la autenticidad de los detalles que le molestan [...] [y] considera el monumento más como una obra de arte que como un documento científico”²⁸ (Lauffray, 1971: 167). El arqueólogo francés Ernest Will tenía la misma opinión en 1957: al abordar la restauración y la presentación observó que los arquitectos estaban “demasiado tentados a resucitar los monumentos del pasado, también apegados al lado artístico del problema”,²⁹ mientras que los arqueólogos estaban “preocupados por la ciencia exacta y a veces un poco tímida”.³⁰ En opinión de Will, “sólo el conocimiento de uno y el conocimiento técnico del otro pueden garantizar soluciones adecuadas”³¹ (Will, 1960: 311). Esos extractos parecían apoyar mi propio *a priori*. Pero no resistieron bien el escrutinio de las presentaciones del Congreso de Venecia.

De hecho, los temas de consolidación e integración se examinaron de manera diferente, dependiendo de si la ruina se consideraba como un documento histórico o como una obra de arte. Pero ello no dependía en absoluto de la formación del orador, como lo ilustran los diferentes puntos de vista de Ferdinando Rossi y Roberto Pane, respectivamente ingeniero-arquitecto y arquitecto, sobre el tema de la consolidación e integración de las ruinas. Según Pane, los monumentos en ruinas no sólo deben considerarse como testimonios históricos, sino también desde el punto de vista de la “instancia estética”:

²¹ Cita original: “aider à la création de l'esprit d'équipe entre les spécialistes de ces deux disciplines”.

²² Cita original: “sur les matériaux à employer pour compléter les parties manquantes de l'édifice à restaurer”.

²³ Cita original: “sur le degré jusqu'ou peut ou doit être poussée l'anastylose”.

²⁴ Cita original: “très frappant et inesthétique”.

²⁵ Cita original: “afin qu'elles fussent plus facilement étudiées”.

²⁶ Cita original: “blancheur éclatante”.

²⁷ Cita original: “impression désagréable”.

²⁸ Cita original: “s'il restaure, l'architecte se préoccupe trop de l'aspect et de la présentation au détriment de la vérité archéologique. Il sacrifie l'authenticité des détails qui le gênent [...] il considère le monument plutôt comme une œuvre d'art que comme un document scientifique”.

²⁹ Cita original: “trop tentés de ressusciter les monuments du passé, attachés aussi aux côtés artistiques du problème”.

³⁰ Cita original: “soucieux de science exacte et parfois un peu timorés”.

³¹ Cita original: “only the knowledge of one and the technical knowledge of the other can ensure suitable solutions”.

Debe recordarse que, incluso en la restauración estática de ruinas, existe un criterio de evaluación y elección para el cual la adición debido a la consolidación o la sustitución de ciertas piezas de columnas plantea problemas que inevitable y necesariamente nos llevan de vuelta a la instancia estética, y no sólo a lo impuesto por el respeto a la integridad del documento³² (Pane, 1971: 3).

En cuanto a Rossi, director del Opificio delle pietre Dure en Florencia, quien abrió su charla con el segundo axioma de Brandi sobre la unidad potencial de la obra de arte (Brandi, 2005: 50), la historicidad prevaleció en el caso de las ruinas:

Es legítimo restaurar el monumento sólo cuando hay condiciones serias para hacerlo y cuando el monumento no se reduce a un estado de ruina, porque en ese caso es perfectamente inútil ir más allá de un discurso inexistente con imaginación ferviente. La unidad figurativa en ese caso es un fin en sí misma y sigue siendo la unidad aparente del elemento encontrado que sólo debe consolidarse nuevamente en la medida en que lo permitan las leyes estáticas, pero dejándolo como es para la historicidad. No podemos hablar de unidad si no nos referimos a una obra completa y si estamos tratando sólo con partes elementales de un complejo desaparecido³³ (Rossi, 1971: 58).

En medio de las numerosas reservas sobre la relevancia y los límites de las intervenciones de reconstrucción, los proyectos de Franco Minissi se distinguieron por su enfoque audaz y experimental. Fueron presentados no sólo por el propio Minissi en la parte de la segunda sección dedicada a "ciencia y conservación", sino también por el arqueólogo Pietro Griffo, superintendente de Agrigento, en la parte de la misma sección dedicada a la "vida de los monumentos". Además, sus obras en las fortificaciones griegas de Gela, el teatro helenístico de Heraclea Minoa y la Catedral de San Gerlando en Agrigento, también se presentaron en la exposición.

Sin regresar en detalle al enfoque específico de *musealizzazione* desarrollado por Minissi y sus relaciones con las teorías de Cesare Brandi, que ya han sido ampliamente estudiadas y comentadas (Vivio, 2015), también por Nicholas Stanley-Price (Stanley-Price and Jokilehto, 2001), es interesante ubicar las contribuciones del arquitecto a la luz de las discusiones mencionadas antes. El uso en Heraclea Minoa de una resina sintética transparente, como el "perspex", para sugerir la forma completa de la cávea del teatro en ruinas, estaba destinado a posibilitar la protección de la evidencia arqueológica, y al mismo tiempo permanecer visible como prueba de validez de la reconstrucción transparente sugerida (Figura 1). Por lo tanto, intentó conciliar los imperativos contradictorios de la preservación y de la reconstrucción visual, en algún tipo de "realidad virtual" antes de su tiempo:

En todos estos casos, de hecho, las partes reconstruidas con los materiales de los que estamos hablando, además de satisfacer por completo la necesidad de no ocultar ninguna de las partes originales del monumento, tienen la ventaja

³² Cita original: "on doit rappeler que, même dans la restauration statique des ruines, un critère d'évaluation et de choix intervient pour lequel l'adjonction due à une consolidation ou la substitution de certaines (sic) morceaux de colonnes posent des problèmes qui nous reconduisent, inévitablement et nécessairement, à l'instance esthétique et non seulement à celle qu'impose le respect de l'intégrité du document".

³³ Cita original: "It is legitimate to restore the monument only when there are serious conditions to do so and when the monument is not reduced to a ruined state, because in that case it is perfectly useless to go beyond a non-existent discourse with fervent imagination. The figurative unity in that case is an end in itself and remains the apparent unity of the found element which must only be reconsolidated as far as is permitted by static laws, but leaving it as it is for historicity. We cannot speak of unity if we do not refer to a complete work and if we are dealing only with elementary parts of a disappeared complex".

de diferir claramente de ellas en materia y tiempo, evitando así cualquier confusión o error interpretativo y, lo que es más importante, la transparencia del material tiende idealmente a transformar la restauración llevada a cabo en una superposición gráfica, realizada en el espacio, de la hipótesis integradora o reconstructiva del monumento. Este último, creo, es el aspecto más positivo de la técnica mostrada aquí, ya que también es la certeza más rigurosa y documentada en los elementos que sugiere las propuestas integradoras de cualquier tipo en un monumento antiguo y siempre susceptibles de evolucionar y, por lo tanto, el trabajo de restauración debería de permanecer lo más posible en un nivel teórico, evitar la falsedad de las superestructuras definitivas y aumentar la posibilidad de nuevos estudios y las nuevas hipótesis y soluciones de restauración consecuentes³⁴ (Minissi, 1971: 286).



FIGURA 1. CÁVEA DEL TEATRO HELENÍSTICO DE HERACLEA MINOA. Restauración mediante el uso de resina sintética por Franco Minissi. *Imagen: ©ICCROM.*

³⁴ Cita original: "In tutti questi casi, infatti le parte ricostruite con i materiali di cui si parla, oltre a soddisfare integralmente l'esigenza di non occultare nessuna delle parte originali del monumento, presentano il vantaggio di differenziarsi nettamente da esse nella materia e nel tempo, evitando quindi qualsiasi confusione o errore interpretativo e, ciò che più conta, la trasparenza del materiale tende idealmente a trasformare il restauro eseguito in una sovrapposizione grafica, realizzata nello spazio, della ipotesi integrativa o ricostruttiva sul Monumento. Quest'ultimo ritengo sia l'aspetto più positivo della tecnica esposta in quanto anche la più rigorosa e documentata certezza negli elementi che suggeriscono le proposte integrative di qualsiasi entità su un antico monumento è sempre suscettibile di evoluzione e pertanto l'opera di restauro dovrà il più possibile mantenersi sul piano teorico, evitare il falso di sovrastrutture definitive ed incrementare la possibilità di ulteriori studi e conseguenti nuove ipotesi e soluzioni di restauro".

En el caso de la recomposición transparente de los volúmenes de la villa romana en Piazza Armerina, Minissi, quien admitió que su intervención había reemplazado la visión evocadora y romántica de las ruinas, insistió en el hecho de que tenía “el mérito no sólo de proporcionar una indicación aproximada de la tercera dimensión del monumento, sino también de expresar sin pretensiones formales inapropiadas y con el mayor discernimiento su papel funcional”³⁵ (Minissi, 1971: 287). En la restauración del convento de San Nicola, en Agrigento, para albergar al Museo Nacional de Arqueología, presentado por Pietro Griffo, las obras involucraron la reconstrucción del muro sur que estaba en ruinas y para el cual no se encontraron rastros de las características originales. En ese caso, “precisamente para evitar el riesgo de reconstrucciones erróneas y para una idea brillante de ligereza y claridad, se prefirió colocar una hermosa rejilla de hierro, dividida regularmente en rombos y completamente acristalada, que abarca en altura ambos pisos del edificio”³⁶ (Griffo, 1971: 542).

Entonces, en todos los casos, las intervenciones del arquitecto lograron combinar la conservación de las huellas históricas, la legibilidad de la totalidad volumétrica de la estructura en ruinas, el uso o la reutilización del sitio y la protección de los vestigios. Incluso si sabemos en retrospectiva que, en algunos casos, la protección no ha resultado ser tan efectiva como le hubiera gustado a Minissi, e incluso podría haber dado lugar a nuevos trastornos, puestos en perspectiva en los debates del congreso, los proyectos parecen ser particularmente innovadores y sutiles. Lo cual hace que sea aún más lamentable que algunos de esos testigos únicos de un momento clave en los debates doctrinales sobre la restauración hayan desaparecido: de acuerdo con el sexto principio de Stanley-Price, podrían haber sido preservados “como parte de la historia de las ideas”³⁷ (Stanley-Price, 2009: 41).

Finalmente, debe tenerse en cuenta que muy pocas presentaciones trataron sobre la anastilosis como tal, lo cual parece sorprendente por decir lo menos, ya que parece ser la única reconstrucción posible dentro de la carta. El italiano Giacomo Caputo, arqueólogo, y Giovanni Ioppolo, arquitecto, ambos activos en la antigua ciudad de Leptis Magna en Libia, enfatizaron el papel clave del proceso de excavación en el éxito y la confiabilidad de tales “restauraciones”. Caputo consideró que “una buena anastilosis, casi noventa por ciento se basa en la atención a la excavación porque, más que nuestros conceptos abstractos, lo que vale es la cosa en sí misma”³⁸ (Caputo, 1971: 190), y Ioppolo confirmó que

*será precisamente dentro de los límites, provistos por la investigación arqueológica en su sentido más amplio, que la restauración encontrará numerosos elementos que contribuirán a la determinación exacta de las formas, o incluso mejor, al enfoque arquitectónico seguro y original mediante las huellas, las conexiones, que fueron notadas durante la investigación previa*³⁹ (Ioppolo, 1971: 234).

³⁵ Cita original: “ha il pregio oltre che di fornire una indicazione approssimativa della terza dimensione del monumento, di esprimere senza inopportune pretese formali e con la massima sincerità il proprio ruolo funzionale”.

³⁶ Cita original: “proprio ad evitare rischi di erronee ricostruzioni e per una geniale idea di levità e di chiarezza, si è preferito collocare una bellissima griglia in ferro, regolarmente ripartita a rombi e interamente vetrata che prende in altezza entrambi i piani dell’edificio”.

³⁷ Cita original: “as part of the history of ideas”.

³⁸ Cita original: “una buona anastilosi, quasi per il novanta per cento, è fondata sull’attenzione nello scavo, perché più dei nostri concetti astratti vale la cosa in se stessa”.

³⁹ Cita original: “Sarà appunto nei limiti, forniti dall’indagine archeologica intesa nella sua più ampia accezione, che il restauro troverà numerosi elementi che contribuiranno alla esatta determinazione delle forme, o ancora meglio, alla sicura ed originaria impostazione architettonica attraverso le impronte, gli attacchi, che verranno notati durante le precedenti indagini”.

La exhibición

El catálogo de la exposición organizada en paralelo con el congreso, editado por Marco Dezzi Bardeschi y Piero Sanpaolesi, proporciona un corpus excepcional de proyectos que se consideraron dignos de presentarse a la comunidad internacional (Figura 2). Pensada con el objetivo de estimular las reflexiones sobre la aclaración metodológica que se debatirían durante el congreso (Dezzi Bardeschi e Sanpaolesi, 1964), la exposición exhibió alrededor de 500 proyectos de 35 países; lógicamente, un tercio de los proyectos eran italianos. Queda por efectuar la explotación sistemática de esos datos, lo cual constituiría una tarea colosal dado el contenido muy desigual de las entradas. En algunos casos se limitan a una identificación del edificio, sin siquiera mencionar al autor del proyecto; en otros, el registro incluye una breve descripción del edificio en cuestión y del proyecto llevado a cabo o en curso. Por lo tanto, un estudio crítico de la exposición, en relación con el congreso, requeriría documentación sobre cada uno de los proyectos citados, lo cual es un trabajo totalmente desproporcionado con la ambición del presente artículo. Sin embargo, ¿qué podemos sacar de él para nuestro propósito?

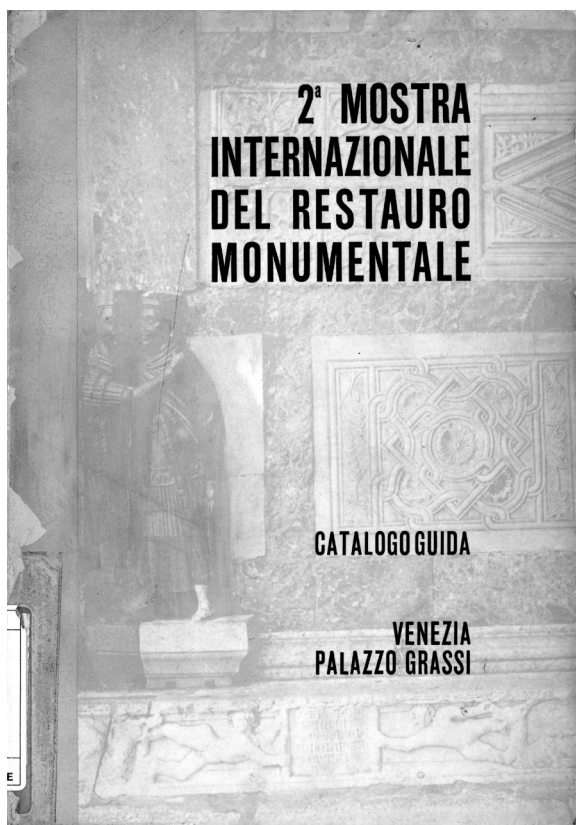


FIGURA 2. PORTADA DEL CATÁLOGO DE LA EXHIBICIÓN DE 1964, EDITADO POR MARCO DEZZI BARDESCHI Y PIERO SANPAOLESI.

A pesar de que Felix Darsy, rector pontificio del Instituto de Arqueología Cristiana, observó en su contribución al congreso acerca de *Leyes modulares y anastilosis* que "una buena parte de las restauraciones expuestas (en el Palazzo Grassi) se presentan como anastilosis parcial o total"⁴⁰ (Darsy, 1971: 175), la información disponible en el catálogo sólo propicia decir que al menos de 10 a 15% de los proyectos en exhibición involucraron la consolidación, el realce o la reconstrucción de sitios arqueológicos en ruinas. Sin embargo, no es posible determinar

⁴⁰ Cita original: "un bon quart des restaurations exposées se présentent comme des anastyloses partielles ou totales".

la proporción de estos sitios que implicaron trabajos de reconstrucción: por ejemplo, los proyectos libaneses, tunecinos, griegos y egipcios para sitios que datan de la Antigüedad se mencionan simplemente, sin ningún desarrollo, al igual que algunas estupas tailandesas. Sólo se explica brevemente un número limitado de proyectos, en especial de Italia y México.

En Sicilia, además de los proyectos de Franco Minissi ya comentados, mencionemos el Templo E en Selinunte, restaurado por el ingeniero Napoleone Gandolfo y que implicaba la "recomposición y recuperación de las estructuras arquitectónicas después de la restauración y consolidación"⁴¹ (Figura 3), y el teatro de Taormina, donde algunas partes de los *cunei* se reconstituyeron utilizando elementos de piedra antiguos, y se reconstruyó una sección de la bóveda del ambulatorio interior de la *cavea* (Dezzi Bardeschi e Sanpaolesi, 1964: 7-8). Otros ejemplos en Italia incluyeron los teatros romanos de Ferento y Volterra, así como los anfiteatros de Ortonovo y Susa. En Ferento, cerca de Viterbo, Raffaele Rinaldis llevó a cabo la "restauración de las escaleras y bóvedas de la *cavea* sobre la base de los elementos sobrevivientes"⁴², y en Volterra, cerca de Pisa, "la anastilosis de las columnas"⁴³, dirigida por Giacomo Caputo (Figura 4), "fue posible gracias a la observación durante la excavación de la posición de caída de las columnas y capiteles"⁴⁴ (Dezzi Bardeschi e Sanpaolesi, 1964: 21, 33). En el anfiteatro de Luni, en Ortonovo, la estructura de los arcos se recuperó "en parte con elementos originales y en parte con elementos de reemplazo",⁴⁵ y la *crepidina*, restaurada y reconstruida, mientras que en Susa, "las reintegraciones [se limitaron] a tramos cortos de recomposición segura (como los pasos del primer orden, las paredes al costado de las *fauces* y aquellas próximas a los pasajes del podio)"⁴⁶ (Dezzi Bardeschi e Sanpaolesi, 1964: 34, 37).

Los proyectos de reconstrucción mexicanos que se muestran en la sección de exposición propuesta por el Instituto Nacional de Antropología e Historia parecían mucho más ambiciosos y extensos. Entre otros, los sitios mayas de Labná (Figura 5), Edzná (Figura 6), Palenque y Mul-Chic fueron sujetos a intervenciones descritas como "recomposición" o "reconstrucción parcial" utilizando, en algunos casos, técnicas y sistemas de construcción antiguos (Labná y Palenque), y en algunos otros, "vigas de hormigón armado incorporadas en el original y no visibles"⁴⁷ (Edzná). En Mul-Chic se llevó a cabo una "reconstrucción completa únicamente de la cara exterior de la fachada",⁴⁸ "para permitir la visita de la construcción primitiva y al mismo tiempo apreciar la superposición de la base del siglo VIII, que marca el comienzo del periodo Puuc, con las características estilísticas del antiguo Imperio Maya"⁴⁹ (Dezzi Bardeschi e Sanpaolesi, 1964: 133-134). Pero es sin duda el sitio de Teotihuacán el que mejor ilustra la tendencia hacia la reconstrucción de los sitios históricos más emblemáticos: considerado como "el centro ceremonial más majestuoso de una ciudad prehispánica típica",⁵⁰ las fachadas de

⁴¹ Cita original: "ricomposizione e risolleamento delle strutture architettoniche previa restaurazione e consolidamento di esse".

⁴² Cita original: "ripristino delle costruzioni della gradinata della cavea e delle volte della scena sulla base degli elementi superstiti".

⁴³ Cita original: "l'anastilosi delle colonne".

⁴⁴ Cita original: "è stata resa possibile dall'osservazione durante lo scavo della posizione di caduta delle colonne e dei capitelli".

⁴⁵ Cita original: "in parte con elementi originari, in parte con elementi di sostituzione".

⁴⁶ Cita original: "reintegrazioni limitate a brevi tratti di sicura ricomposizione (come le gradinate del primo ordine, i muri a lato della *fauces* (sic) e quelli a fianco delle *passate* del podio)".

⁴⁷ Cita original: "impiego di travi in cemento armato inglobate nella muratura originaria e non visibili".

⁴⁸ Cita original: "completa ricostruzione del paramento esterno della sola facciata".

⁴⁹ Cita original: "per poter permettere la visita della costruzione primitiva e per poter apprezzare al tempo stesso la sovrapposizione del basamento dell'VIII sec. che segna l'inizio del periodo Puuc che appunto si sovrappone alle caratteristiche stilistiche del vecchio impero Maya".

⁵⁰ Cita original: "the most majestic ceremonial centre of a typical pre-Hispanic city".

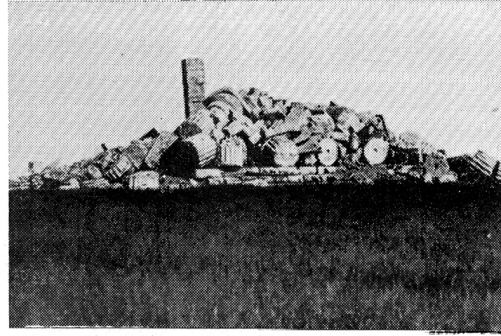
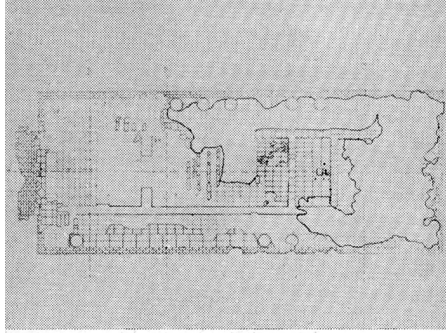
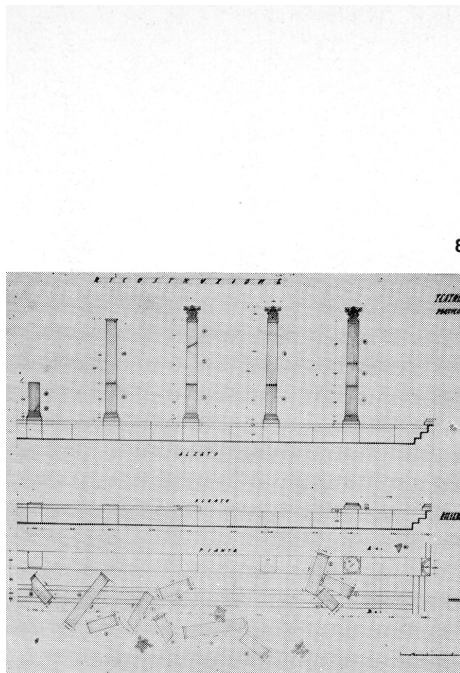


FIGURA 3. RESTAURACIÓN DEL TEMPLO E DE SELINUNTE POR NAPOLEONE GANDOLFO. Documentación y vistas antes y después de la intervención. *Imagen: Dezzi Bardeschi e Sanpaolesi (1964: np).*



81

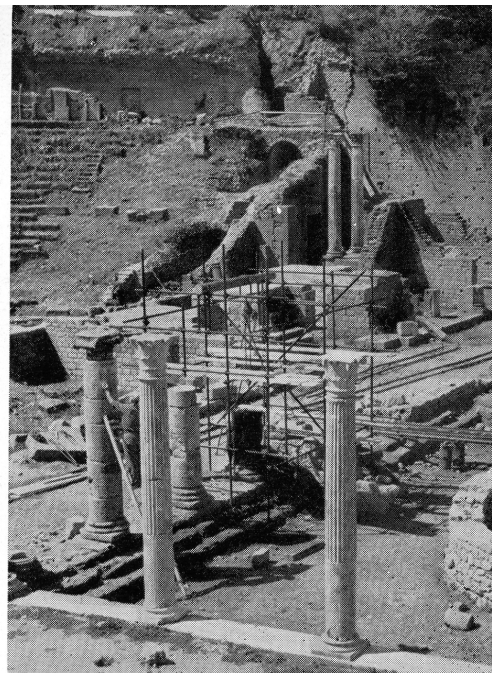


FIGURA 4. PROYECTO DE RECOMPOSICIÓN PARA EL TEATRO ROMANO DE VOLTERRA POR GIACOMO CAPUTO, Y VISTAS DE LOS TRABAJOS. *Imagen: Dezzi Bardeschi e Sanpaolesi (1964: np).*

sus diversos edificios monumentales se “completaron sistemáticamente”,⁵¹ siendo “la simple consolidación de los restos de las estructuras originales”,⁵² la excepción (Dezzi Bardeschi e Sanpaolesi, 1964: 134).

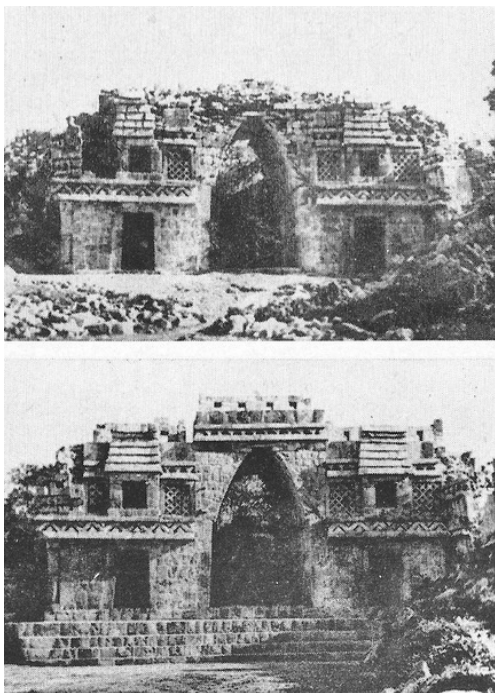


FIGURA 5. RESTAURACIÓN Y RECONSTRUCCIÓN PARCIAL DE UN EDIFICIO EN ESTILO PUUC.
Imagen: Dezzi Bardeschi e Sanpaolesi (1964: np).

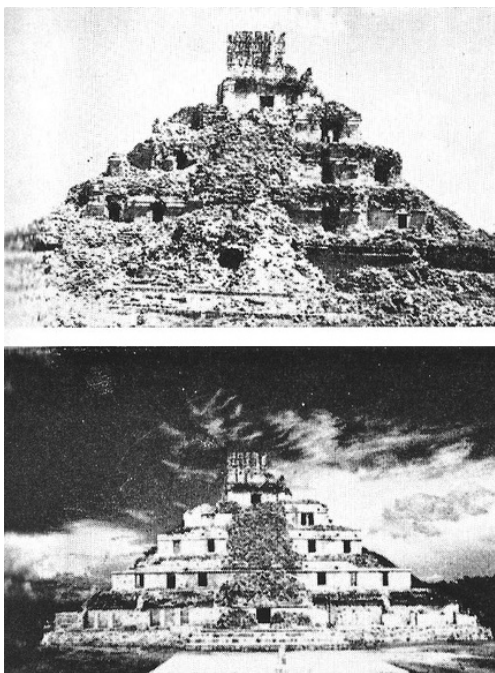


FIGURA 6. EDZNÁ.
Imagen: Dezzi Bardeschi e Sanpaolesi (1964: np).

⁵¹ Cita original: “systematically completed”.

⁵² Cita original: “simple consolidation of the remains of the original structures”.

Aunque muy incompleto, este primer examen de los proyectos exhibidos en el Palazzo Grassi ya lleva a la conclusión de que había una gran diversidad de enfoques sobre el tema de la reconstrucción, ya sea en términos del grado aceptable de operaciones, las técnicas utilizadas o la legibilidad de la intervención. Lejos de limitarse a la práctica estricta de la anastilosis, los proyectos en exhibición utilizaron técnicas que iban desde lo más tradicional a lo más experimental, los proyectos de Minissi dan testimonio de ello, al servicio de operaciones que persiguen una variedad de objetivos, que van desde la simple salvaguarda o la consolidación para la promoción y reutilización del turismo. La información muy limitada proporcionada por el catálogo no facilita una lectura de los proyectos a la luz de los principios de la carta venidera, aunque se sabe, por ejemplo, que la discrepancia de algunos de los proyectos mexicanos con esos principios, posteriormente serían destacados (Molina-Montes, 1982). Sin embargo, una cosa es clara: la brecha observada por Stanley-Price entre las restricciones de la *Carta de Venecia* y la práctica era previsible. ¿Cómo podría responderse a una diversidad de preguntas tan sólo con el principio de anastilosis?

La carta

Aunque fue firmada por un grupo de 23 personas, investigaciones anteriores han demostrado que la carta fue redactada durante el Congreso de Venecia por un pequeño grupo, trabajando sobre la base de las conclusiones de la *Conferencia de Atenas* (1931) y una nueva lectura crítica de la *Carta del Restauo* italiana propuesta por Roberto Pane y Piero Gazzola, titulada *Proposte per una carta internazionale del restauro* (Pane e Gazzola, 1971; Pane, 2009 y 2010; Houbart, 2014). Además de esos dos arquitectos italianos, el pequeño grupo estaba compuesto por un francés, el arquitecto en jefe de monumentos históricos Jean Sonnier, y dos belgas: Paul Philippot, en ese momento subdirector de ICCROM, y Raymond M. Lemaire, profesor de la Universidad de Lovaina. Dentro de este pequeño grupo, al igual que entre los firmantes de la carta,⁵³ se aseguró una diversidad de perfiles: mientras que Pane, Gazzola y Sonnier eran arquitectos, Philippot y Lemaire eran historiadores del arte. Aunque no eran arqueólogos de profesión, los tres arquitectos también tenían cierta experiencia en arqueología. Si bien los sitios arqueológicos ocuparon un lugar relativamente limitado en sus respectivas carreras como restauradores, mencionemos, para Roberto Pane, el teatro romano de Benevento en la década de 1920 (Russo, 2010), para Piero Gazzola, las arenas de Verona (Castiglioni, 2009), y para Jean Sonnier, su actividad como arquitecto en jefe del departamento de Gard: los tres gozaron visiblemente de reconocimiento en el campo desde que fueron nombrados expertos para la UNESCO, a finales de los años 1940 y 1950, para misiones relacionadas con temas de arqueología.⁵⁴

¿Qué nos dice un examen de las sucesivas versiones de la carta y los documentos en los que se basa? Entre la primera versión conocida del texto, redactada durante el congreso, la versión adoptada por la asamblea en la sesión de clausura del 29 de mayo y la versión final, reelaborada por Raymond M. Lemaire con base en intercambios de cartas con algunos de los signatarios y otros colegas durante el otoño de 1964, sólo se pueden observar correcciones editoriales menores en lo que respecta a los sitios arqueológicos. Desde el principio se planeó referirse a los estándares de excavación existentes, a pesar de que el primer borrador no mencionaba de manera explícita la Recomendación de la UNESCO de 1956. Si bien alentaba

⁵³ Once de ellos fueron arquitectos.

⁵⁴ En 1949, Roberto Pane fue nombrado consultor del Comité Internacional de Monumentos y coordinó la redacción del informe de su primera reunión (Pane, 1950). Tres años más tarde, Piero Gazzola ganó la competencia para convertirse en "especialista para monumentos, excavaciones arqueológicas y sitios de arte e historia" (*specialist for monuments, archaeological excavations and sites of art and history*) (Pane, 2010: 9), antes de estar estrechamente relacionado con el rescate de los monumentos de Nubia (Maurel, 2013), con el cual Jean Sonnier también estuvo vinculado después (Sonnier, 1989).

“todas las iniciativas que puedan facilitar la comprensión del monumento actualizado sin distorsionar su significado”^{55, 56} el artículo 13, que se convirtió en el artículo 14 en la versión del 29 de mayo y luego en el artículo 15 en la versión final, limitaba cualquier posibilidad de reconstrucción a la anastilosis, definida de la misma manera a lo largo del proceso de redacción.⁵⁷ Ello ilustra que los debates del congreso no tuvieron un impacto directo en la redacción de la carta, al menos para este artículo.

De hecho, en cuanto a esa definición, la primera versión del artículo se mantuvo muy cerca del artículo 3 de la *Carta del restauro* italiana, sin tener en cuenta una pregunta presentada por Pane y Gazzola en su revisión crítica del documento. De hecho, el documento de 1931 mencionaba, como lo hizo la *Carta de Venecia* después de él, que

en los monumentos alejados de nuestras costumbres y civilización, como lo están los monumentos antiguos, cualquier acto para completarlos usualmente debe excluirse, y sólo la anastilosis, es decir, sólo se podrá considerar la recomposición de miembros existentes desmembrados con la posible adición de aquellos elementos neutros que representan el mínimo necesario para integrar la línea y asegurar las condiciones de conservación.^{58, 59}

Para Pane y Gazzola, era necesaria una aclaración del artículo para evitar la confusión entre la anastilosis y la restauración:

Sin embargo, debe señalarse que para la mayoría de las regiones mediterráneas no podemos hablar de anastilosis pura y simple, es decir, el reensamblaje o el reensamblaje mecánico de partes desmembradas. Sabemos, de hecho, que incluso en el caso típico de la recomposición de las secciones de columnas dóricas existe inevitablemente la necesidad de la inserción de nuevas partes, para lo cual está presente todo el problema de la restauración, excluyendo así la hipótesis de la anastilosis pura y simple. Esta aclaración es necesaria para evitar operaciones mucho más complejas, justificándolas con el nombre de “anastilosis”⁶⁰ (Pane e Gazzola, 1971: 15).

⁵⁵ Cita original: “all initiatives likely to facilitate the understanding of the updated monument without ever distorting its meaning”.

⁵⁶ Versiones sucesivas de la *Carta de Venecia* se conservan en la Colección Raymond M. Lemaire en el Archivo Universitario de KULeuven. Todos los originales están en francés.

⁵⁷ Cita del artículo 15: “All reconstruction work should however be ruled out ‘a priori’. Only anastylosis, that is to say, the reassembling of existing but dismembered parts can be permitted. The material used for integration should always be recognizable and its use should be the least that will ensure the conservation of a monument and the reinstatement of its form”.

⁵⁸ Cita original: “in monuments far away from our customs and civilization, as ancient monuments are, any completion must ordinarily be excluded, and only the anastylosis, i.e. the recomposition of existing dismembered parts with the possible addition of those neutral elements that represent the minimum necessary to integrate the line and ensure the conditions of conservation, is to be considered”.

⁵⁹ La definición en la primera versión de la carta es: “la recomposition des parties existantes mais démembrées, avec l’adjonction éventuelle d’éléments d’intégration toujours reconnaissables représentant le minimum indispensable pour assurer les conditions de conservation de l’édifice et rétablir la continuité des formes”, que significa: “la recomposición de las partes existentes pero desmembradas, con la adición eventual de elementos de integración siempre reconocibles que representan el mínimo indispensable para asegurar las condiciones de conservación del edificio y restablecer la continuidad de las formas” (KULeuven, R. M. Lemaire Collection).

⁶⁰ Cita original: “Occorre comunque precisare che per la gran parte delle regioni mediterranee non si può parlare dei pura e semplice anastilosi e cioè di rimontaggio o ricomposizione meccanica di parti smembrate. Sappiamo infatti che anche per il caso tipico della ricomposizione dei roccchi di colonne doriche se presenta inevitabilmente la necessità dell’inserimento di parti nuove, per le quali tutta la problematica del restauro si rifà presente, escludendo quindi l’ipotesi della anastilosi pura e semplice. Tale chiarimento si rende necessario allo scopo di evitare che si compiano operazioni molto più complesse, giustificandole con l’appellativo di ‘anastilosi’”.

Ambos arquitectos consideraban, por lo tanto, que la difuminación del límite entre la reconstrucción y la restauración, que varias intervenciones en el congreso también señalarían, podría conducir a amalgamas perjudiciales. Sin embargo, la sugerencia no fue retenida para la redacción del artículo, que por lo tanto continuó ignorando una pregunta crucial planteada por la realidad en el campo.

A pesar de lo cual, no parece que el artículo 15 de la carta fuera considerado rápidamente inadecuado, como fue el caso del artículo 14 sobre "sitios históricos de monumentos". No volveremos aquí al proceso de revisión de la carta iniciada por Piero Gazzola y Raymond M. Lemaire, en su calidad de presidente y secretario general del ICOMOS, a principios de la década de 1970, que hemos estudiado en otros lugares (Houbart, 2014; 2016). Aunque nunca llegó a buen término, el proceso es fascinante de estudiar, ya que revela la recepción de la carta en todo el mundo y los límites que rápidamente se reconocieron ante las preguntas planteadas por la práctica de campo en el contexto de la acelerada extensión de la definición del patrimonio y la globalización de los debates.

El deseo de revisar la carta tuvo su origen en la inadecuación de sus principios frente a las preguntas planteadas por la renovación de las ciudades históricas: contrario a lo que el artículo 14 había proclamado, la experiencia de Gazzola y Lemaire en ese campo, así como sus implicaciones en los debates del Consejo de Europa sobre la "reanimación", les habían demostrado que los principios diseñados para la restauración de monumentos no podían transponerse como tales a áreas urbanas o rurales (Houbart, 2014; 2016). Sin embargo, la consulta organizada por el ICOMOS por medio de sus comités nacionales también permitió sugerir revisiones o adiciones a cualquier artículo en el documento. ¿Cuál era el estado de las condiciones para la reconstrucción, establecidas en el artículo 15?

Los archivos relacionados con la primera ronda del proceso de revisión en la década de 1970 guardados en el acervo de Raymond M. Lemaire retienen dieciocho respuestas de los comités nacionales a la consulta iniciada en 1975. Sólo cinco de ellas abordan el tema de la reconstrucción, lo que demuestra que el problema no estaba en el centro de las preocupaciones de los encuestados, a diferencia de los sitios históricos, o que el artículo 15 generalmente se consideraba satisfactorio. De estas cinco respuestas, las del Comité Nacional Japonés y de la UNESCO fueron las que desafiaron fundamentalmente los principios de reconstrucción de ruinas, anunciando las discusiones que tendrían lugar veinte años después en Bergen y Nara. Hiroshi Daifuku, en nombre de la UNESCO, señaló lo inadecuado de los principios de la carta con respecto a la arquitectura en madera, como la de los países nórdicos o la de Japón:

Debido a que es materia orgánica, es difícil preservar las ruinas de madera. Una ruina de piedra o ladrillo puede conservar su identidad durante muchos años o incluso siglos. Un monumento de madera en estado de ruina (por ejemplo, sin techo) pronto desaparecería. De ahí que el hecho de que la reconstrucción o construcción de cubiertas para tales monumentos provoque cambios importantes e inevitables en la apariencia, y es una marcada diferencia de los monumentos contruidos con material inorgánico⁶¹ (Daifuku, 1976).

⁶¹ Cita original: "du fait qu'il s'agit d'une matière organique, il est difficile de conserver des ruines en bois. Une ruine de pierre ou de brique peut garder son identité pendant de nombreuses années, voire même des siècles. Un monument en bois, à l'état de ruine (par exemple sans toit) disparaîtrait bientôt. D'où le fait que la reconstruction ou la construction d'abris pour ce genre de monuments occasionnent des changements d'apparence majeure et inévitables, et constitue une différence marquée par rapport aux monuments construits en matière non organique".

El comité japonés, por su parte, abogó por que los sitios arqueológicos excavados deberían de ser “después de la documentación, re-enterrados para su conservación”,⁶² mientras que dejarlos expuestos “debería de hacerse sólo en el caso de que uno esté seguro de que no puede deteriorarse. Para hacerlo, se podría construir una cubierta sobre el sitio”.⁶³ Además, “para conservar una estructura de madera, se podría reconstruir exactamente en el tamaño y estilo anteriores cada cierto tiempo (como algunos santuarios sintoístas en Japón). Así, la estructura será revivida con originalidad”⁶⁴ (Kobayashi, 1977).

Las propuestas del Reino Unido y de Estados Unidos, una de las cuales preveía una reorganización plena del orden de los artículos, y la otra, la redacción de un documento completamente nuevo, compartían el deseo de ofrecer mejores definiciones de los términos utilizados y, por lo tanto, se esforzaron por definir, entre otras cosas, la reconstrucción. En el documento británico, la reconstrucción se definió en términos generales como “la recreación de edificios desaparecidos en una copia exacta del original, pero utilizando material nuevo”,⁶⁵ y aún se excluía *a priori*, con la excepción de la anastilosis (Saunders, 1977). Por otro lado, la anastilosis desapareció del documento elaborado en nombre del comité estadounidense. Sin embargo, ello no significa que la reconstrucción, definida como “la recreación de edificios desaparecidos en su sitio original”,⁶⁶ se alentara: a pesar de su afirmación de que “el edificio reconstruido actúa como el sustituto tangible y tridimensional de la estructura original, su forma física está determinada por evidencia arqueológica, de archivo y literaria”,⁶⁷ el documento subrayaba que

*éste [enfoque] es uno de los más peligrosos culturalmente: cualquier intento por reconstruir el pasado, sin importar los recursos académicos y científicos disponibles para el conservador, necesariamente implica hipótesis subjetivas. En historiografía, tales hipótesis pueden ser (y de hecho son) constantemente revisadas: en arquitectura, la hipótesis es obstinada, inextricable y no se modifica con facilidad.*⁶⁸

Por lo tanto, el uso de tales operaciones tenía que limitarse a casos específicos, sólo cuando la reconstrucción fuera “esencial para comprender e interpretar el valor de un distrito histórico”,⁶⁹ cuando “ningún otro edificio o estructura con la misma asociación”⁷⁰ hubiera sobrevivido y en la medida en que “existiera suficiente documentación histórica para asegurar una reproducción exacta del original”⁷¹ (US ICOMOS, 1977).

⁶² Cita original: “after documentation, filled in for conservation”.

⁶³ Cita original: “should be done only in the case that one is sure it can not be deteriorated. To do so, a shelter could be built over the site”.

⁶⁴ Cita original: “to conserve a wooden structure, it could be rebuilt in the exact former size and style every certain years (like some Shinto-shrine in Japan). Thus, the structure will be revived with freshness”.

⁶⁵ Cita original: “the recreation of vanished buildings in an exact copy of the original but using new material”.

⁶⁶ Cita original: “the re-creation of vanished buildings on their original site”.

⁶⁷ Cita original: “the reconstructed building acts as the tangible, three-dimensional surrogate of the original structure, its physical form being determined by archaeological, archival and literary evidence”.

⁶⁸ Cita original: “this [approach] is one of the most hazardous culturally: all attempts to reconstruct the past, no matter what academic and scientific resources are available to the preservationist, necessarily involve subjective hypotheses. In historiography, such hypotheses can be (and indeed are) constantly revised: in architecture, the hypothesis is obdurate, intractable and not easily modified”.

⁶⁹ Cita original: “essential for understanding and interpreting the value of a historic district”.

⁷⁰ Cita original: “no other building or structure with the same association”.

⁷¹ Cita original: “sufficient historical documentation exists to insure (sic) an exact reproduction of the original”.

La última respuesta a la reconstrucción vino de Turquía. Escrita por el arqueólogo Cevat Erder, quien luego se convertiría en director de ICCROM, consistió en un comentario sistemático de cada artículo de la carta. Teniendo en cuenta que “las estructuras reveladas por las excavaciones arqueológicas son raras y únicas”⁷² y que, en consecuencia, “desde una perspectiva histórica, constituyen puntos de referencia importantes para las agencias y, como tales, deben tratarse con el mayor cuidado”,⁷³ no pidió cuestionar las restricciones impuestas por la carta: “Si todos sus componentes se pueden encontrar y restablecer con confianza, entonces se permite la anastilosis”.⁷⁴ Pero, consciente de los límites borrosos entre la anastilosis y la restauración, como Pane y Gazzola en la víspera del Congreso de Venecia, especificó:

*Para la aplicación de anastilosis que está fuera de esos requisitos, remitimos al lector a la sección del artículo 9 que trata sobre hipótesis e imputaciones. La reconstrucción de sitios arqueológicos que no se ajusta a los principios de la anastilosis, por lo general ha dañado el equilibrio del sitio o, en combinación con las deficiencias del ambiente en su conjunto, hace poco más que producir la apariencia de un museo al aire libre desorganizado*⁷⁵ (Erder, 1977).⁷⁶

Finalmente, es interesante examinar la versión revisada de la carta presentada a la Asamblea General del ICOMOS en Moscú, en mayo de 1978. Considerada “más prolija y más oscura que la propia carta”⁷⁷ (ICOMOS, 1978: 14), fue rechazada por la asamblea. Sin embargo, sus autores, Raymond Lemaire y Jean Sonnier, que trabajaron sobre la base de la consulta con los comités nacionales y una reunión de expertos organizada en el castillo de Ditchley Park en Inglaterra, en mayo de 1977, se tomaron el tiempo para revisar el artículo sobre sitios arqueológicos. Ahora, en el artículo 20, como resultado de la inserción de una sección sobre ciudades históricas, el texto sobre “Excavaciones y ruinas” abandonó, en su versión final, cualquier referencia a la anastilosis, limitando la reconstrucción a “circunstancias excepcionales” y refiriéndose, para intervenciones sobre ruinas a los artículos anteriores de la carta, como había hecho Cevat Erder:

*Las ruinas deben estar dispuestas de manera que aseguren la conservación integral y la protección permanente de todos sus elementos. Las medidas diseñadas para facilitar su comprensión son muy deseables, pero no pueden distorsionar el valor del testimonio histórico, artístico y pintoresco que tienen. Todas las intervenciones deberán cumplir con los requisitos de los artículos 4 al 13. A menos que esté justificado por circunstancias excepcionales, cualquier reconstrucción debe ser excluida*⁷⁸ (Charte de Venise, 1978a).

⁷² Cita original: “structures revealed by archaeological excavations are rare and unique”.

⁷³ Cita original: “from a historical point of view they constitute important reference points for agencies and as such should be handled with the utmost of care”.

⁷⁴ Cita original: “If all their component parts may be found and reinstated with confidence then anastylosis is permitted”.

⁷⁵ Cita original: “For anastylosis application that fall outside these requirements we refer the reader to the section of article 9 which deals with hypothesis and imputations. Reconstruction on archaeological sites which has not conformed to the principles of anastylosis has generally damaged the balance of the site or in combination with the inadequacies of the environment as a whole done little more than produce the appearance of a disorganized open-air museum”.

⁷⁶ El texto se publicó después en el *ICOMOS Scientific Journal* (Erder, 1994).

⁷⁷ Cita original: “more prolix and more obscure than the charter itself”.

⁷⁸ Cita original: “The ruins must be laid out in such a way as to ensure the integral conservation and permanent protection of all their elements. Measures designed to facilitate their understanding are highly desirable but cannot distort the value of the historical, artistic and picturesque testimony they bear. All interventions shall comply with the requirements of articles 4 to 13. Unless justified by exceptional circumstances, any reconstruction must be excluded”.

Sitios arqueológicos: los límites de la interpretación

Como lo ilustra este viaje al Congreso de Venecia y con la redacción y las primeras versiones de la revisión de su famosa carta, la observación de Stanley-Price de una inconsistencia entre la teoría y la práctica con respecto a la reconstrucción podría haberse previsto incluso antes de la apertura del congreso. En ausencia de una distinción claramente definida entre la anastilosis y la restauración, como Pane y Gazzola ya habían pedido en su documento preparatorio (Pane e Gazzola, 1971), en el caso de sitios arqueológicos se ha perpetuado una brecha de principios con respecto a “cuándo se debe llevar a cabo la restauración o hasta dónde ésta debe llegar” (Stanley-Price, 2020: 26). Y, sin embargo, su reconstrucción representa “en muchos aspectos un ejemplo extremo de restauración”⁷⁹ (Stanley-Price, 2020: 26), como lo ilustran varias presentaciones en el congreso y numerosos proyectos en exhibición en la exposición. En una contribución titulada “Cambio de actitudes hacia la restauración”, el arquitecto británico Harold A. Meek llegó incluso a subrayar el papel desempeñado por la práctica de la anastilosis en la rehabilitación gradual de “la idea de restauración, que bajo la influencia de Ruskin y Morris se había convertido en una especie de grosería”⁸⁰ (Meek, 1971: 36).

Los archivos no revelan las razones por las cuales el artículo dedicado a este tema crucial ha tenido tan poca evolución, desde las conclusiones de la *Conferencia de Atenas* y la *Carta del Restauero* italiana hasta la *Carta de Venecia*, en un momento en el que el mundo del patrimonio constantemente enfrentaba nuevos desafíos, como el desarrollo del turismo cultural. Sin embargo, se pueden presentar algunas hipótesis, como la sensibilidad de los temas al tiempo en que la segunda reconstrucción aún estaba cerca y cuando la globalización emergente de los debates ya revelaba diversos enfoques del mismo problema, como lo demuestran las reacciones viscerales a las posiciones de Charles W. Porter en el congreso. En cualquier caso, la cuestión de la reconstrucción seguiría siendo delicada: al margen del mencionado proyecto de revisión de la carta en 1978, R. M. Lemaire escribió, en respuesta a una sugerencia de Jean Sonnier, anticipando la *Carta de Riga* de 2005, para suavizar las reglas en caso de cataclismo o guerra, cuando “un sentimiento nacional o social [...] justifica el deseo de recuperar parte del pasado mediante la reconstrucción de sus principales manifestaciones físicas”:⁸¹ “mejor evitar discusiones sobre este punto”.⁸²

Por lo tanto, en ausencia de reglas claras, los principios propuestos por Stanley-Price, que de muchas maneras están en línea con las preocupaciones de los diversos actores de los que hemos estado hablando, son más que bienvenidos, útiles e ilustrativos. Pero para concluir el presente artículo, me gustaría agregar otra observación de Raymond M. Lemaire, que nos cuestiona aún más, ya que proviene de uno de los redactores de la *Carta de Venecia*. Hablando de salvaguarda en general, señaló, ya en 1976, que

sería demasiado simple creer que la mera aplicación de unas pocas reglas resolvería un problema tan delicado. Más allá del talento indispensable para la creación de cualquier trabajo válido, es sobre todo el estado mental el que garantiza el éxito. En general, dos cualidades lo caracterizan: respeto por el

⁷⁹ Cita original: “in many respects an extreme example of restoration”.

⁸⁰ Cita original: “the idea of restoration, which under the influence of Ruskin and Morris had become something of a dirty word”.

⁸¹ Cita original: “une décision de reconstruire peut être fondée sur un sentiment national ou social qui justifie le désir de reposséder une partie du passé en en reconstruisant les principales manifestations physiques” (Charte de Venise, 1978b).

⁸² Cita original: “il vaut mieux éviter la discussion sur ce point” (Charte de Venise, 1978b).

*trabajo antiguo y modestia en la concepción de la intervención. Un monumento no es en sí mismo una oportunidad para que el arquitecto actual afirme su personalidad*⁸³ (Lemaire, 1976).

Eso es aún más cierto en el caso de las ruinas arqueológicas. Ya en el Congreso de París de 1957, Luigi Crema, superintendente de monumentos en Milán, opinaba que, en el campo de la arqueología, los trabajos de restauración, basados en la interpretación de elementos existentes cuidadosamente estudiados, deberían apuntar a “recomponer en la medida de lo posible la arquitectura original”.⁸⁴ Pero también afirmó que si bien la obra tenía “el carácter de un proyecto verdaderamente nuevo”,⁸⁵ carecía de “la libertad creativa que da o debería dar lugar a nuevas obras de arquitectura”.⁸⁶ El esfuerzo creativo fue “reemplazado por un esfuerzo de imaginación que, sin embargo, no es gratuito, sino que, por el contrario, debe de estar estrictamente enmarcado y controlado por los datos del hallazgo”⁸⁷ (Crema, 1960: 364).

Entonces, aunque la tentación puede ser grande, en el caso de las ruinas arqueológicas, para “mejorar o corregir el texto de otra persona” (Stanley-Price, 2020: 25), los límites de interpretación deben establecerse con cuidado. En el campo de la literatura, el propio Umberto Eco señaló que

*después de que se ha producido un texto, es posible hacer que dicho texto diga muchas cosas, en ciertos casos un número potencialmente infinito de cosas, pero es imposible o al menos críticamente ilegítimo hacer que diga lo que no dice. Los textos con frecuencia dicen más de lo que sus autores pretendían decir, pero menos de lo que muchos lectores incontinentes quisieran que dijeran*⁸⁸ (Eco, 1994: 148).

También lo hacen los sitios arqueológicos.

Por lo tanto, los arqueólogos y arquitectos tienen todo el interés en escuchar sus voces con atención para nutrir su diálogo en un estado mental común creativo, pero crítico.

*

⁸³ Cita original: “Il serait trop simple de croire que la simple application de quelques règles permettrait de résoudre une question aussi délicate. Au delà du talent indispensable à la création de toute œuvre valable, c’est avant tout l’état d’esprit qui est le garant de la réussite. En général, deux qualités le caractérisent : le respect de l’œuvre ancienne et la modestie dans la conception de l’intervention. Un monument n’est pas en soi l’occasion offerte à l’architecte d’aujourd’hui pour affirmer sa personnalité”.

⁸⁴ Cita original: “recomposition dans la mesure du possible de l’architecture originale”.

⁸⁵ Cita original: “véritable projet neuf”.

⁸⁶ Cita original: “la liberté créatrice qui donne ou devrait donner lieu aux nouvelles œuvres d’architecture”.

⁸⁷ Cita original: “un effort d’imagination qui toutefois n’est pas libre mais qui doit être, au contraire, sévèrement encadré et contrôlé par les données de la découverte”.

⁸⁸ Cita original: “after a text has been produced, it is possible to make that text say many things, in certain cases a potentially infinite number of things, but it is impossible or at least critically illegitimate to make it say what it does not say. Texts frequently say more than their authors intended to say, but less than what many incontinent readers would like them to say”.

Referencias

- Brandi, Cesare (2005) [1963] *Theory of restoration*, trans. Cynthia Rockwell, Nardini Editore, Florence.
- Caputo, Giacomo (1971) "Metodo di scavo e sistemi di restauro", in: *Il monumento per l'uomo: atti del 2. Congresso internazionale del restauro, Venezia 25-31 maggio 1964*, Marsilio, Venezia, pp. 90-99.
- Casiello, Stella, Andrea Pane e Valentina Russo (eds.) (2010) *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio. Proceedings of the Congress (Napoli, 27-28 ottobre 2008)*, Marsilio, Venezia.
- Castiglioni, Giovanni (2009) "Il soprintendente nell'arena. Piero Gazzola e gli interventi sull'anfiteatro di Verona", in: Alba Di Lieto e Michele Morgante (eds.), *Piero Gazzola una strategia per i beni architettonici nel secondo novecento*, Cierre Edizioni, Verona, pp. 103-112.
- Charte de Venise (1978a) *Charte de Venise, projet de révision*, Mai 1978, KULeuven, R. M. Lemaire Collection.
- Charte de Venise (1978b) *Charte de Venise, texte révisé*, texte Sonnier 21.03.1978, KULeuven, R. M. Lemaire Collection.
- Comitato nazionale italiano dell'ICOMOS (1971) *Il monumento per l'uomo. Atti del II Congresso internazionale del Restauro*, Marsilio, Padova.
- Congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques (1960) *Congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques, Paris, 6-11 mai 1957*, Editions Vincent, Fréal & Cie, Paris.
- Crema, Luigi (1960) "La collaboration des architectes aux fouilles et aux restaurations archéologiques", in: *Congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques, Paris, 6-11 mai 1957*, Editions Vincent, Fréal & Cie, Paris, pp. 363-365.
- Daifuku, Hiroshi (1976) *H. Daifuku to J. Sonnier*, November 5th, 1976, KULeuven, R. M. Lemaire Collection.
- Darsy P., Félix (1971) "Lois modulaires et anastylose", in: *Il monumento per l'uomo. Atti del II Congresso internazionale del Restauro*, Marsilio, Padova, pp. 175-184.
- Dezzi Bardeschi, Marco e Piero Sanpaolesi (a cura di) (1964) *2a Mostra internazionale del restauro monumentale. Catalogo Guida. Venezia. Palazzo Grassi. 25 Maggio-25 Giugno 1964*, Stamperia di Venezia, Venezia.
- Di Lieto, Alba e Michele Morgante (eds.) (2009) *Piero Gazzola una strategia per i beni architettonici nel secondo novecento*, Cierre Edizioni, Verona.
- Eco, Umberto (1994) *The limits of interpretation*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.
- Erder, Cevat (1977) *The contemporary society and Venice charter - The Venice Charter under review*, March 1977, KULeuven, R. M. Lemaire Collection.
- Erder, Cevat (1994) "The Venice Charter under review", *ICOMOS Scientific Journal* (4): 24-31.
- Gilyard-Ber, Roy (1971) "Introductory lecture", in: *Il monumento per l'uomo. Atti del II Congresso internazionale del Restauro*, Marsilio, Padova, pp. 155-161.
- Griffo, Pietro (1971) "Impiego di strutture metalliche indipendenti nel riadattamento di antichi edifici. Il convento cistercense di S. Nicola in Agrigento", in: *Il monumento per l'uomo. Atti del II Congresso internazionale del Restauro*, Marsilio, Padova, pp. 538-543.
- Houbart, Claudine (2014) "Deconsecrating a doctrinal monument. Raymond M. Lemaire and the revisions of the Venice Charter", *Change Over Time* 4 (2): 218-243.
- Houbart, Claudine (2016) "Towards an 'integrated conservation': the contribution of R. M. Lemaire and Piero Gazzola during the first decade of ICOMOS", *Heritage for Future* 1 (3): 117-124.
- ICOMOS (1978) *Summary report of the Vth General Assembly of ICOMOS, Moscow-Suzdal, 22nd-24th May 1978* [<https://www.icomos.org/publications/1978-Moscou.pdf>] (accessed on 5 September 2020).
- International Charter for the conservation and restoration of monuments and sites*, revised draft, 14.4.1978, KULeuven, R. M. Lemaire Collection.

- Ioppolo, Giovanni (1971) "Contributo per una metodologia nella ricerca archeologica e nel restauro dei monumenti antichi", in: *Il monumento per l'uomo. Atti del II Congresso internazionale del Restauro*, Marsilio, Padova, pp. 231-234.
- Kobayashi, B. (1977) *B. Kobayashi to the Venice Charter Committee*, March 20th, 1977, KULeuven, R. M. Lemaire Collection.
- Lauffray, Jean (1971) "Rôle de l'architecture sur les chantiers de fouilles archéologiques. Ses rapports avec l'archéologue", in: *Il monumento per l'uomo. Atti del II Congresso internazionale del Restauro*, Marsilio, Padova, pp. 166-169.
- Lemaire, Raymond M. (1976) *La mémoire et la continuité*, unpublished discourse, KULeuven, R. M. Lemaire Collection.
- Maurel, Chloé (2013) "Le sauvetage des monuments de Nubie par l'Unesco (1955-1968)", *Egypte monde arabe*, 10 [https://journals.openedition.org/ema/3216] (accessed on 5 September 2020).
- Meek, Harold A. (1971) "Changing attitudes to restoration", in: *Il monumento per l'uomo. Atti del II Congresso internazionale del Restauro*, Marsilio, Padova, pp. 29-45.
- Minissi, Franco (1971) "Applicazione di laminati plastici (resine acriliche) nella tecnica del restauro e conservazione dei monumenti", in: *Il monumento per l'uomo. Atti del II Congresso internazionale del Restauro*, Marsilio, Padova, pp. 285-287.
- Molina-Montes, Augusto (1982) "Archaeological buildings: restoration or misrepresentation", in: Elisabeth Boone (ed.), *Falsifications and misreconstructions of Precolumbian art, Dumbarton Oaks, 14-15 oct. 1978*, Dumbarton Oaks, Washington DC, pp. 125-141.
- Orlandos, Anastasios (1960) "Les rapports des architectes des monuments historiques avec les archéologues", in: Congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques, *Congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques, Paris, 6-11 mai 1957*, Editions Vincent, Fréal & Cie, Paris, pp. 301-304.
- Pane, Andrea (2009) "Piero Gazzola, Roberto Pane e la genesi della Carta di Venezia", in: Alba Di Lieto e Michele Morgante (eds.), *Piero Gazzola una strategia per i beni architettonici nel secondo novecento*, Cierre Edizioni, Verona, pp. 307-316.
- Pane, Andrea (2010) *Drafting of the Venice Charter: historical developments in conservation*, ICOMOS Ireland, Dublin.
- Pane, Roberto (1950) *Monuments and sites of history and art and archaeological excavations. Problems of today*, UNESCO, Paris.
- Pane, Roberto (1971) "Conférence introductive", in: *Il monumento per l'uomo. Atti del II Congresso internazionale del Restauro*, Marsilio, Padova, pp. 1-13.
- Pane, Roberto e Piero Gazzola (1971) "Proposte per una carta internazionale del restauro", in: *Il monumento per l'uomo. Atti del II Congresso internazionale del Restauro*, Marsilio, Padova, pp. 14-19.
- Romanelli, Pietro (1971) "Norme per lo scavo e il restauro dei monumenti", in: *Il monumento per l'uomo. Atti del II Congresso internazionale del Restauro*, Marsilio, Padova, pp. 162-165.
- Rossi, Ferdinando (1971) "Limiti del restauro e unità figurativa del monumento", in: *Il monumento per l'uomo. Atti del II Congresso internazionale del Restauro*, Marsilio, Padova, pp. 56-59.
- Russo, Valentina (2010) "Tra cultura archeologica e restauro dell'antico. Il contributo di Roberto Pane nella prima metà del Novecento", in: Stella Casiello, Andrea Pane and Valentino Russo (eds.), *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio, Proceedings of the Congress (Napoli, 27-28 ottobre 2008)*, Marsilio, Venezia, pp. 159-169.
- Saunders, A. David (1977) Appendix to *A.D. Saunders to Piers Rodgers*, April 13th, 1977, KULeuven, R. M. Lemaire Collection.
- Sonnier, Jean (1989) "Origine des missions et intervention de l'Unesco", *Monuments Historiques* 161: 8-13.
- Spelman, Elizabeth V. (2002) *Repair. The impulse to restore in a fragile world*, Beacon Press, Boston.
- Stanley-Price, Nicholas (2009) "The reconstruction of ruins: principles and practice", in: Alison Richmond and Alison Bracker (eds.), *Conservation: principles, dilemmas and uncomfortable truths*, Elsevier/Butterworth Heinemann, London, pp. 32-46.
- Stanley-Price, Nicholas and Jukka Jokilehto (2001) "The decision to shelter archaeological sites. Three case-studies from Sicily", *Conservation and Management of Archaeological Sites* 5 (1-2): 19-34.

Stanley-Price, Nicholas (2020) "La reconstrucción de ruinas: principios y práctica", *Conversaciones con... Nicholas Stanley-Price* (9): 25-36.

Tomaselli, Franco (2010) "Roberto Pane e Franco Minissi: accostamento del nuovo all'antico nell'ambito del restauro archeologico", *in: Stella Casiello, Andrea Pane and Valentino Russo (eds.), Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio, Proceedings of the Congress (Napoli, 27-28 ottobre 2008)*, Marsilio, Venezia, pp. 170-177.

US ICOMOS (1977) *International Charter for the preservation and use of the cultural heritage. Draft outline*, April 1977, KULeuven, R. M. Lemaire Collection.

Vivio, Beatrice A. (2015) "The 'narrative sincerity' in museums, architectural and archaeological restoration of Franco Minissi", *Frontiers of Architectural Research* 4 (3): 202-211.

Will, Ernest (1960) "La collaboration architecte-archéologue dans les fouilles gallo-romaines", *in: Congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques, Congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques, Paris, 6-11 mai 1957*, Editions Vincent, Fréal & Cie, Paris, pp. 308-311.

Zachwatowicz, Jan (1971) "Nouveaux aspects de la théorie de conservation des monuments historiques", *in: Il monumento per l'uomo. Atti del II Congresso internazionale del Restauro*, Marsilio, Padova, pp. 47-52.

Zdravkovic, Ivan M. (1971) "Les forteresses médiévales de Serbie et leur utilisation dans le cadre de la vie moderne", *in: Il monumento per l'uomo. Atti del II Congresso internazionale del Restauro*, Marsilio, Padova, pp. 410-413.



HOSSAM MAHDY



HOSSAM MAHDY

Arquitecto conservador egipcio y británico, con un doctorado por la Universidad de Glasgow, una maestría por la Universidad de Lovaina y una licenciatura por la Universidad de Ain Shams. Es miembro del ICOMOS-UK y del ICOMOS-CIAV. Tiene más de treinta años de experiencia como arquitecto, investigador, consultor y conferenciante sobre la conservación del patrimonio construido. Ha recibido numerosos encargos de la UNESCO, así como proyectos financiados por el PNUD, la Unión Europea y el Banco Mundial. Ha sido consultor para el ICOMOS, ICCROM, el Getty Conservation Institute y otras organizaciones gubernamentales y no gubernamentales de patrimonio cultural, para temas de conservación arquitectónica y urbana, y gestión de sitios arqueológicos. Es asesor del Secretariado Internacional del ICOMOS sobre Patrimonio Mundial, así como consultor del Proyecto EAMENA en la Universidad de Oxford sobre terminología del patrimonio y traducciones del árabe. La investigación, la enseñanza y la capacitación son aspectos importantes de su perfil laboral. Su trabajo reciente se centra en puntos de vista islámicos sobre la conservación del patrimonio cultural, la terminología árabe de conservación y la traducción de literatura conservacionista del inglés al árabe. Hossam tiene un compromiso fundamental para contribuir al desarrollo de un enfoque cultural específico, filosofía y práctica de conservación del patrimonio cultural en la Región Árabe. Actualmente, escribe un libro con el título provisional "Atlaal: Ruinas de las civilizaciones preislámicas en tierras musulmanas".

Portada interior:

PHILAE

Imagen: Sebah Pascal, dominio público.



What is the Arabic for “reconstruction”?

The question of reconstruction of ancient ruins in the Arab Region: the case of Egypt

HOSSAM MAHDY

Abstract

Reconstruction of archaeological ruins is discouraged by international conventions and charters, as Stanley-Price rightly states. He explains the arguments for and against reconstruction according to values. But what if ruins have different values due to different cultures, worldviews, and value systems? What if they have different values within the same society? The present essay endeavors to identify the values of ancient ruins in the context of the Arab Region as an essential step preceding the reconstruction discussion. I suggest that the coexistence of both modern and traditional views in the Arab Region today impacts the understanding and appreciation of archaeological ruins and consequently their conservation or reconstruction. Decision makers and conservation professionals adopt modern views, while local communities in old urban and rural settlements adopt traditional views. Each set of views form the values of ancient ruins and the attitudes towards their conservation. I take a step back and deconstruct the significance of ancient ruins in the region today for each set of views, using most examples from my country, Egypt. Before addressing the question of reconstruction for archaeological ruins, it is necessary to reconcile both sets of views and identify common values for ancient ruins in the region.

Keywords: *ruins reconstruction, Arab region, traditional views, 19th century views, values of ancient ruins.*

Introduction

“The reconstruction of ruins: principles and practice” by Nicholas Stanley-Price is an essential reading on the controversial topic of reconstruction. It tackles the question of reconstruction of archaeological remains from a practical approach, while covering the philosophical and theoretical argument concisely and with a neutral tone. The author goes through the pros and cons of reconstruction in the light of the “[p]rinciples enshrined in conventions and charters” that set the international guidelines for best practices. He then proposes “[s]ome principles of site reconstruction” charters (Stanley-Price, 2009).

I value the paper and I have great respect and admiration for the author, an international authority in the field. Nicholas Stanley-Price is an archaeologist and an academic who worked in the Middle East and is well published, particularly in the field of conservation and management for archaeological sites (ruins). He worked at the Getty Conservation Institute and taught at the Institute of Archaeology, University College London before his appointment as the Director-General of the International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCROM). He currently lives in Rome and works as a freelance international consultant and an independent scholar.

The first time we met, he was seated across the table from me at the dinner of an international workshop in Amman, Jordan. We chatted informally about different subjects. I was impressed by Nicholas' perfect English pronunciation. He sounded and looked like an English gentleman coming out of a classical novel! I exclaimed, "You are so very English!" I did not know at the time that he was the Director-General of ICCROM. Most probably if I knew in advance, I would have been scared to chat away with him so informally. That was over fifteen years ago.

From my point view at the time, as a practicing conservation architect based in Egypt, I saw with great excitement ICCROM opening its doors to the whole world, exploring diverse ideas and views, particularly non-Western philosophies and worldviews. Thanks to Nicholas' attitude during his tenure as a Director-General of ICCROM, I gathered courage and submitted my PhD thesis to be peer-reviewed for possible publication. He encouraged me by noting that despite the diversity of cultures and regions that are represented in ICCROM's publications, there was not one publication devoted to Islamic views on conservation of cultural heritage. An adapted version of my thesis was published and is available on ICCROM's website.¹ Besides his instrumental role in publishing my book, Nicholas proofread the manuscript before publication.

Thanks to Nicholas I gained confidence in my thesis and the conviction that the Arab-Islamic worldview and value system do influence attitudes towards conservation in the Arab Region, and that they should be respected, studied and taken into account in the conservation practices in the region. I continue to explore these issues through my professional practice and academic research, including this essay.

I believe that international conventions and charters are rooted, to a great extent, in 19th century European history and worldviews despite endeavors to expand their scope and move them away from Eurocentricity. I would like to suggest that before getting into the discussion "to reconstruct or not to reconstruct," one should examine the significance and meaning of ancient ruins within different socio-cultural and geo-cultural contexts. The present essay explores this approach pertaining to the Arab Region using Egypt as an example. My premise is that attitudes toward conservation in the region, including the question of reconstruction of archaeological ruins, are formed by the combination of –and the conflict between– modern and traditional views regarding the meaning and significance of ancient ruins.

Modern views on ruins

Aesthetic values

Since the beginning of the 19th century, modern appreciation for the aesthetic values of ancient ruins in Egypt is manifested in visual arts, such as landscape paintings and sculpture. It is also expressed by historicist and revivalist architectural styles. In addition, they are expressed by the restoration and reconstruction of archaeological sites (Reid, 2002; 2015). Similar views were adopted in other Arab countries in different dates relating to the timeframe of their modernization efforts and the formation of their identities as modern nation states.²

While historic roots for the interest in the aesthetic values of ancient ruins in Europe are well known and could be traced back to the Renaissance (Makarius, 2004), there are hardly any traces of such interest in the Arab Region before modernization (Belting, 2011: 27; Hollis, 2009: 145). The same could be said about certain genres of visual arts such as paintings and sculpture (Radwan, 2016: 24-31; Lenssen, 2020).

¹ Mahdy (2017).

² See Mahdy (2017; 2019) for a discussion on the timeframe, extent and main players pertaining to modernization efforts in Egypt and different Arab countries and issues of modern and traditional views on heritage conservation.

As for architecture, pre-modern Arabs recycled columns, lintels, and other architectural elements, which they salvaged from ancient ruins and integrated into their architecture (Abdulfattah, 2017). However, they did not construct their buildings following aesthetic or stylistic qualities of ancient ruins. No restoration or reconstruction attempts for ancient ruins are known to have taken place in the Arab Region before modern times (Mahdy, 2017: 44).

Premodern Arabs were greatly interested in the intellectual products of ancient civilizations. This interest was manifested by their great endeavors to translate, discuss and to add to seminal intellectual works from Greek, Persian, Indian, Chinese, and other early civilizations. However, this interest is not known to have been extended to the aesthetic values of ancient ruins, which may indicate that this disinterest in the tangible aspects of ruins was an intentional attitude (Hollis, 2009: 145-146).

As an important aspect of their modernization efforts, however, modern Arabs introduced the appreciation and celebration of aesthetic values of ancient ruins as well as 19th century European media and art genres that express this appreciation.³ Pharaonic, Assyrian, Phoenician, Greek, Roman and other ancient ruins appeared in paintings, sculpture, and modern architecture throughout the Arab Region.

The work of the generation of Egyptian artists referred to as al-ruwwad (the pioneers) reflects a moment of tremendous cultural change in Egyptian society. Their work not only embodies al-nahda (the renaissance) in intellectual thought at the dawn of twentieth century but also underlines cross-cultural interactions between Egypt and Europe at the time. [...]
The fellah (peasant) and Ancient Egypt were the two main subjects addressed by the pioneers in their works and would remain intimately intertwined with Egyptian art for a long time (Radwan, 2016: 26-29).

Scientific values

The search for antiquities, ancient curiosities, and treasures by 19th century Europeans in the Mediterranean Basin, including the Arab Region, evolved into archaeological research as a scientific methodology for the investigation and study of the material remains of ancient civilizations (Stiebing, 1993: 23-24). Consequently, ancient ruins acquired unprecedented scientific values. As these developments took place in 19th century Europe, Biblical studies (Rast, 2003: 54-59; Silberman, 1982: 46-47), Darwinian premises (Johnson, 2010: 164), and colonial ambitions (Johnson, 2010: 149) as well as Orientalists' assumptions (Reid, 2002: 131) influenced the beginnings and early developments of archaeology as a discipline.

Much of the early archaeological excavations were carried out in the Arab Region, where Biblical stories took place and ancient civilizations have left remains of artistic and architectural treasures. European archaeologists were granted access and support by colonial administrations at the time in different Arab countries including Egypt (Reid, 2015: 265). After independence, Arab archaeologists carried on the archaeological excavations and research that were initiated by the Europeans, even if initially motivated by Biblical, Darwinian, Orientalist and/or colonial objectives and agendas. Praveena Gullapalli's critique of the state of archaeological research in India is equally valid for the Arab Region:

³ This was considered "high culture" together with other forms of 19th-century European art genres such as classical music, opera, ballet, theater.

A consistent critique has been that colonial European investigations into the past and present were fundamentally shaped by the exigencies of rationalizing and maintaining power. Consequently, the historical and anthropological narratives created under those circumstances cannot be divorced from issues of power and domination and were, in many cases, in the service of reinforcing those power relations in favor of the colonizers. The frameworks developed during the colonial period did not end with colonialism but continue into post-independence scholarship as well (Gullapalli, 2008: 37).

Today, the scientific values of archaeological ruins in the Arab Region are formally acknowledged and legally protected. However, they are not always integrated within the value systems of local communities, hence their association with bad history of the colonial period and the conflict between their interpretations and local views. Once more, Gullapalli's (2008: 37-38) critique is valid for Egypt and the Arab Region (Spek, 2011: 32-33).

Political values

Definitions and boundaries of modern Arab nation states, such as Egypt, Sudan, Libya, and the Maghreb, were formed by European colonial powers as their inheritance of the Ottoman Empire after its defeat during World War I (Fromkin, 1989). Other modern Arab nation states, such as Saudi Arabia and Jordan, were formed as a result of the European instigation and support of Arab uprisings against the Ottoman Empire before World War I (Musallam, 1983: 1-24; Wilson, 1992: 270-288).

Arab national movements during the colonial period as well as national governments after independence followed the European 19th century example by establishing their national identity based on their ancient history (Bernhardsson, 2010: 61-62).⁴ They further followed the European example of using ancient ruins as the material evidence and visual representation of the historicity and authenticity of their newly established national identities (Reid, 2002; 2015).



AWAKENING OF EGYPT, BY MAHMOUD UKTAR, CAIRO.
Image: Public domain.

⁴ See Janowits (1990) for the place of ancient heritage and its ruins in the formation of national identities in Europe.

Modern Arab national identities are represented by the archaeological remains of each Arab nation state. Postal stamps, banknotes, coins, and other representations of nations' sovereignties were and continue to be adorned by images of ancient ruins (Reid, 2015: 360). Furthermore, revivalist architectural styles are often chosen for public buildings. Statues representing ancient heritage were erected in important public spaces. Restorations and reconstructions of ancient ruins are carried out to ensure the grandness of the ancestors of different Arab nations (Reid, 2002; 2015; Mahdy, 2017).



POSTAL STAMPS USING PHARAONIC HERITAGE. *Images: Public domain.*

This Europeanized approach by modern Arab nation states was a remarkable departure from the Islamic basis of pre-modern societies in the Arab Region, even though Islam was and continues to be the *raison d'être* for most of these communities and nations to consider themselves "Arabs" (Musallam, 1983: 3).

Economic values

Economic values of ancient ruins are initiated by mass tourism, which became a huge international industry in the last decades of the twentieth century. However, the beginnings were in Europe with the Renaissance, the 18th century grand tour and the 19th century travels, which were secured and facilitated by colonial administrations. Europeans traveled to Egypt, the Levant and other Arab countries motivated by religious sentiment to visit the locations of Biblical stories and by curiosity to see the exotic lives of the Arabs as portrayed by the body of popular Orientalist art and literature (Fahim, 1998: 8). By mid-19th century, Thomas Cook transformed travels to the Mediterranean, Egypt, and the Holy Land into an industry of mass tourism, including the opening of the Suez Canal in 1869 (Reid, 2002: 89-92). Hussein Fahim observes from the point of view of an anthropologist a duality of attitudes by 19th century European travelers to Egypt:

This duality represents Egypt as a country with two contrasting cultures: an image that corresponded with, and also reflected Europe's common taste for the exotic nature of the Oriental world. This went side by side with its fascination with the antiquities of ancient Egyptian civilization. This dual cultural image of modern Egypt which by and large filled most European travelers' accounts seems, in my view, to have suited well the desire, if not the obsession, of both the public and intellectuals during the nineteenth century to seek knowledge of the exotic, the bizarre, of unfamiliar beliefs, customs and traditions of non-European cultures.

This knowledge was also required to provide evidence and support for an evolutionary scheme of human culture which ranked Europeans as superior and most civilized (Fahim, 1998: 8-9).



TOURISM BROCHURE USE BY THOMAS COOK & SON, 1898-1899.
Image: Public domain.

On the other hand, cultural tourism was known by pre-modern Arabs for religious purposes, which continues to the present day, mainly for performing *haji* pilgrimage to Makkah, which is one of the five pillars of Islam that should be performed at least once in the lifetime of each capable Muslim. Nevertheless, modern Egypt and other modern Arab countries adopted the European model of cultural tourism, which is mainly a continuation of its 19th century beginnings, mixing leisure, entertainment, and education, including the dual image of

modern Egypt as described by Fahim. Public and private sectors in several Arab countries invest in infrastructures aiming to accommodate great numbers of tourists and to cater for their hospitality. The sole motivation for modern tourism industry in the Arab Region is to generate substantial economic benefits for societies and local communities (Farid, 2018). For example, “In 1977 the U.S. band The Grateful Dead spent \$500,000 to ship 23 tons of equipment to play in front of the Sphinx” for a concert that was attended by 10 000 young people. In 1993, the Pharos Rally took place by the pyramids and was attended by five hundred drivers. Also, performances of Verdi’s *Aida* had been held in front of the Sphinx several times (Kuppinger, 2006: 332-3). Ancient ruins acquire, therefore, crucial economic values, which are painfully missed by local communities and businesses, whenever numbers of tourists drop dramatically due to political, economic, or other unpredicted challenges (Farouk, 2014).

Traditional views on ruins

For more than fourteen centuries, values and attitudes that formed traditional views pertaining to ancient ruins in the Arab Region were mainly formed by the Islamic worldview and value system. Traditional views persisted up to the present partially or totally –collectively or individually– particularly in informal contexts. They continue to be highly relevant to the Arab collective conscious despite the formal adoption by modern Arab nation states of modern views that were modeled after 19th century European views (Mahdy, 2017: 79-88).

Emotional values

The emotional values of ruins go back to pre-Islam times, when the Arabs lived nomadic lives. They were constantly on the move in search for water. As they were often forced to leave their homes and settlements behind, the encountering of ruins in the landscape triggered strong nostalgic emotions. The Arab Bedouins immortalized these emotions in their poetry, which was their most important form of cultural expression. Pre-Islam Arabic classical odes often started by a line or more describing the poet weeping as he was emotionally moved in front of the ruins. This genre of poetry is called *atlaal*, which is one of many Arabic words for ruins (Tuetey, 1950: 5).

As Islam and Arabic language spread outside the Arabian Peninsula into countries with urban lives and grand ancient ruins, *atlaal* poetry continued to be used to describing one’s emotions in front of deserted buildings, cities, and ruins of ancient civilizations. Until today, Arabic poetry and popular songs continue to use the *atlaal* theme as a popular form of emotional expression. Perhaps the most remarkable example of *atlaal* poetry from early Islamic period that was composed on the subject of ruins of pre-Islam civilizations is al-Buhturi’s ode (Ali, 2010: 153):

[...] the court poet al-Buhturi (d. 897) composed an unusual but intense poem. In it he left behind haughty patrons and the urban setting of Samarra and ventured out to the ruins of a Sasanian palace at Ctesiphon, twenty miles south of Baghdad, famed for its sole remaining ruin – Khosrow’s Arched Hall, or Iwan Kisra.

[...]

*As if the Arched Hall, by its wondrous craftsmanship,
Were hollowed in the cliff of a mountain side.
It would be thought, from its sadness –
To the eyes of morning and evening visitors –
Distracted like a man torn from company of loved ones,
Or distressed by the breaking of nuptials (Ali, 2010: 158).⁵*

⁵ Translations from Arabic are by Ali (2010).

Ethical values

According to the Qur'an, ancient ruins are of ethical values as they present the tangible evidence that all material things and all living beings, including highly achieving human civilizations, will one day perish. The Qur'an instructs Muslims to travel and visit the ruins of ancient civilizations in order to reflect on the fate of ancient peoples, who perished despite their great material achievements. The lesson that a Muslim should learn from visiting ancient ruins is that moral values and attitudes are what matters.

[...] Do they not travel through the earth, and see what was the end of those before them? But the home of the hereafter is best, for those who do right. Will ye not then understand? (The Qur'an, 12: 109).

The Prophet instructed his companions, as they were passing by al-Hijr archaeological ruins,⁶ to refrain from entering the site unless they were weeping and reflecting on the fate of those who once lived there. By doing so, he has established an etiquette for Muslims with regards to visiting the sites of ancient ruins, which is similar to the Islamic etiquette of visiting cemeteries: with respect, humility, and reflection (Al-Bukhari, 846).



ARCHAEOLOGICAL SITE OF AL HIJR, SAUDI ARABIA. *Imagen: Public domain.*

Social values

Local communities valued the ancient ruins that were located in their vicinities. They often saw them as attributes and determinants of the spirit of place (*genius loci*). They included them in their folk tales, songs, and mythology. This is manifested in many ways and forms across the Arab Region (Abdulahakim, 1980).

⁶ Inscribed on the World Heritage List as Al-Hijr Archaeological Site (Madain Salih) by the Kingdom of Saudi Arabia in 2008 (criteria (ii), (iii)).

For example, the local community in Baalbek told visitors in medieval times that the temple with its huge columns was built by the *jinn* for King Solomon (Al-Ghirnaty, 2002). The local community in al-Qurna in Luxor visit the tombs of the Nobles and the Valley of the Kings for fertility issues, particularly the tombs with wall paintings portraying daily life scenes, such as family life, children, food, and agricultural production, as the community associates the survival of these images with an inherent vitality (Spek, 2011: 300).

The transferal of meaning from archaeological artifact to magical relic is commonplace in Egyptian folklore where, especially in Upper Egypt, the perceived life-giving power –baraka– of ancient monuments is still widely appropriated to influence some personally held concerns. While such concerns generally operate in the realm of the social or the medical, at al-Qurna they also demonstrate that the linking of archaeological artifact with some external and socially constructed focus is a recurring feature of a traditional worldview to which many Egyptians, overtly and covertly, subscribe (Spek, 2011: 294-296).

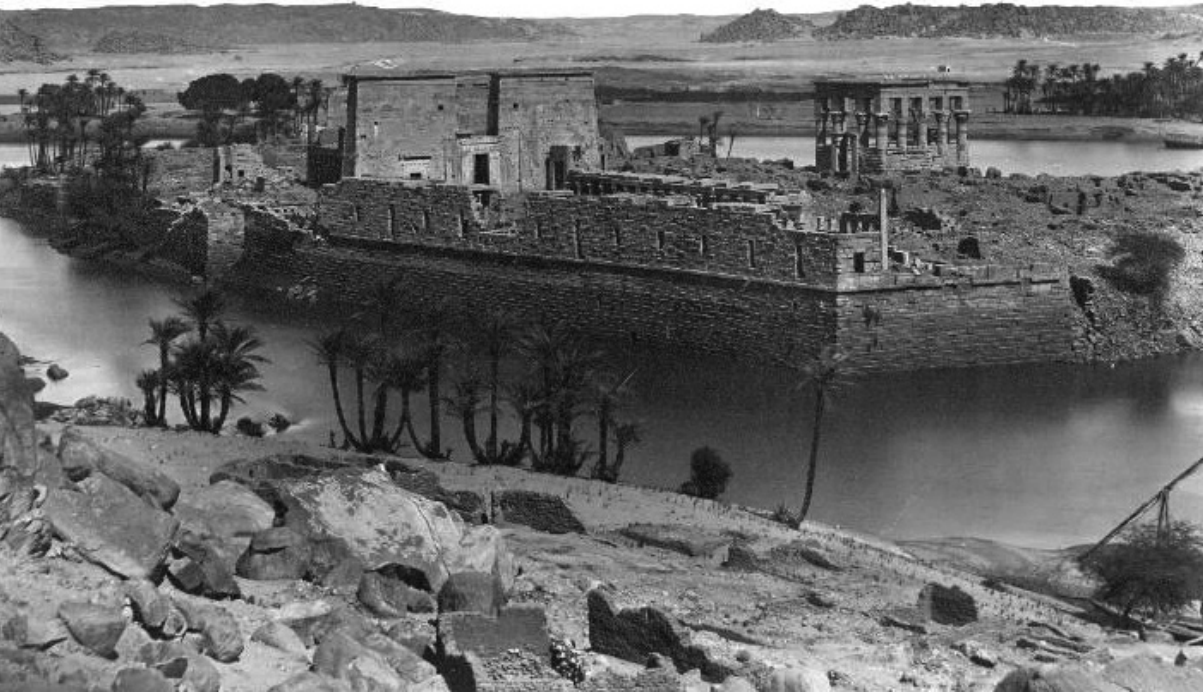


BAALBECK, LEBANON. Postcard. Image: Public domain.

Another example is the temples on Philae island⁷ in the Nile close to Aswan. Amelia B. Edwards visited the site the late 19th century and described its visual impact:

The approach by water is quite the most beautiful. Seen from the level of a small boat, the island, with its palms, its colonnades, its pylons, seems to rise out of the river like a mirage. Piled rocks frame it in on either side and purple mountains close up the distance (Edwards, 1982: 207).

⁷ The temples were moved to the Agilkia Island as part of the international campaign initiated by UNESCO to save the Nubian built heritage before the 1970 completion of the Aswan High Dam. They were included in the World Heritage List as "Nubian Monuments from Abu Simbel to Philae", inscribed by Egypt in 1979 (criteria (1), (iii) and (vi)).



PHILAE, ANTONIO BEATO, 1910. *Image: Public domain.*

In pre-modern times, the Egyptians knew the island by the name Uns El-Wujood,⁸ which coincides with the name of one of the stories of the *Arabian Nights*: “the story of Uns El-Wujood and El-Ward Fi-L-Akmam”. The story describes “an impregnable palace,” where the Wezeer imprisoned his daughter whose name is El-Ward Fi-L-Akmam⁹ in order to prevent her from seeing her lover, whose name is Uns El-Wujood. The palace was built on an isle surrounded by crocodiles (Lane, 1902: 248-255). It is not known whether the story was inspired by the island and its ancient ruins. Or that the local community saw the similarity between the palace in the story and the ruins on the island. In either case, the social values of the ancient ruins for the community cannot be undermined.

Historical values

The historical values of ancient ruins are central to the Islamic belief and worldview. The Qur’an tells the stories of ancient peoples to explain abstract concepts of right and wrong. From an Islamic point of view, man should learn lessons from history with the objective of refraining from repeating the same pitfalls as previous peoples.

There is, in their stories, instruction for men endued with understanding. It is not a tale invented, but a confirmation of what went before it, a detailed exposition of all things, and a guide and a mercy to any such as believe (The Qur’an, 12: 111).

⁸ A poetic Arabic name, roughly meaning the pleasure of existence.

⁹ A poetic Arabic name, roughly meaning the hidden roses.

Ancient ruins were often included in historical accounts as material evidence for the lessons that should be learned from history.

*How many populations have We destroyed, which were given to wrong-doing?
They tumbled down on their roofs. And how many wells are lying idle and neglected, and castles lofty and well-built?
Do they not travel through the land, so that their hearts (and minds) may thus learn wisdom and their ears may thus learn to hear? Truly it is not their eyes that are blind, but their hearts which are in their breasts* (The Qur'an, 22: 45-46).

Pre-modern Arab historians often started their written works by stating the objective of writing and reading history with reference to the Qur'an. "The close association between history and theology gave to much of medieval Islamic historiography [...]" (Crabbs, 1984: 28). For example, al-Maqrizi, the prominent Egyptian historian of Mamluk times gave his main historical work the title *Al-mawa'iz wa al-l'tibar fi dhikr al-khitat wa al-athar*, which means "the lessons and thoughts from the mention of urban fabric and ancient architectural remains". Arab historians were often brief on the material and visual description of ancient ruins. On the other hand, they were often exhaustive on the history of the ruins in question and the people who built them (Al-Maqrizi, 1911).

According to the Islamic view on history, traditional communities and individuals in the Arab Region value ancient ruins for the stories they tell and the lessons they teach, rather than for their material or visual characteristics and qualities (Ashraf, 1980).

The question of reconstruction

In pre-modern Cairo, the same Arabic word *ansha'a* (literally meaning constructed) was used in legal documents and was inscribed on buildings to indicate construction, reconstruction, restoration, extension, or the establishment of revenue-generating endowment *waqf* (Mahdy, 1992). The significance and valorization of old buildings were based on their intangible values according to traditional views (as explained above: emotional, ethical, social, and historical values). These views continue to be adopted today by local communities and informal sectors. Thus, no discussions or implementations of reconstruction for archaeological ruins are known to have been initiated according to traditional views, both in modern and pre-modern times.

On the other hand, modern views on archaeological ruins in Egypt and the Arab Region are based on tangible values: aesthetic, scientific, political, and economic values. Accordingly, the question of reconstruction is crucial. Formal and professional bodies systematically produce physical, artistic, and hypothetical reconstructions of ancient sites and buildings throughout the Arab Region.

Nicholas Stanley-Price presents five justifications for reconstruction and seven arguments against it. They are all based on values and principles enshrined in conventions and charters (Stanley-Price, 2009). For modern views in the Arab Region, the justifications for reconstruction are highly tempting while arguments against reconstruction are not strongly forbidding, given the present political and economic contexts of mainly authoritarian regimes with neoliberal economies. Saddam Hussain's reconstructions in Babylon¹⁰ and other ancient Iraqi sites are well known examples of the great interest of political authoritarian regimes in reconstruction

¹⁰ Despite the massive reconstructions by Saddam Hussain, Babylon was inscribed on the World Heritage List in 2019 (criteria (iii) and (vi)).

of ancient ruins with little or no consideration for the authenticity of their fabric. Since 2014 and up to the present, General Sisi of Egypt has been relocating and reconstructing obelisks, sphinxes, and other Ancient Egyptian artifacts and architectural elements to serve the image of a proud nation state with glorious past.¹¹



SPHINXES, LUXOR. *Image: Public domain.*

Conflicts created by modern *versus* traditional views are based on aesthetic *versus* emotional values, scientific *versus* ethical values, political *versus* social values, and economic *versus* historical values. This dichotomy is the result of the dismissal of traditional views by Arab

¹¹ An obelisk was relocated from Cairo to the New Alamein city, which is under construction on the Mediterranean shore to serve as the summer capital for the present Egyptian government. An obelisk was relocated and currently being reconstructed in Tahrir Square in Cairo. An ancient Egyptian tomb was cut and relocated to the museum of the New Administrative Capital of Egypt, which is under construction. The reconstruction of the Avenue of Sphinxes in Luxor is another example of the current practices of the Egyptian government at present.

modernists since the early days of modernization and up to the present. Formal conservation approaches, policies and practices in the Arab Region continue to hold on to views that are based on 19th century European attitudes that were introduced to the region by colonials and orientalists. Even if these attitudes were discarded in Europe and internationally in favor of more holistic, inclusive and participatory approaches.

I would like to argue that the conflict created by modern and traditional values is an artificial one. An inclusion and reconciliation would produce a rich and clear understanding of the significance of ancient ruins, which should lead to clear attitudes towards their conservation, restoration, and reconstruction. Most importantly, an inclusive attitude would secure proactive participation of local communities in the conservation and management of ancient ruins. Unfortunately, however, formal authorities and decision makers in the Arab Region are not close to endorsing such reconciliation as they continue to dismiss traditional attitudes. Furthermore, the ongoing armed conflicts and civic unrests that destroyed and continue to destroy great sites, buildings, and cities across the region raise patriotic cries to reconstruct the ruins as an unquestionable aspect of post-war reconstruction of nations and communities.

Conclusion

I have argued that the significance and values of archaeological ruins should be agreed upon before a clear argument can be initiated regarding their reconstruction, and that this is a culture-specific issue. In the Arab Region, the process of modernization produced a complicated situation, which I discuss focusing on the case of Egypt as an example.

In modern times views were heavily influenced by European 19th century attitudes, which were based on tangible values. The process of modernization at the time dismissed traditional views as backward and unscientific. Today, formal institutions continue to adopt modern views in their 19th century version with little or no change. According to these views, reconstruction of ancient ruins is desirable, particularly after destructions by armed conflicts.

In pre-modern times views were based on intangible values. Despite their dismissal and marginalization by formal institutions, traditional views continue to matter today for traditional communities and informal sectors. According to these views, reconstruction is hardly relevant.

In theory, this dichotomy of views could be reconciliated, which would produce a solid basis for forming a clear attitude towards the reconstruction of ancient ruins. However, in the real world such reconciliation is not possible within the current political and economic context.

*

References

- Abdulfattah, Iman R. (2017) "Theft, plunder, and loot: an examination of the rich diversity of material reuse in the complex of Qalāwūn in Cairo", *Mamlūk Studies Review* 20: 93-132 [https://knowledge.uchicago.edu/record/968?ln=en] (accessed on 25 February 2020).
- Abdulkhaki, Shawqi (1980) *Al-Hikayah Al-Sha'beyyah Al-'Arabeyyah*, Ibn Khaldun, Beirut.
- Al-Bukhari (846) *Sahih al-Bukhari* [https://al-maktaba.org/book/33757/7142] (accessed on 12 February 2020).
- Al-Ghirnaty, Abu Hamid (2002) *Tuhfat al-Albab wa Nukhbat al-A'jab wa Rihla ila Uropa wa Asia*, Arab Institute for Research and Publishing, Beirut.
- Al-Maqrizi, Taqi al-Din Ahmad ibn Ali (1911) *Al-mawa'iz wa al-I'tibar fi dhikr al-khitat wa al-athar*, Matba'at al-Nil, Cairo.
- Ali, Samer M. (2010) *Arabic literary salons in the Islamic Middle Ages. Poetry, public performance, and the presentation of the past*, University of Notre Dame-Notre Dame Press, Indiana.
- Ashraf, Syed Ali (1980) *The Qur'anic concept of history*, The Islamic Foundation, Leicester.
- Belting, Hans (2011) *Florence and Baghdad. Renaissance art and Arab science*, trans. Deborah Lucas Schneider, Belknap Press-Harvard University Press, Cambridge, MA.
- Bernhardsson, Magnus T. (2010) "Archaeology and nationalism in Iraq, 1921-2003", in: Ran Boytner, Lynn Swartz Dodd, and Bradley J. Parker (eds.), *Controlling the past, owning the future. The political uses of archaeology in the Middle East*, The University of Arizona Press, Tucson, pp. 55-67.
- Crabbs, Jack A. Jr. (1984) *The writing of history in nineteenth-century Egypt. A study in national transformation*, Wayne State University Press, Cairo.
- Edwards, Amelia B. (1982) *A thousand miles up the Nile*, Century Publishing, London.
- Fahim, Hussein M. (1998) "European travellers in Egypt: the representation of the host culture", in: Paul Starkey and Janet Starkey (eds.), *Travellers in Egypt*, I.B. Tauris, London and New York, pp. 7-12.
- Farid, Sonia (2018) "Ancient Egyptian temples: Historic monuments or wedding halls?", *Al Arabiya English* (November 8th) [https://english.alarabiya.net/en/features/2018/11/18/Ancient-Egyptian-temples-Historic-monuments-or-wedding-halls-] (accessed on 23 February 2020).
- Farouk, Dalia (2014) "Egypt tourist numbers decline 20.5 pct in June year-on-year", *Ahram Online* (July 16th) [http://english.ahram.org.eg/NewsContent/3/12/106415/Business/Economy/Egypt-tourist-numbers-decline--pct-in-June-yearony.aspx] (accessed on 12 March 2020).
- Fromkin, David (1989) *A peace to end all peace: the fall of the Ottoman Empire and the creation of the modern Middle East*, Holt, New York.
- Gullapalli, Praveenna (2008) "Heterogeneous encounters: colonial histories and archaeological experiences", in: Matthew Libmann and Uzma Z. Rizvi (eds.), *Archaeology and the postcolonial critique*, AltaMira Press, Lanham, pp. 35-52.
- Hollis, Edward (2009) *The secrets lives of buildings*, Portobello, London.
- Janowitz, Anne (1990) *England's ruins. Poetic purpose and the national landscape*, Basil Blackwell, Oxford.
- Kuppinger, Petra (2006) "Pyramids and alleys. Global dynamics and local strategies in Giza", in: Diane Singerman and Paul Amar (eds.), *Cairo cosmopolitan. Politics, culture, and urban space in the new globalized Middle East*, American University Press, Cairo, pp. 313-344.
- Johnson, Matthew (2010) *Archaeological theory. An introduction*, Wiley-Blackwell, Chichester.
- Lane, Edward William (1902) *The Arabian nights entertainments* (translated from Arabic), Sands and co, London.
- Lenssen, Annela (2020) *Beautiful agitation: modern painting and politics in Syria*, University of California Press, Oakland.
- Mahdy, Hossam (1992) *Attitudes towards architectural conservation. The case of Cairo*, unpublished PhD thesis, Mackintosh School of Architecture, University of Glasgow.
- Mahdy, Hossam (2017) *Approaches to the conservation of Islamic cities: The case of Cairo*, ICCROM, Rome [https://www.iccrom.org/publication/approaches-conservation-islamic-cities-case-cairo] (accessed on 3 September 2020).

- Mahdy, Hossam (2019) "Arab values: towards regional guidelines for ICOMOS Doctrinal Documents in Arab Countries", in: *ICOMOS-CIAV & ISCEAH International conference on vernacular and earthen architecture towards local development*, Pingyao, pp. 30-37.
- Makarius, Michel (2004) *Ruins*, Flammarion, Paris.
- Musallam, Basim (1983) *The Arabs. A living history*, Collins/Harvill, London.
- The Qur'an [http://www.theonlyquran.com/quran/Al-Fathiha/English_Abdullah_Yusuf_Ali] (accessed on 30 January 2020).
- Radwan, Nadia (2016) "Creating a new world. The vanguard of Egyptian Modern Art", *Rawi. Egypt's Heritage Review*(08): 24-31.
- Rast, Walter E. (2003) "Bible and archaeology", in: Suzanne Richard (ed.), *Near Eastern archaeology. A reader*, Eisenbrauns, Indiana, pp. 54-59.
- Reid, Donald Malcolm (2002) *Whose pharaohs? Archaeology, museums, and Egyptian national identity from Napoleon to World War I*, American University Press, Cairo.
- Reid, Donald Malcolm (2015) *Contesting antiquity in Egypt. Archaeologies, museums and the struggle for identities from World War I to Nasser*, American University Press, Cairo and New York.
- Silberman, Neil Asher (1982) *Digging for god and country. Exploration, archaeology, and secret struggle for the Holy Land, 1799-1917*, Alfred A. Knoph, New York.
- Spek, Kees van der (2011) *The modern neighbors of Tutankhamun. History, life and work in the villages of the Theban West Bank*, American University Press, Cairo and New York.
- Stanley-Price, Nicholas (2009) "The reconstruction of ruins: principles and practice", in: Alison Richmond and Alison Bracker (eds.), *Conservation: principles, dilemmas and uncomfortable truths*, Elsevier/Butterworth Heinemann, London, pp. 32-46.
- Stiebing, William (1993) *Uncovering the past. A history of archaeology*, Oxford University Press, Oxford.
- Tuetey, Charles Greville (1985) *Classical Arabic poetry. 162 poems from Imrulkais to Ma'arri*, KPI, London, Melbourne and Henley, Boston.
- Wilson, Jeremy (1992) *Lawrence of Arabia. The concise edition of the authorized biography of T.E. Lawrence*, Mandarin, London.



Versión del texto
en ESPAÑOL



¿Cuál es la palabra árabe para “reconstrucción”?

La cuestión de la reconstrucción de ruinas antiguas en la Región Árabe: el caso de Egipto

HOSSAM MAHDY

Traducción de Valerie Magar

Resumen

La reconstrucción de las ruinas arqueológicas es desalentada por las convenciones y cartas internacionales, como Stanley-Price afirma acertadamente. Explica los argumentos a favor y en contra de la reconstrucción en función de ciertos valores. Pero, ¿qué pasa si las ruinas tienen valores diferentes debido a las distintas culturas, cosmovisiones y sistemas de valores? ¿Qué pasa si tienen valores diferentes dentro de la misma sociedad? El presente ensayo intenta identificar los valores de las ruinas antiguas en el contexto de la Región Árabe como un paso esencial que precede a la discusión sobre la reconstrucción. Sugiero que la coexistencia de puntos de vista modernos y tradicionales en la Región Árabe actual afecta la comprensión y apreciación de las ruinas arqueológicas y, en consecuencia, su conservación o reconstrucción. Quienes toman decisiones y los profesionales de la conservación adoptan puntos de vista modernos, mientras que las comunidades locales en los antiguos asentamientos urbanos y rurales acogen puntos de vista tradicionales. Cada conjunto de puntos de vista forma los valores de las ruinas antiguas y las actitudes hacia su conservación. Doy un paso atrás, y deconstruyo el significado de las ruinas antiguas en la región hoy en día, para cada conjunto de puntos de vista, utilizando la mayoría de los ejemplos de Egipto, mi país. Antes de tratar la cuestión de la reconstrucción de ruinas arqueológicas, es necesario conciliar ambos conjuntos de puntos de vista e identificar valores comunes para las ruinas antiguas de la región.

Palabras clave: ruinas, reconstrucción, Región Árabe, puntos de vista tradicionales, puntos de vista del siglo XIX, valores de ruinas antiguas.

Introducción

“La reconstrucción de las ruinas: principios y prácticas”, de Nicholas Stanley-Price, es una lectura esencial sobre el controvertido tema de la reconstrucción. Aborda el asunto de la reconstrucción de restos arqueológicos con un enfoque práctico, mientras que cubre el argumento filosófico y teórico con un tono neutral de manera concisa. El autor analiza las ventajas y desventajas de la reconstrucción a la luz de los “principios consagrados en convenciones y cartas” que establecen las directrices internacionales para las mejores prácticas. Propone por ello cartas con “algunos principios para la reconstrucción de sitios” (Stanley-Price, 2009).

Valoro ese artículo y tengo un gran respeto y admiración por el autor, una autoridad internacional en el campo. Nicholas Stanley-Price es un arqueólogo y académico que trabajó en Medio Oriente y tiene una abundante bibliografía, particularmente en el campo de la conservación y la gestión de sitios arqueológicos (ruinas). Trabajó en el Getty Conservation Institute, y enseñó en el Instituto de Arqueología del University College London antes de su nombramiento como director general de ICCROM. Actualmente vive en Roma y trabaja como consultor internacional y como académico independiente.

La primera vez que nos encontramos, él estaba sentado frente a mí en la cena de un taller internacional en Amman, Jordania. Charlamos informalmente de diferentes temas. Me impresionó la perfecta pronunciación inglesa de Nicholas. ¡Parecía un caballero inglés que salía de una novela clásica! Exclamé: ¡“eres tan inglés”! En ese momento no sabía que era el director general de ICCROM. Lo más probable es que si lo hubiera sabido antes, me hubiera dado miedo hablar con él de manera tan informal. Eso fue hace más de quince años.

Desde mi punto de vista en ese momento, como arquitecto conservador practicante asentado en Egipto, vi con gran entusiasmo que ICCROM abriera sus puertas al mundo entero, explorando diversas ideas y puntos de vista, en particular filosofías y cosmovisiones no occidentales. Gracias a la actitud de Nicholas durante su mandato como director general de ICCROM, me armé de valor y presenté mi tesis doctoral que sería revisada por pares para su posible publicación. Me animó a señalar que, a pesar de la diversidad de culturas y regiones que están representadas en las publicaciones de ICCROM, no había una publicación dedicada a las opiniones islámicas sobre la conservación del patrimonio cultural. Se publicó una versión adaptada de mi tesis y está disponible en el sitio web de ICCROM.¹ Además de su papel fundamental en la publicación de mi libro, Nicholas revisó el manuscrito antes de ser publicado.

Gracias a Nicholas tuve mayor confianza en mi tesis y la convicción de que la cosmovisión árabe-islámica y el sistema de valores influyen en las actitudes hacia la conservación en la Región Árabe, y que deben ser respetados, estudiados y considerados dentro de las prácticas de conservación en la región. Continué explorando esos temas mediante mi práctica profesional e investigación académica, incluido el presente ensayo.

Creo que las convenciones y cartas internacionales están arraigadas en gran medida a la historia y la cosmovisión europeas del siglo XIX, a pesar de los esfuerzos por ampliar su alcance y alejarlas del eurocentrismo. Me gustaría sugerir que antes de entrar a la discusión acerca de “reconstruir o no reconstruir”, uno debe examinar el significado y el sentido de las ruinas antiguas dentro de diferentes contextos socioculturales y geoculturales. El presente ensayo explora ese enfoque que pertenece a la Región Árabe, usando a Egipto como ejemplo. Mi premisa es que las actitudes hacia la conservación en la región, incluida la cuestión de la reconstrucción de las ruinas arqueológicas, están formadas por la combinación de, y por el conflicto entre, los puntos de vista modernos y tradicionales sobre el significado y la importancia de las ruinas antiguas.

Punto de vista moderno sobre las ruinas

Valores estéticos

La apreciación moderna de los valores estéticos de las ruinas antiguas en Egipto desde principios del siglo XIX se manifiesta en las artes visuales, como la pintura de paisajes y la escultura. También se expresa en estilos arquitectónicos historicistas y revivalistas. Además,

¹ Mahdy (2017).

se expresan mediante la restauración y reconstrucción de sitios arqueológicos (Reid, 2002, 2015). Se adoptaron puntos de vista similares en otros países árabes, en diferentes momentos relacionados con el marco temporal de sus esfuerzos de modernización y la formación de sus identidades como Estados nacionales modernos.²

Si bien las raíces históricas del interés en los valores estéticos de las ruinas antiguas en Europa se conocen bien y se remontan al Renacimiento (Makarius, 2004), existen pocas evidencias de tal interés en la Región Árabe antes de la modernización (Belting, 2011: 27; Hollis, 2009: 145). Lo mismo podría decirse de ciertos géneros de artes visuales, como pintura y escultura (Radwan, 2016: 24-31; Lenssen, 2020).

En cuanto a la arquitectura, los árabes premodernos reciclaron columnas, dinteles y otros elementos arquitectónicos, que salvaron de ruinas antiguas y que integraron en su arquitectura (Abdulfattah, 2017). Sin embargo, no construyeron sus edificios siguiendo las cualidades estéticas o estilísticas de las ruinas antiguas. No se sabe que se hayan efectuado intentos de restauración o reconstrucción de ruinas antiguas en la Región Árabe antes de los tiempos modernos (Mahdy, 2017: 44).

Los árabes premodernos estaban muy interesados en los productos intelectuales de las civilizaciones antiguas. Ese interés se manifestó por sus grandes esfuerzos para traducir, debatir y agregar a las obras intelectuales fundamentales de las civilizaciones griegas, persas, indias, chinas y otras civilizaciones tempranas. Sin embargo, no se sabe que ese interés se haya extendido a los valores estéticos de las ruinas antiguas, lo que puede indicar que tal desinterés por lo tangible y los aspectos de las ruinas fue una actitud intencional (Hollis, 2009: 145-146).

Sin embargo, como un aspecto importante de sus esfuerzos de modernización, los árabes modernos introdujeron la apreciación y celebración de los valores estéticos de las ruinas antiguas, así como los medios y géneros artísticos europeos del siglo XIX que expresan esa apreciación.³ Ruinas faraónicas, asirias, fenicias, griegas, romanas y otras antiguas aparecieron en pintura, escultura y arquitectura moderna en toda la Región Árabe.

El trabajo de la generación de artistas egipcios conocidos como al-ruwwad (los pioneros) refleja un momento de tremendo cambio cultural en la sociedad egipcia. Su trabajo no sólo encarna al-nahda (el renacimiento) en el pensamiento intelectual en los albores del siglo XX, sino que también subraya las interacciones interculturales entre Egipto y Europa en ese momento. [...] El fellah (campesino) y el antiguo Egipto fueron los dos temas principales abordados por los pioneros en sus obras y permanecerían íntimamente entrelazados con el arte egipcio durante mucho tiempo⁴ (Radwan, 2016: 26-29).

² Véase Mahdy (2017, 2019) para una discusión sobre el marco temporal, la extensión y los principales actores pertenecientes a los esfuerzos de modernización de Egipto y de diferentes países árabes, y acerca de puntos de vista modernos y tradicionales de la conservación del patrimonio.

³ Esto se consideraba como "cultura elevada" junto con otros géneros de arte europeo, como la música clásica, la ópera, el ballet y el teatro.

⁴ Cita original: "The work of the generation of Egyptian artists referred to as *al-ruwwad* (the pioneers) reflects a moment of tremendous cultural change in Egyptian society. Their work not only embodies *al-nahda* (the renaissance) in intellectual thought at the dawn of twentieth century but also underlines cross-cultural interactions between Egypt and Europe at the time. [...] The *fellah* (peasant) and Ancient Egypt were the two main subjects addressed by the pioneers in their works and would remain intimately intertwined with Egyptian art for a long time".

Valores científicos

La búsqueda de antigüedades, curiosidades antiguas y tesoros por parte de los europeos del siglo XIX en la cuenca mediterránea, incluida la Región Árabe, evolucionó hacia la investigación arqueológica como metodología científica para la investigación y el estudio de los restos materiales de civilizaciones antiguas (Stiebing, 1993: 23-24). En consecuencia, las ruinas antiguas adquirieron valores científicos sin precedentes. A medida que estos desarrollos tuvieron lugar en la Europa del siglo XIX, los estudios bíblicos (Rast, 2003: 54-59; Silberman, 1982: 46-47), las premisas darwinianas (Johnson, 2010: 164) y las ambiciones coloniales (Johnson, 2010: 149), así como los supuestos de los orientalistas (Reid, 2002: 131) influenciaron en los comienzos y en los primeros desarrollos de la arqueología como disciplina.

Gran parte de las primeras excavaciones arqueológicas se llevaron a cabo en la Región Árabe, donde tuvieron lugar historias bíblicas, y las civilizaciones antiguas han dejado restos de tesoros artísticos y arquitectónicos. Los arqueólogos europeos obtuvieron acceso y apoyo de las administraciones coloniales en ese momento en diferentes países árabes, incluido Egipto (Reid, 2015: 265). Después de la independencia, los arqueólogos árabes continuaron las excavaciones arqueológicas y la investigación iniciada por los europeos, incluso si al inicio estaban motivados por objetivos y agendas bíblicos, darwinianos, orientalistas o coloniales. La crítica de Praveena Gullapalli al estado de la investigación arqueológica en India (Gullapalli, 2008: 37) es igualmente válida para la Región Árabe:

Una crítica constante ha sido que las investigaciones coloniales europeas acerca del pasado y el presente fueron moldeadas fundamentalmente por las exigencias de racionalizar y mantener el poder. En consecuencia, las narrativas históricas y antropológicas creadas en esas circunstancias no pueden separarse de los problemas de poder y dominación y, en muchos casos, estaban al servicio de reforzar esas relaciones de poder a favor de los colonizadores. Los marcos desarrollados durante el periodo colonial no terminaron con el colonialismo, sino que también continuaron en las investigaciones posteriores a la independencia.⁵

Hoy, los valores científicos de las ruinas arqueológicas en la Región Árabe están formalmente reconocidos y legalmente protegidos. Sin embargo, no siempre están integrados dentro de los sistemas de valores de las comunidades locales; de ahí su asociación con la mala historia del periodo colonial y el conflicto entre sus interpretaciones y puntos de vista locales. Una vez más, la crítica de Gullapalli (2008: 37-38) es válida para Egipto y la Región Árabe (Spek, 2011: 32-33).

Valores políticos

Las potencias coloniales europeas formaron las definiciones y los límites de los Estados árabes modernos, como Egipto, Sudán, Libia y el Magreb, como su herencia del Imperio Otomano después de su derrota durante la Primera Guerra Mundial (Fromkin, 1989). Otros Estados nacionales árabes modernos, como Arabia Saudita y Jordania, se formaron como resultado de la instigación y el apoyo europeos a los levantamientos árabes contra el Imperio Otomano antes de la Primera Guerra Mundial (Musallam, 1983: 1-24; Wilson, 1992: 270-288).

⁵ Cita original: "A consistent critique has been that colonial European investigations into the past and present were fundamentally shaped by the exigencies of rationalizing and maintaining power. Consequently, the historical and anthropological narratives created under those circumstances cannot be divorced from issues of power and domination and were, in many cases, in the service of reinforcing those power relations in favour of the colonizers. The frameworks developed during the colonial period did not end with colonialism but continue into post-independence scholarship as well".

Los movimientos nacionales árabes durante el periodo colonial, así como los gobiernos nacionales después de la independencia, siguieron el ejemplo europeo del siglo XIX al establecer su identidad nacional basada en su historia antigua (Bernhardsson, 2010: 61-62).⁶ Siguieron el ejemplo europeo de utilizar ruinas antiguas como evidencia material y representación visual de la historicidad y autenticidad de sus identidades nacionales recientemente establecidas (Reid, 2002 y 2015).



DESPERTAR DE EGIPTO, POR MAHMOUD UKTAR, CAIRO. Imagen: Dominio público.

Las identidades nacionales árabes modernas están representadas por los restos arqueológicos de cada Estado de la nación árabe. Los sellos postales, los billetes, las monedas y otras representaciones de las soberanías de las naciones estaban, y siguen estando, adornados con imágenes de ruinas antiguas (Reid, 2015: 360). Además, los estilos arquitectónicos renacentistas a menudo se eligen para edificios públicos. Las estatuas que representan el patrimonio antiguo se erigieron en importantes espacios públicos. Se llevaron a cabo restauraciones y reconstrucciones de ruinas antiguas para garantizar la grandeza de los antepasados de diferentes naciones árabes (Reid, 2002 y 2015; Mahdy, 2017).

⁶ Véase Janowitz (1990) para el rol del patrimonio antiguo y de sus ruinas en la formación de identidades nacionales en Europa.

El enfoque europeizado por parte de los Estados nacionales árabes modernos fue un notable alejamiento de la base islámica de las sociedades premodernas en la Región Árabe, a pesar de que el islam fue, y sigue siendo, la razón de ser de la mayoría de esas comunidades y naciones para considerarse a sí mismos como “árabes” (Musallam, 1983: 3).

Valores económicos

Los valores económicos de las ruinas antiguas iniciaron con el turismo de masas, que se convirtió en una gran industria internacional en las últimas décadas del siglo XX. Sin embargo, los comienzos fueron en Europa con el Renacimiento, el *grand tour* del siglo XVIII y los viajes del siglo XIX, que fueron asegurados y facilitados por las administraciones coloniales. Los europeos viajaron a Egipto, el Levante y otros países árabes motivados por el sentimiento religioso para visitar los lugares de las historias bíblicas y por la curiosidad de ver las vidas exóticas de los árabes como las retrata el corpus de arte y literatura orientalista popular (Fahim, 1998: 8). A mediados del siglo XIX, Thomas Cook transformó los viajes al Mediterráneo, Egipto y Tierra Santa en una industria de turismo de masas, incluyendo la apertura del Canal de Suez, en 1869 (Reid, 2002: 89-92). Hussein Fahim observa, desde el punto de vista de un antropólogo, la dualidad de actitudes de los viajeros europeos del siglo XIX a Egipto (Fahim, 1998: 8-9):

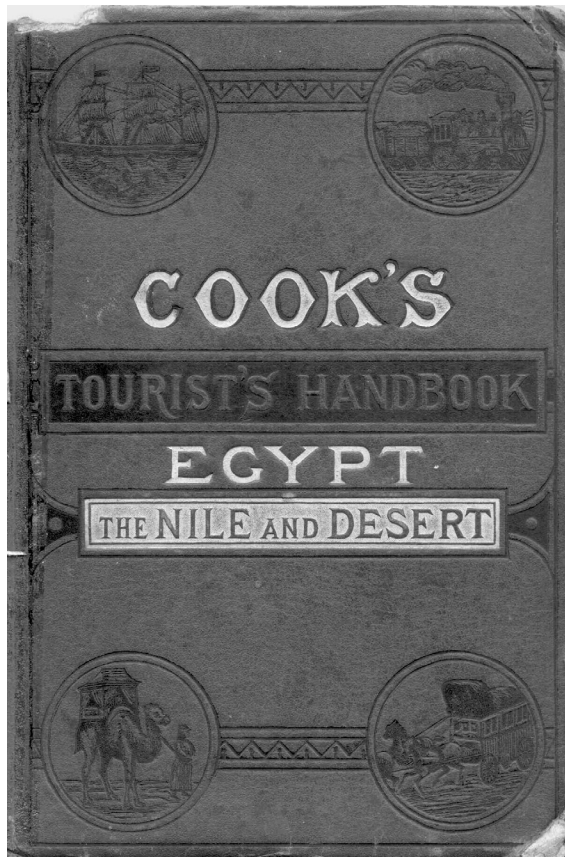
Esa dualidad representa a Egipto como un país con dos culturas contrastantes: una imagen que corresponde con, y que también refleja, el gusto común de Europa por la naturaleza exótica del mundo oriental. Ello fue junto con su fascinación por las antigüedades de la añeja civilización egipcia. Esa doble imagen cultural del Egipto moderno que, en general, llenó los relatos de la mayoría de los viajeros europeos, parece, en mi opinión, satisfacer el deseo, si no la obsesión, tanto del público como de los intelectuales durante el siglo XIX, de buscar el conocimiento de lo exótico, lo extraño, de creencias, costumbres y tradiciones desconocidas de las culturas no europeas. Ese conocimiento también se requería para proporcionar evidencia y apoyo para un esquema evolutivo de la cultura humana que clasificaba a los europeos como superiores y más civilizados.⁷

Por otro lado, el turismo cultural era conocido por los árabes premodernos con fines religiosos, lo que continúa hasta nuestros días, principalmente para llevar a cabo la peregrinación del *hajj* a Makkah, que es uno de los cinco pilares del islam que debe hacerse al menos una vez en la vida de cada musulmán que pueda efectuarlo. Sin embargo, el Egipto moderno y otros países árabes modernos adoptaron el modelo europeo de turismo cultural, que es principalmente una continuación de sus comienzos del siglo XIX, combinando ocio, entretenimiento y educación, incluida la imagen dual del Egipto moderno como lo describe Fahim. Los sectores público y privado de varios países árabes invierten en infraestructuras con el objetivo de dar cabida a un gran número de turistas y asegurar su alojamiento. La única motivación para la industria turística moderna en la Región Árabe es generar beneficios económicos sustanciales para las sociedades y las comunidades locales (Farid, 2018). Por ejemplo, “en 1977, la banda estadounidense The Grateful Dead gastó \$500,000 para enviar 23 toneladas de equipo para

⁷ Cita original: “This duality represents Egypt as a country with two contrasting cultures: an image that corresponded with, and also reflected Europe’s common taste for the exotic nature of the Oriental world. This went side by side with its fascination with the antiquities of ancient Egyptian civilization. This dual cultural image of modern Egypt which by and large filled most European travellers’ accounts, seems, in my view, to have suited well the desire, if not the obsession, of both the public and intellectuals during the nineteenth century to seek knowledge of the exotic, the bizarre, of unfamiliar beliefs, customs and traditions of non-European cultures. This knowledge was also required to provide evidence and support for an evolutionary scheme of human culture which ranked Europeans as superior and most civilised”.



TIMBRES POSTALES QUE UTILIZAN PATRIMONIO FARAÓNICO.
 Imagen: Dominio público.



GUÍA DE TURISMO DE THOMAS COOK.
 Imagen: Dominio público.

tocar frente a la Esfinge”⁸ para un concierto al que asistieron 10 000 jóvenes. En 1993, el Rally Pharos se llevó a cabo por las pirámides y asistieron quinientos conductores. Además, varias veces se hicieron presentaciones de Aida de Verdi frente a la Esfinge (Kuppinger, 2006: 332-3). Las ruinas antiguas adquieren, por lo tanto, valores económicos cruciales que las comunidades y empresas locales pasan por desapercibidos cada vez que el número de turistas cae drásticamente debido a desafíos políticos, económicos u otros retos imprevistos (Farouk, 2014).

Puntos de vista tradicionales sobre las ruinas

Durante más de catorce siglos, los valores y las actitudes que formaron puntos de vista tradicionales pertenecientes a las antiguas ruinas de la Región Árabe, se constituyeron sobre todo por la cosmovisión islámica y el sistema de valores. Las opiniones tradicionales persistieron hasta el presente, parcial o totalmente –colectiva o individualmente– en particular en contextos informales. Siguen siendo muy relevantes para la conciencia colectiva árabe, a pesar de la adopción formal por parte de los Estados de las naciones árabes modernas, con puntos de vista modernos que fueron modelados con base en los puntos de vista europeos del siglo XIX (Mahdy, 2017: 79-88).

Valores emocionales

Los valores emocionales de las ruinas se remontan a los tiempos anteriores al islam, cuando los árabes vivían vidas nómadas. Estaban constantemente en movimiento en busca de agua. Como a menudo se veían obligados a abandonar sus hogares y asentamientos, el encuentro de ruinas en el paisaje desencadenó fuertes emociones nostálgicas. Los beduinos árabes inmortalizaron estas emociones en su poesía, que era su forma más importante de expresión cultural. Las odas clásicas árabes anteriores al islam a menudo comenzaban por una línea o más, que describían al poeta llorando mientras se conmovía con emoción frente a las ruinas. Ese género de poesía se llama *atlaal*, que es una de las muchas palabras en árabe para ruinas (Tuetey, 1950: 5).

A medida que el islam y el idioma árabe se extendieron fuera de la Península Arábiga a países con vidas urbanas y grandes ruinas antiguas, la poesía *atlaal* continuó usándose para describir las emociones frente a edificios desiertos, ciudades y ruinas de civilizaciones antiguas. Hasta hoy, la poesía árabe y las canciones populares siguen utilizando el tema del *atlaal* como una forma popular de expresión emocional. Quizás el ejemplo más notable de poesía *atlaal* de principios del periodo islámico que se compuso sobre el tema de las ruinas de las civilizaciones preislámicas es la oda de al-Buhturi (Ali, 2010: 153):

[...] el poeta de la corte al-Buhturi (m. en 897) compuso un poema inusual pero intenso. En él dejó atrás a los altivos patronos y al entorno urbano de Samarra y se aventuró a las ruinas de un palacio Sasánida en Ctesifonte, a treinta kilómetros al sur de Bagdad, famoso por su única ruina restante: el Salón Arqueado de Khosrow o Iwan Kisra.

[...]

*Como si el Salón Arqueado, por su maravillosa hechura,
Hubiera sido cavado en el acantilado de una montaña.*

Se pensaría, por su tristeza...

–A los ojos de los visitantes de la mañana y del atardecer–

⁸ Cita original: "In 1977 the U.S. band The Grateful Dead spent \$500,000 to ship 23 tons of equipment to play in front of the Sphinx".

*Que está desconsolado como un hombre arrancado de la compañía de sus seres queridos,
O afligido por la ruptura de unas nupcias*⁹ (Ali, 2010: 158).¹⁰

Valores éticos

Según el Corán, las ruinas antiguas tienen valores éticos, ya que presentan la evidencia tangible de que todas las cosas materiales y todos los seres vivos, incluidas las civilizaciones humanas con grandes logros, perecerán algún día. El Corán instruye a los musulmanes a viajar y visitar las ruinas de civilizaciones antiguas para reflexionar acerca del destino de los pueblos antiguos, que perecieron a pesar de sus grandes logros materiales. La lección que un musulmán debe aprender al visitar ruinas antiguas es que los valores morales y las actitudes son lo que importa.

[...] ¿No han ido por la tierra y mirado cómo terminaron sus antecesores? Sí, la Morada de la otra vida es mejor para aquellos que hacen lo correcto ¿Es que no razonáis...? (El Corán, 12: 109).

El Profeta ordenó a sus compañeros, mientras pasaban por las ruinas arqueológicas de al-Hijr, que se abstuvieran de ingresar al sitio a menos que lloraran y reflexionaran sobre el destino de aquellos que alguna vez vivieron allí. Al hacerlo, estableció una etiqueta para los musulmanes con respecto a visitar los sitios de ruinas antiguas, que es similar a la etiqueta islámica de visitar los cementerios: con respeto, humildad y reflexión (Al-Bukhari, 846).



SITIO ARQUEOLÓGICO DE AL-HIJR, ARABIA SAUDITA. Imagen: Dominio público.

⁹ Cita original: “[...] the court poet al-Buhturi (d. 897) composed an unusual but intense poem. In it he left behind haughty patrons and the urban setting of Samarra and ventured out to the ruins of a Sasanian palace at Ctesiphon, twenty miles south of Baghdad, famed for its sole remaining ruin – Khosrow’s Arched Hall, or Iwan Kisra [...] As if the Arched Hall, by its wondrous craftsmanship, Were hollowed in the cliff of a mountain side. It would be thought, from its sadness – To the eyes of morning and evening visitors – Distraught like a man torn from company of loved ones, Or distressed by the breaking of nuptials”.

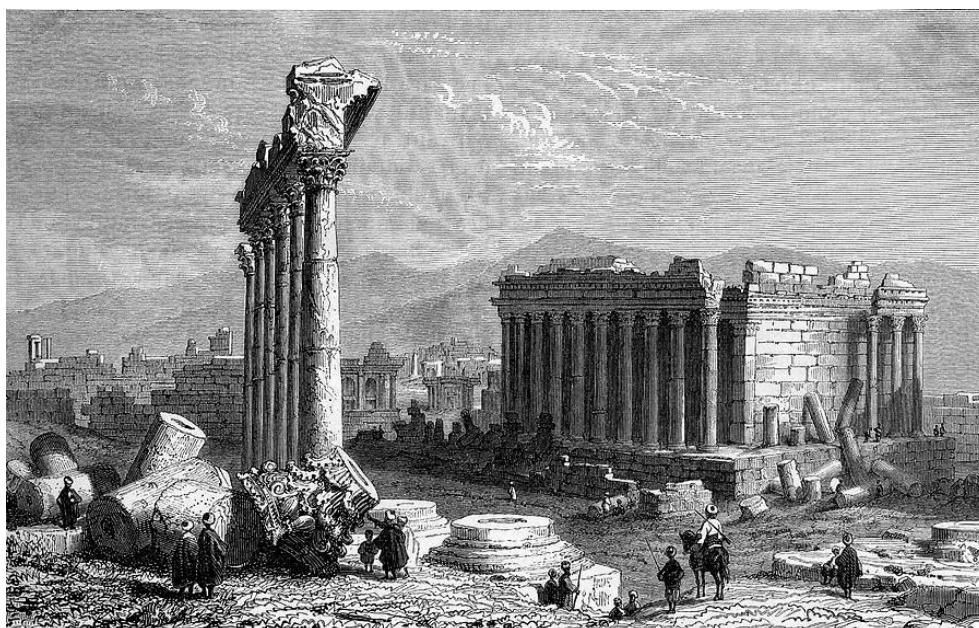
¹⁰ Las traducciones del árabe son de Ali (2010).

Valores sociales

Las comunidades locales valoraban las antiguas ruinas que se encontraban en sus alrededores. A menudo las veían como atributos y determinantes del espíritu del lugar (*genius loci*). Las incluyeron en sus cuentos populares, canciones y su mitología. Ello se manifiesta de muchas maneras y formas en toda la Región Árabe (Abdulkhakim, 1980).

Por ejemplo, la comunidad local en Baalbek dijo a los visitantes en la época medieval que el templo con sus enormes columnas fue construido por los genios para el rey Salomón (Al-Ghirnaty, 2002). La comunidad local en al-Qurna en Luxor visita las tumbas de los Nobles y el Valle de los Reyes por problemas de fertilidad, en particular las tumbas con pinturas murales que retratan escenas de la vida cotidiana, como la vida familiar, los niños, la producción de alimentos y la agricultura, ya que la comunidad asocia la supervivencia de estas imágenes con una vitalidad inherente (Spek, 2011: 300).

La transferencia de significado del artefacto arqueológico a la reliquia mágica es común en el folclore egipcio donde, especialmente en el Alto Egipto, el poder vivificador percibido –baraka– de los monumentos antiguos todavía es ampliamente apropiado para influir en algunas preocupaciones personales. Si bien tales preocupaciones generalmente operan en el ámbito social o médico, en al-Qurna también demuestran que la vinculación de artefactos arqueológicos con algún enfoque externo y socialmente construido es una característica recurrente de una cosmovisión tradicional a la que muchos egipcios, abierta y encubiertamente, se suscriben¹¹ (Spek, 2011: 294-296).



BAALBECK, LÍBANO. Grabado de Ken Welsh. Imagen: Dominio público.

¹¹ Cita original: "The transferral of meaning from archaeological artifact to magical relic is commonplace in Egyptian folklore where, especially in Upper Egypt, the perceived life-giving power –*baraka*– of ancient monuments is still widely appropriated to influence some personally held concerns. While such concerns generally operate in the realm of the social or the medical, at al-Qurna they also demonstrate that the linking of archaeological artifact with some external and socially constructed focus is a recurring feature of a traditional worldview to which many Egyptians, overtly and covertly, subscribe".

Otro ejemplo son los templos en la isla de Philae¹² en el Nilo, cerca de Asuán. Amelia B. Edwards visitó el sitio a fines del siglo XIX y describió su impacto visual (Edwards, 1982: 207):

El acercamiento por agua es bastante hermoso. Vista desde el nivel de un pequeño bote, la isla, con sus palmeras, sus columnatas, sus torres, parece surgir del río como un espejismo. Las rocas apiladas la enmarcan a ambos lados, y las montañas moradas cierran la distancia.¹³



TEMPLO DE PHILAE. Imagen: Valerie Magar.

¹² Los templos se movieron a la isla de Agilkia como parte de la campaña internacional iniciada por la UNESCO para salvar el patrimonio nubio antes de que se completara la Presa Alta de Asuán, en 1970. Se incluyeron en la Lista del Patrimonio Mundial como "Monumentos Nubios de Abu Simbel a Philae", inscritos por Egipto en 1979 (criterios (i), (iii) y (vi)).

¹³ Cita original: "The approach by water is quite the most beautiful. Seen from the level of a small boat, the island, with its palms, its colonnades, its pylons, seems to rise out of the river like a mirage. Piled rocks frame it in on either side, and purple mountains close up the distance".

En tiempos premodernos, los egipcios conocían la isla con el nombre de Uns El-Wujood,¹⁴ que coincide con el nombre de una de las historias de *Las mil y una noches*: “La historia de Uns El-Wujood y El-Ward Fi-L-Akmam”. El cuento describe “un palacio inexpugnable”, donde Wezeer encarceló a su hija, cuyo nombre es El-Ward Fi-L-Akmam,¹⁵ para evitar que vea a su amante, cuyo nombre es Uns El-Wujood. El palacio fue construido en una isla rodeada de cocodrilos (Lane, 1902: 248-255). No se sabe si la historia fue inspirada por la isla y sus antiguas ruinas. O que la comunidad local vio la similitud entre el palacio de la historia y las ruinas de la isla. En cualquier caso, los valores sociales de las ruinas antiguas para la comunidad no pueden ser socavados.

Valores históricos

Los valores históricos de las ruinas antiguas son fundamentales para la creencia islámica y la cosmovisión. El Corán cuenta las historias de pueblos antiguos para explicar conceptos abstractos de lo correcto y lo incorrecto. Desde un punto de vista islámico, el hombre debería de aprender lecciones de la historia con el objetivo de abstenerse de repetir las mismas dificultades de los pueblos anteriores.

Hay en sus historias motivo de reflexión para los dotados de intelecto... No es un relato inventado, sino una confirmación de los mensajes anteriores, explicación detallada de todas, dirección y misericordia para gente que cree (El Corán, 12: 111).

Las ruinas antiguas a menudo se incluyeron en relatos históricos como evidencia material de las lecciones que se deben aprender de la historia.

*¡Qué de ciudades, impías, hemos destruido que ahora yacen en ruinas...!
¡Qué de pozos abandonados...! ¡Qué de elevados palacios...!
¿No han ido por la tierra con un corazón capaz de comprender y con un oído capaz de oír? ¡No son, no, sus ojos los que son ciegos, sino los corazones que sus pechos encierran! (El Corán, 22: 45-46).*

Los historiadores árabes premodernos con frecuencia comenzaron sus trabajos escritos declarando el objetivo de escribir y leer la historia con referencia al Corán. “La estrecha asociación entre la historia y la teología dio mucho a la historiografía islámica medieval [...]”¹⁶ (Crabbs, 1984: 28). Por ejemplo, Al-Maqrizi, el destacado historiador egipcio de los tiempos de los mamelucos, le dio a su obra histórica principal el título de *Al-mawa'iz wa al-l'tibar fi dhikr al-khitat wa al-athar*, que significa “Las lecciones y pensamientos de la mención del tejido urbano y los restos arquitectónicos antiguos”. Los historiadores árabes fueron a menudo breves en la descripción material y visual de las ruinas antiguas. Por otro lado, con frecuencia eran exhaustivos acerca de la historia de las ruinas en cuestión y las personas que las construyeron (Al-Maqrizi, 1911).

Según el punto de vista islámico sobre la historia, las comunidades y los individuos tradicionales, en la Región Árabe valoran las ruinas antiguas por las historias que cuentan y las lecciones que enseñan, en lugar de hacerlo por sus características y cualidades materiales o visuales (Ashraf, 1980).

¹⁴ Un nombre poético en árabe, cuyo significado aproximado es: el placer de la existencia.

¹⁵ Un nombre poético en árabe, cuyo significado aproximado es: las rosas escondidas.

¹⁶ Cita original: “The close association between history and theology gave to much of medieval Islamic historiography...”.

La cuestión de la reconstrucción

En el Cairo premoderno, la misma palabra árabe *ansha'a* (que literalmente significa construido) se usó en documentos legales y se inscribió en edificios para indicar construcción, reconstrucción, restauración, extensión o el establecimiento de un *waqf* generador de ingresos (Mahdy, 1992). La importancia y la valoración de los edificios antiguos se basaron en sus valores intangibles de acuerdo con puntos de vista tradicionales (como se explicó anteriormente: valores emocionales, éticos, sociales e históricos). Esas opiniones continúan siendo adoptadas hoy por las comunidades locales y los sectores informales. Por lo tanto, no se sabe que las discusiones o las acciones de reconstrucción para ruinas arqueológicas se hayan generado conforme a los puntos de vista tradicionales, tanto en tiempos modernos como premodernos.

Por otro lado, las opiniones modernas acerca de las ruinas arqueológicas en Egipto y la Región Árabe se basan en valores tangibles: valores estéticos, científicos, políticos y económicos. En consecuencia, la cuestión de la reconstrucción es crucial. Los organismos formales y profesionales producen sistemáticamente reconstrucciones físicas, artísticas e hipotéticas de sitios y edificios antiguos en toda la Región Árabe.

Nicholas Stanley-Price presenta cinco justificaciones para la reconstrucción y siete argumentos en su contra. Todos se basan en valores y principios consagrados en convenciones y cartas (Stanley-Price, 2009). Para los puntos de vista modernos en la Región Árabe, las justificaciones para la reconstrucción son muy tentadoras, mientras que los argumentos en contra de la reconstrucción no son muy prohibitivos, dados los contextos políticos y económicos actuales de regímenes principalmente autoritarios con economías neoliberales. Las reconstrucciones de Saddam Hussein en Babilonia¹⁷ y otros sitios iraquíes antiguos son ejemplos bien conocidos del gran interés de los regímenes políticos autoritarios en la reconstrucción de ruinas antiguas con poca o ninguna consideración por la autenticidad de su tejido. Desde 2014 y hasta el presente, el general Sisi de Egipto ha estado reubicando y reconstruyendo obeliscos, esfinges y otros artefactos y elementos arquitectónicos del antiguo Egipto para servir a la imagen de un Estado-nación orgulloso, con un pasado glorioso.¹⁸

Los conflictos creados por los puntos de vista modernos *versus* tradicionales se basan en valores estéticos *versus* valores emocionales, valores científicos *versus* valores éticos, valores políticos *versus* sociales y valores económicos *versus* históricos. Esa dicotomía es el resultado del rechazo de los puntos de vista tradicionales por parte de los modernistas árabes desde los primeros días de la modernización y hasta el presente. Los enfoques, las políticas y prácticas formales de conservación en la Región Árabe continúan aferrándose a puntos de vista basados en las actitudes europeas del siglo XIX que fueron introducidas en la región por colonialistas y orientalistas. Incluso si estas actitudes se descartaran en Europa e internacionalmente en favor de enfoques más holísticos, inclusivos y participativos.

Me gustaría plantear que el conflicto creado por los valores modernos y tradicionales es artificial. Una inclusión y reconciliación produciría una comprensión rica y clara de la importancia de las ruinas antiguas, lo que debería conducir a actitudes claras hacia su conservación,

¹⁷ A pesar de las reconstrucciones masivas ordenadas por Saddam Hussein, Babilonia se inscribió en la Lista del Patrimonio Mundial, en 2019 (criterios (iii) y (vi)).

¹⁸ Se reubicó un obelisco del Cairo en la ciudad de Nuevo Alamein, que se está construyendo en la costa mediterránea para servir como capital de verano al actual gobierno egipcio. Se reubicó un obelisco y actualmente se está reconstruyendo en la Plaza Tahrir en Cairo. Se cortó y reubicó una tumba egipcia en el museo de la Nueva Capital Administrativa de Egipto, que está en construcción. La reconstrucción de la Avenida de las Esfinges en Luxor es otro ejemplo de las prácticas actuales del gobierno egipcio.



CORREDOR DE ESFINGES, LUXOR. *Imagen: Dominio público.*

restauración y reconstrucción. Lo más importante es que una actitud inclusiva garantizaría la participación proactiva de las comunidades locales en la conservación y gestión de las ruinas antiguas. Desafortunadamente, sin embargo, las autoridades formales y los responsables de la toma de decisiones en la Región Árabe no están cerca de respaldar tal reconciliación, ya que continúan descartando las actitudes tradicionales. Además, los conflictos armados en curso y los disturbios cívicos que destruyeron y están destruyendo grandes sitios, edificios y ciudades en toda la región generan gritos patrióticos para reconstruir las ruinas, como un aspecto incuestionable de la reconstrucción de naciones y comunidades de la posguerra.

Conclusión

He planteado que la importancia y los valores de las ruinas arqueológicas deben acordarse antes de que se pueda iniciar un argumento claro con respecto a su reconstrucción, y que éste es un tema cultural específico. En la Región Árabe, el proceso de modernización produjo una situación complicada, que discuto centrándome en el caso de Egipto como ejemplo.

En los tiempos modernos, las opiniones estaban fuertemente influenciadas por las actitudes europeas del siglo XIX, que se basaban en valores tangibles. El proceso de modernización en ese momento descartó las visiones tradicionales como atrasadas y poco científicas. Hoy,

las instituciones formales continúan adoptando puntos de vista modernos en su versión del siglo XIX con poco o ningún cambio. Según esos puntos de vista, la reconstrucción de ruinas antiguas es deseable, en particular después de la destrucción por conflictos armados.

En tiempos premodernos, las vistas se basaban en valores intangibles. A pesar de su rechazo y marginación por parte de las instituciones formales, las opiniones tradicionales siguen siendo importantes hoy en día para las comunidades tradicionales y los sectores informales. Según esos puntos de vista, la reconstrucción no es relevante.

En teoría, esa dicotomía de puntos de vista podría conciliarse, lo que produciría una base sólida para formar una actitud clara hacia la reconstrucción de ruinas antiguas. Sin embargo, en el mundo real esta reconciliación no es posible dentro del contexto político y económico actual.

*

Referencias

Abdulfattah, Iman R. (2017) "Theft, plunder, and loot: an examination of the rich diversity of material reuse in the complex of Qalāwūn in Cairo", *Mamlūk Studies Review* 20: 93-132 [<https://knowledge.uchicago.edu/record/968?ln=en>] (consultado el 25 de febrero de 2020).

Abdulahkim, Shawqi (1980) *Al-Hikayah Al-Sha'beyyah Al-'Arabeyyah*, Ibn Khaldun, Beirut.

Al-Bukhari (846) *Sahih al-Bukhari* [<https://al-maktaba.org/book/33757/7142>] (consultado el 12 de febrero de 2020).

Al-Ghimaty, Abu Hamid (2002) *Tuhfat al-Albab wa Nukhbat al-A'jab wa Rihla ila Uropa wa Asia*, Arab Institute for Research and Publishing, Beirut.

Al-Maqrizi, Taqi al-Din Ahmad ibn Ali (1911) *Al-mawa'iz wa al-l'tibar fi dhikr al-khitat wa al-athar*, Matba'at al-Nil, Cairo.

Ali, Samer M. (2010) *Arabic literary salons in the Islamic Middle Ages. Poetry, public performance, and the presentation of the past*, University of Notre Dame-Notre Dame Press, Indiana.

Ashraf, Syed Alí (1980) *The Qur'anic concept of history*, The Islamic Foundation, Leicester.

Belting, Hans (2011) *Florence and Baghdad. Renaissance art and Arab science*, trans. Deborah Lucas Schneider, Belknap Press-Harvard University Press, Cambridge, MA.

Bernhardsson, Magnus T. (2010) "Archaeology and nationalism in Iraq, 1921-2003", in: Ran Boytner, Lynn Swartz Dodd, and Bradley J. Parker (eds.), *Controlling the past, owning the future. The political uses of archaeology in the Middle East*, The University of Arizona Press, Tucson, pp. 55-67.

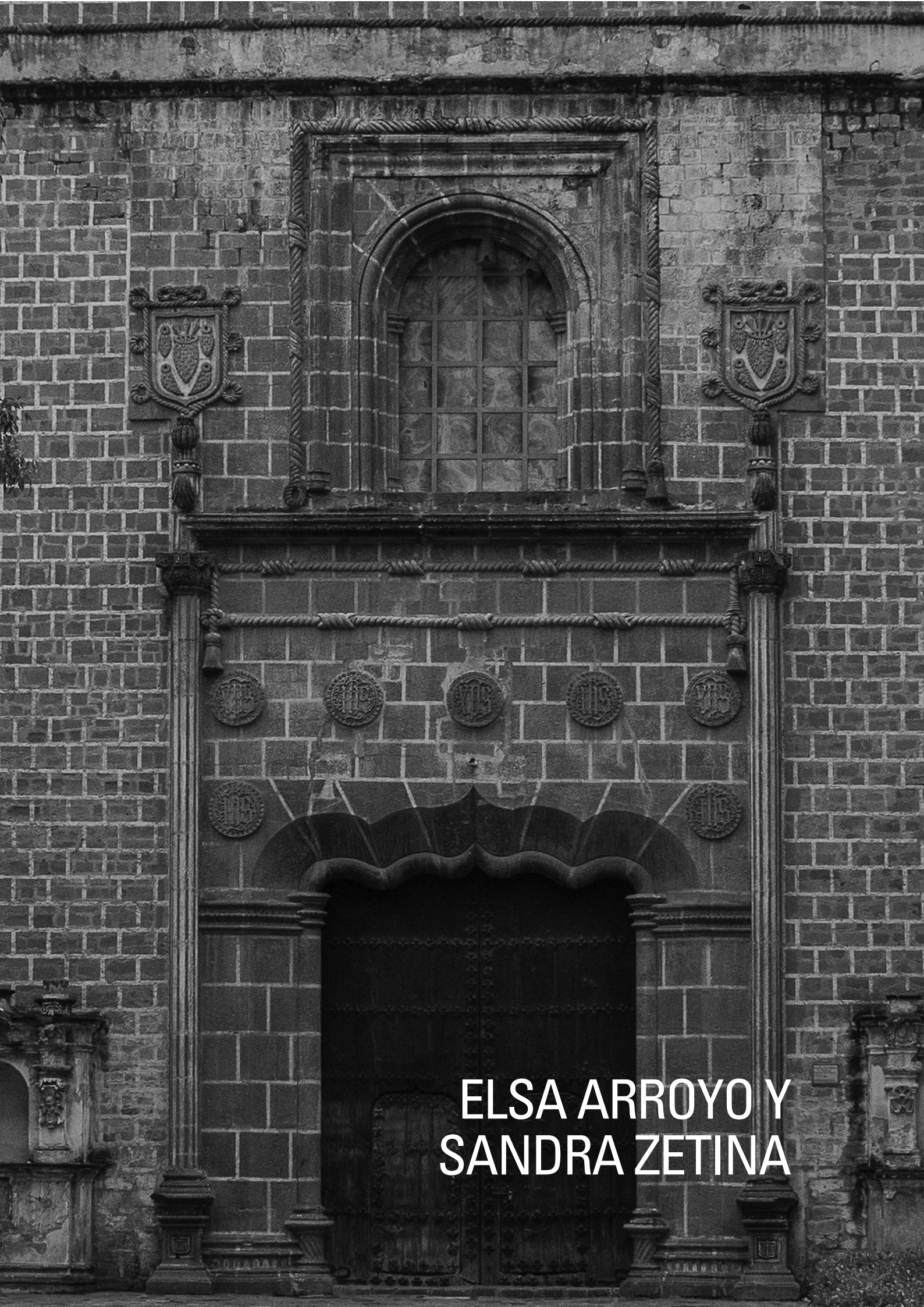
Crabbs, Jack A. Jr. (1984) *The writing of history in nineteenth-century Egypt. A study in national transformation*, Wayne State University Press, Cairo.

Edwards, Amelia B. (1982) *A thousand miles up the Nile*, Century Publishing, London.

Fahim, Hussein M. (1998) "European travellers in Egypt: the representation of the host culture", in: Paul Starkey and Janet Starkey (eds.), *Travellers in Egypt*, I.B. Tauris, London and New York, pp. 7-12.

Farid, Sonia (2018) "Ancient Egyptian temples: Historic monuments or wedding halls?", *Al Arabiya English* (November 8th) [<https://english.alarabiya.net/en/features/2018/11/18/Ancient-Egyptian-temples-Historic-monuments-or-wedding-halls->] (consultado el 23 de febrero de 2020).

- Farouk, Dalia (2014) "Egypt tourist numbers decline 20.5 pct in June year-on-year", *Ahram Online* (July 16th) [<http://english.ahram.org.eg/NewsContent/3/12/106415/Business/Economy/Egypt-tourist-numbers-decline--pct-in-June-yearony.aspx>] (consultado el 12 de marzo de 2020).
- Fromkin, David (1989) *A peace to end all peace: the fall of the Ottoman Empire and the creation of the modern Middle East*, Holt, New York.
- Gullapalli, Praveenna (2008) "Heterogeneous encounters: colonial histories and archaeological experiences", in: Matthew Libmann and Uzma Z. Rivzi (eds.), *Archaeology and the postcolonial critique*, AltaMira Press, Lanham, pp. 35-52.
- Hollis, Edward (2009) *The secrets lives of buildings*, Portobello, London.
- Janowitz, Anne (1990) *England's ruins. Poetic purpose and the national landscape*, Basil Blackwell, Oxford.
- Kuppinger, Petra (2006) "Pyramids and alleys. Global dynamics and local strategies in Giza", in: Diane Singerman and Paul Amar (eds.), *Cairo cosmopolitan. Politics, culture, and urban space in the new globalized Middle East*, American University Press, Cairo, pp. 313-344.
- Johnson, Matthew (2010) *Archaeological theory. An introduction*, Wiley-Blackwell, Chichester.
- Lane, Edward William (1902) *The Arabian nights entertainments* (translated from Arabic), Sands and co, London.
- Leussen, Aneka (2020) *Beautiful agitation: modern painting and politics in Syria*, University of California Press, Oakland.
- Mahdy, Hossam (1992) *Attitudes towards architectural conservation. The case of Cairo*, unpublished PhD thesis, Mackintosh School of Architecture, University of Glasgow.
- Mahdy, Hossam (2017) *Approaches to the conservation of Islamic cities: The case of Cairo*, ICCROM, Rome [<https://www.iccrom.org/publication/approaches-conservation-islamic-cities-case-cairo>] (consultado el 3 de septiembre de 2020).
- Mahdy, Hossam (2019) "Arab values: towards regional guidelines for ICOMOS Doctrinal Documents in Arab Countries", in: *ICOMOS-CIAV & ISCEAH International conference on vernacular and earthen architecture towards local development*, Pingyao, pp. 30-37.
- Makarius, Michel (2004) *Ruins*, Flammarion, Paris.
- Musallam, Basim (1983) *The Arabs. A living history*, Collins/Harvill, London.
- The Qur'an [http://www.theonlyquran.com/quran/Al-Fathiha/English_Abdullah_Yusuf_Ali] (consultado el 30 de enero de 2020).
- Radwan, Nadia (2016) "Creating a new world. The vanguard of Egyptian Modern Art", *Rawi. Egypt's Heritage Review* (08): 24-31.
- Rast, Walter E. (2003) "Bible and archaeology", in: Suzanne Richard (ed.), *Near Eastern archaeology. A reader*, Eisenbrauns, Indiana, pp. 54-59.
- Reid, Donald Malcolm (2002) *Whose pharaohs? Archaeology, museums, and Egyptian national identity from Napoleon to World War I*, American University Press, Cairo.
- Reid, Donald Malcolm (2015) *Contesting antiquity in Egypt. Archaeologies, museums and the struggle for identities from World War I to Nasser*, American University Press, Cairo and New York.
- Silberman, Neil Asher (1982) *Digging for god and country. Exploration, archaeology, and secret struggle for the Holy Land, 1799-1917*, Alfred A. Knoph, New York.
- Spek, Kees van der (2011) *The modern neighbors of Tutankhamun. History, life and work in the villages of the Theban West Bank*, American University Press, Cairo and New York.
- Stanley-Price, Nicholas (2009) "The reconstruction of ruins: principles and practice", in: Alison Richmond and Alison Bracker (eds.), *Conservation: principles, dilemmas and uncomfortable truths*, Elsevier/Butterworth Heinemann, London, pp. 32-46.
- Stiebing, William (1993) *Uncovering the past. A history of archaeology*, Oxford University Press, Oxford.
- Tuetey, Charles Greville (1985) *Classical Arabic poetry. 162 poems from Imrulkais to Ma'arri*, KPI, London, Melbourne and Henley, Boston.
- Wilson, Jeremy (1992) *Lawrence of Arabia. The concise edition of the authorized biography of T.E. Lawrence*, Mandarin, London.



ELSA ARROYO Y
SANDRA ZETINA



ELSA ARROYO Y SANDRA ZETINA

Elsa Arroyo Lemus es investigadora en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde imparte cursos y seminarios especializados en tecnología, historia y materiales del arte novohispano. Es doctora en Historia del Arte por la UNAM, institución en la que también estudió la maestría en Historia del Arte y la licenciatura en Historia. Además, es licenciada en Restauración de bienes muebles por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Actualmente, es miembro del Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, consorcio académico desde el que colabora en investigaciones interdisciplinarias sobre el patrimonio mexicano.

Sandra Zetina Ocaña es investigadora en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Imparte cursos en el posgrado de la misma institución sobre arte moderno mexicano de la primera mitad del siglo XX, procesos creativos y el papel de la materialidad en el arte. Doctora y maestra en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Licenciada en Restauración de bienes muebles por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Miembro del Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural.

Portada interior: DETALLE DE LA FACHADA DEL EXCONVENTO DE HUEJOTZINGO, PUEBLA
Imagen: Dominio público.

La reconstrucción de monumentos coloniales en las décadas de 1920 y 1930 en México

ELSA ARROYO Y SANDRA ZETINA

Resumen

Este artículo presenta un panorama de los criterios y las políticas de reconstrucción de los monumentos históricos de la época virreinal en México, por medio de la revisión de casos paradigmáticos que contribuyeron con el establecimiento de prácticas y directrices desarrolladas desde la década de 1920, y que se extendieron por lo menos hasta mediados del siglo pasado. Aborda la conformación del marco jurídico que dio lugar a los lineamientos para la protección y el rescate del patrimonio edificado, así como el contexto de revaloración del legado histórico mediante estudios sistemáticos de los ejemplos representativos del arte barroco y su componente ornamental, considerados en un primer momento como emblemáticos de la identidad cultural del país. Con base en estudios de caso, se discuten problemáticas relacionadas con el grado de reconstrucción de las edificaciones, las ideas de la época acerca del valor histórico de los monumentos y su función y, finalmente, de los resultados de las intervenciones en cuanto a su capacidad de mantener a los monumentos como dispositivos eficaces para la evocación del pasado mediante la preservación de sus restos materiales.

Palabras clave: reconstrucción, patrimonio virreinal, arquitectura neocolonial.

Antecedentes: la primera ley de los monumentos como propiedad de la nación mexicana

De modo paralelo al proceso de renovación del Museo Nacional en 1864, durante el Segundo Imperio (1863-1867), bajo el gobierno del emperador Maximiliano de Habsburgo, creció la conciencia social acerca del valor de los objetos y monumentos del pasado, así como de su papel como un bien público capaz de abonar a la construcción identitaria de la nación moderna que el aparato gobernante pretendía construir en México. Los objetos reunidos en el Museo Nacional abarcaban un amplio abanico de intereses científicos, como especímenes biológicos, antigüedades arqueológicas, obras de arte y artesanías, todos ellos considerados ejemplos singulares con gran carga simbólica para mostrar al visitante local y extranjero lo que era representativo de la cultura mexicana. Esa especie de “institucionalización científica” de la cultura en un espacio de exhibición, estudio e instrucción pública tardó todavía muchos años en decantarse por un marco de definición conceptual y jurídica que posibilitara la protección de los restos materiales de las culturas del pasado.

Fue hacia finales del siglo XIX, durante el último periodo presidencial de Porfirio Díaz (1884-1911) cuando se firmó la primera ley por la cual los monumentos arqueológicos debían ser considerados propiedad de la nación mexicana. El proyecto de ese documento de carácter legal fue presentado oficialmente por Joaquín Baranda, secretario de Estado y del Despacho

de Justicia e Instrucción Pública, y contó con las modificaciones acuciosas del arqueólogo Alfredo Chavero. El texto reflejaba, también, las considerables preocupaciones de Leopoldo Batres, inspector y conservador de monumentos arqueológicos, quien respondía así a un largo proceso de exploración, saqueo y exportación de antigüedades mexicanas por parte de investigadores, exploradores y turistas extranjeros.¹ La ley fue publicada el 11 de mayo de 1897; en su artículo primero quedó establecido que nadie podía explotar, remover o restaurar los monumentos arqueológicos existentes en territorio mexicano sin la autorización expresa del Ejecutivo Federal.²

El decreto destaca por su alcance interpretativo, ya que enlista puntualmente los tipos de obra que debían ser considerados sujetos de protección:

*las ruinas de ciudades, las Casas Grandes, las habitaciones trogloditas, las fortificaciones, los palacios, templos, pirámides, rocas esculpidas o con inscripciones y, en general, todos los edificios que bajo cualquier aspecto sean interesantes para el estudio de la civilización o historia de los antiguos pobladores de México*³ (Decreto, 1897).

Pese a que la recepción de la ley tuvo en realidad un impacto moderado en la política de Estado de las primeras décadas del siglo XX, su importancia radica en haber detonado un debate entre los círculos académicos acerca del valor y el sentido del patrimonio nacional, y su defensa por oposición a los intereses extranjeros. En su último enunciado ya había quedado plantada la semilla de la necesidad de extender la protección de los monumentos hacia los producidos en otras temporalidades, toda vez que fueran fundamentales para el estudio del pasado mexicano. Ahí, la puerta estaba abierta para ampliar las consideraciones normativas hacia los monumentos históricos, es decir, hacia aquellos erigidos después de la Conquista española.

Historiografía de la arquitectura virreinal

El interés por el estudio del pasado virreinal tuvo un nicho central entre los artistas e intelectuales que formaban parte de la planta académica de la Antigua Academia de San Carlos. Manuel G. Revilla, jurista e historiador, impartía la cátedra de Historia de las Bellas Artes en la Academia de San Carlos cuando fue comisionado por Román S. de Lascuráin, director de la misma institución, para escribir un libro acerca de las producciones artísticas del Virreinato, como contribución a los festejos del cuarto centenario del descubrimiento de América, en el marco de la Exposición Universal de Chicago, en 1893. En la obra de Manuel G. Revilla *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, se expresó una nueva perspectiva para el rescate y la valoración del arte colonial. Revilla defendió que la producción artística reunida durante los tres siglos que duró el Virreinato de la Nueva España representaba mejor el carácter mestizo de la sociedad mexicana moderna, pues era cuando se habían fundido dos razas, la indígena y la europea:

¹ El problema del saqueo y la exportación ilegal de los artefactos arqueológicos tuvo casos notables, como el de la mutilación y exportación hacia Londres, en 1882, del dintel 24 de Yaxchilán, Chiapas, a cargo del explorador británico Alfred P. Maudslay, aunque en realidad se trató de un fenómeno continuado y en aumento hasta las primeras décadas del siglo XX. Guillermo Palacios sugiere que el detonante del interés por las antigüedades mexicanas, en especial las de la cultura maya, fue la World Columbian Exposition, organizada en Chicago en 1893 (Palacios, 2014: 8). Acerca del saqueo del relieve de Yaxchilán, véase García Moll (1996).

² Publicada en Manuel Dublán y José María Lozano (1898, tomo XXVII: 66-67), consultada en Palacios (2014: 176-177).

³ Artículo 2. "Decreto por el cual los monumentos arqueológicos existentes en territorios mexicanos son propiedad de la nación y nadie podrá explorarlos, removerlos, ni restaurarlos sin autorización expresa del Ejecutivo de la Unión" (Decreto, 1897).

Al caer los reinos antiguos al golpe de la conquista española, sobre los escombros de las destruidas, establecieron otras ciudades, o se fundaron algunas enteramente nuevas. Religión y leyes, ideas y usos cambiaron presto, fundiéndose dos razas y brotó nueva sociedad con mejores gérmenes de cultura. A su sombra apareció otro arte, el arte cristiano, más hermoso y acabado que el indígena (Revilla, 1893: 20).

También se debe a Revilla la primera toma de partido abierta y crítica sobre la protección de los monumentos, no sólo virreinales, sino de todo el pasado mexicano. Por ejemplo, cuando en su libro hizo referencia a las ruinas de Mitla, en Oaxaca, el autor afirmó que se trataba de las más bellas y mejor conservadas de todo el pasado indígena y, al mismo tiempo, aprovechó para acusar al gobierno local de su estado de abandono, señalando la falta de vigilancia frente a actitudes destructivas de los visitantes, quienes se llevaban “fragmentos de las grecas y de los frescos que adornan los muros” (Revilla, 1893: 15).

Como ha señalado Elisa García Barragán, es posible que Revilla haya sido el autor de una enérgica denuncia que apareció en 1903 en la prensa nacional en contra de Justo Sierra, entonces secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, y de Antonio Rivas Mercado, director de la Academia de San Carlos, quienes aparentemente apoyaban la idea de rematar en subasta pública una parte de la colección pictórica de la institución (Revilla, 2006: 31). El texto se publicó en el diario *El País*, y parece que repercutió en un cambio de decisiones sobre el destino de las piezas, que finalmente fueron repartidas entre las oficinas de los gobiernos locales:

¿Qué puede pensarse de un acuerdo como el que nos ocupa, en cuya virtud, en vez de reunir, de conservar, de guardar cuidadosamente los monumentos del arte nacional, se los pretende vender al mejor postor, en un remate a martillo, ni más ni menos que como venden los empeñeros libros incunables y obras de arte que, algunas veces, van a dar a sus manos, conducidas ahí por la negra necesidad? (El País, 1903).

Poco antes de la aparición de *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, en 1882, Vicente Riva Palacio, destacado escritor, jurista y militar del gobierno de Porfirio Díaz, terminaba el segundo volumen del trabajo enciclopédico *México a través de los siglos*, destinado a presentar un estudio panorámico de la historia del Virreinato (1521-1821). El trabajo de ese intelectual conservador se erigía en el extremo opuesto de las ideas de Revilla. Al final del apartado sobre el estado de la Colonia en materia de ciencias, literatura y bellas artes, señala:

[...] aunque durante el siglo XVII se levantaron en toda la extensión de Nueva España multitud de templos, sin embargo, no presidió en la construcción de ellos el mejor gusto ni fueron la obra de privilegiadas inteligencias; distinguieronse sólo entre ellos las catedrales de México y de Puebla de los Ángeles (Riva Palacio, 1882: 749).

Tal como había ocurrido con el auge por el interés hacia las “antigüedades” del mundo precolombino, fue también la mirada “del otro” la que despertaría la valoración por los bienes históricos producidos después de la Conquista. La presencia de arquitectos extranjeros contratados durante el régimen de Porfirio Díaz había comenzado apenas a llamar la atención sobre la importancia de los proyectos edilicios más representativos del Virreinato novohispano. Uno de los personajes que más influyó en la revaloración del arte “colonial” en México fue el arquitecto inglés Charles S. Hall, quien llegó a nuestro país hacia 1888, y fue comisionado para

construir el palacio municipal de Puebla en un estilo ecléctico, en el que mezcló elementos “neocoloniales”. A él se debe también la edificación de la capilla del panteón inglés de la Ciudad de México, en 1913, la cual reproduce el estilo de las construcciones dieciochescas virreinales, y pudo ser, como ha sido sugerido por Clara Bargellini, la primera construcción neocolonial completa que se erigió en México (Figura 1).⁴



FIGURA 1. CAPILLA DEL PANTEÓN INGLÉS DE LA CIUDAD DE MÉXICO. Col. Archivo Casasola, Fototeca Nacional. Imagen: Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, MID: 77_20140827-134500:89756, D.R. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

En 1901 se publicó en Boston *Spanish-colonial architecture*, de Sylvester Baxter, libro que recoge y sintetiza la información que algunos años atrás había publicado Manuel G. Revilla; sin embargo, su obra también ofreció una visión distinta, “desde afuera”, en la que se exploraron otros rasgos de la cultura mexicana que fueron fundamentales en la manera en la que se estudió y valoró la arquitectura virreinal durante el siglo XX. Baxter había conocido al arquitecto Hall en Puebla, mientras trabajaba con los canteros locales en su interés por armonizar la fachada del palacio municipal con la fuerte presencia de la catedral poblana. Así, Baxter destaca en su libro el reconocimiento de la tradición de los canteros mexicanos indígenas —herederos de un rico saber acuñado durante la época virreinal—, un elemento importante para la recuperación del aspecto original de los edificios. Con ello se inserta en una línea notable en el campo de la conservación de los monumentos el recuperar las técnicas tradicionales: “[...] obtendría los más admirables resultados en la forma de encantadoras cabezas, graciosas guirnaldas y otros atractivos detalles ornamentales, todo ello animado con el espíritu vital conferido por manos inteligentes empleadas creativamente”⁵ (Baxter, 1901: 21).

⁴ Para la autora, fue en el contexto de la época porfiriana en el que se desarrolló una arquitectura “neo” colonial o neo española (Bargellini, 1994: 426).

⁵ Cita original: “[...] he would obtain most admirable results in the way of charming heads, graceful garlands and other attractive ornamental details—all animate with the vital spirit conferred by intelligent hands creatively employed”.

El contexto en el que Sylvester Baxter completó su trabajo sobre la arquitectura virreinal ha sido bien estudiado por Clara Bargellini (1995), situando el interés de los arquitectos de Boston y Nueva York en un proceso de asimilación de todos los estilos del mundo, para dotar de cimientos históricos sólidos a una sociedad que se levantaba como cabeza del sistema capitalista y que vislumbraba ya, con cierto temor, sus contradicciones. Para Baxter, la arquitectura “hispano-colonial” producida en la Nueva España representaba “el primer desarrollo de las artes plásticas en el Nuevo Mundo bajo influencia europea, y también el más importante hasta el momento presente, cuando el movimiento artístico en Estados Unidos está fructificando”⁶ (Baxter, 1901: xi). Al mismo tiempo, aprovecha su introducción para denunciar que el gobierno mexicano no había garantizado las condiciones de protección al patrimonio virreinal, como sí lo había hecho con los monumentos arqueológicos. Sus reclamos también se dirigían hacia la falta de interés de los intelectuales de la época por la arquitectura y las artes del virreinato novohispano. No por casualidad, cuando el historiador del arte Manuel Toussaint escribió la introducción a la traducción del libro de Baxter al español, retoma el mismo carácter de denuncia en contra del gobierno prerrevolucionario y de la enorme ignorancia sobre las producciones artísticas de los tres siglos virreinales (Toussaint, 1934: V).

Para Toussaint, el libro de Baxter representó el estudio más completo de la arquitectura mexicana virreinal y, en conjunto con el trabajo de Manuel G. Revilla, sirvió de base para el desarrollo de una nueva visión de los monumentos históricos. En 1915, salió de las prensas otra publicación fundamental: *La patria y la arquitectura nacional*, del arquitecto Federico Mariscal, en la que se reunió una serie de conferencias impartidas en la Universidad Popular, cuyo eje de explicación puso énfasis en las obras de la catedral de México y el sagrario metropolitano, ejemplos destacados del arte del periodo. Además, incluyó una especie de “catálogo razonado” de las obras arquitectónicas de la capital del país y sus alrededores. En su libro, Mariscal ofrece una noción de monumentos mucho más amplia que la considerada por sus antecesores; incluyó “las casas laterales a los palacios”, obras civiles y las de menor envergadura, como las ermitas, abordándolas no sólo desde una perspectiva artística, sino también como ejes del desarrollo social. El arquitecto se presentó como un legítimo defensor del patrimonio edificado en la época virreinal, “a fin de iniciar una verdadera cruzada en contra de su destrucción” (Mariscal, 1915: 7).

En junio de 1922, Mariscal escribió una breve nota de viaje por el estado de Hidalgo, México. El texto pretendía presentar el “descubrimiento” de una joya virreinal: el exconvento de San Andrés Epazoyucan. Con el asombro que le produjo encontrar el conjunto semiabandonado, pero aún guardando testimonio de lo que debió ser un ambicioso proyecto evangelizador durante su fundación por la orden de san Agustín, en 1540, describió la población contemporánea de Epazoyucan como una “aldea miserable”, y dedicó varios párrafos a explicar el programa mural que decoraba el claustro del convento. Se trataba de una serie de pinturas notables que le recordaron el arte de los flamencos e italianos de los siglos XIV y XV (Mariscal, 1922: 42-43). El “descubrimiento” condujo a una atención inmediata por parte de las autoridades locales, dando comienzo así a las iniciativas de conservación y rehabilitación del sitio, aunque su rescate y rehabilitación se extenderían hasta la década de 1970 (Abundis, 1989: 33-50).

A Mariscal se debe también el texto introductorio del libro *La arquitectura en México: iglesias*, proyecto educativo de gran envergadura, propuesto por Genaro García, director del Museo Nacional, para conmemorar el primer centenario de la Independencia de México

⁶ Cita original: “The Spanish-colonial architecture of New Spain represents not only the first, but the most important development of the depictive arts in the New World under European influences that has taken place up to the time when the movement in the United States began to bear its present fruit”.

(Cortés y García, 1914). En éste, defiende la idea de considerar como “arquitectura mexicana” a las producciones edilicias de la época virreinal, señalando sus diferencias y singularidades respecto a la arquitectura española. Su propuesta es destacar el valor de originalidad de las obras locales, al demostrar que no fueron un trasplante de las formas españolas, sino un desarrollo genuino en un contexto social y económico muy distinto. Para el arquitecto, la clave para comprender el valor del arte virreinal radica en su carácter mestizo:

El ciudadano mexicano actual, el que forma la mayoría de la población, es el resultado de una mezcla material, moral e intelectual de la raza española y de las razas aborígenes que poblaron el suelo mexicano. Por tanto, la arquitectura mexicana tiene que ser la que surgió y se desarrolló durante los tres siglos virreinales en los que constituyó “el mexicano” que después se ha desarrollado en vida independiente (Mariscal, 1915: 10).

De hecho, la idea de la “impureza” como virtud y fuente de originalidad del arte virreinal se propagaba entre los círculos intelectuales de la época. En el proyecto de Genaro García de la edición de *La arquitectura en México*, colaboró también el arquitecto y ensayista Jesús T. Acevedo, miembro del Ateneo de la Juventud, quien ofreció la conferencia “La arquitectura colonial en México” —publicada póstumamente con introducción de Federico Mariscal—, por la que se le recordaría como un auténtico defensor de los monumentos virreinales (Acevedo, 1920a). Con una mirada historicista, Acevedo afirmó, en esa breve presentación, que el arte novohispano fue el resultado del choque cultural, legitimándose con la imposición de estructuras de poder, impuestas después de la Colonia a las poblaciones indígenas:

Los órdenes [arquitectónicos] no llegaron a estas tierras con su original pureza. Los capitanes aventureros estaban imposibilitados para comprender las verdades seculares que aquéllos encierran y, sobre todo, venían absolutamente desprovistos de elementos para evocar, con materiales desconocidos y obreros de otra raza, las nobles armonías del arte más genuinamente latino (Acevedo, 1920a: 7).

Además, siguiendo la línea historiográfica ya señalada desde los trabajos de Manuel G. Revilla y Sylvester Baxter, Acevedo recuperó la idea de que el arte barroco, en específico el representado por las formas ornamentales del “churrigueresco” —en particular en las obras de la catedral de México y del sagrario metropolitano—, había sido la aportación más noble y original del arte de la época novohispana. Para los intelectuales modernos, era fundamental establecer el carácter de lo verdaderamente “mexicano” y del arte producido por la sociedad colonial; las casas habitación con sus patios centrales, el uso de los materiales nativos y los edificios del poder civil eran testimonios directos de las complejas estructuras donde se gestó la nación, una mezcla de dos culturas. Como ha señalado Clara Bargellini, en el contexto del México posrevolucionario “lo mexicano se identificó con una expresión que se percibía en aquellos años como anticlásica y transgresora, pero de gran originalidad y vigor, justo la imagen que podía servir para la afirmación de una nueva nación” (Bargellini, 1994: 429).

Los trabajos pioneros de reconstrucción arquitectónica en edificios virreinales

La readaptación y ampliación proyectadas por el arquitecto Samuel Chávez, entre 1902 y 1910, de la Escuela Nacional Preparatoria (ENP), alojada en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, es uno de los ejemplos más interesantes y tempranos de intervención mimética del patrimonio novohispano, y una apuesta para reconstruir la gloria del arte barroco como símbolo de identidad nacional. En ese proyecto, Samuel Chávez prefiguró el camino de la arquitectura en los años posrevolucionarios, y puso en práctica la valoración del patrimonio

virreinal. Chávez intervino el edificio antiguo, abriendo vanos y puertas, y reestructurando al menos uno de sus costados para unir invisible e indeleblemente los antiguos edificios con su trabajo arquitectónico. En el anexo de la ENP intentó emular el esplendor del edificio original en su programa arquitectónico, proporciones y elementos constitutivos: ornamentación, acabados y distribución, sin tomar en cuenta el problema de crear un falso histórico (Figura 2).



FIGURA 2. FACHADA DEL COLEGIO CHICO (CALLE DE SAN ILDEFONSO), ANTIGUO COLEGIO DE SAN ILDEFONSO, CIUDAD DE MÉXICO.

Imagen: Pedro Cuevas, Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint", Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Samuel Chávez era profesor en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA); ahí, junto con Nicolás Mariscal,⁷ promovió un nuevo plan de estudios que integraba el conocimiento de la herencia novohispana; también, desde la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, se interesó por la defensa y conservación de monumentos coloniales. En 1906, Samuel Chávez, Nicolás Mariscal y el arquitecto Guillermo Heredia formaron parte de una comisión encargada de "examinar qué construcciones merecen perdurar, así como llevar a cabo las reparaciones convenientes" (*La Voz de México*, 1906: 2). La comisión analizaba el patrimonio monumental, en particular las edificaciones coloniales, "deseando conservarlas cual reliquias históricas"; como comisionados, dictaron "algunas disposiciones a fin de evitar que se destruyan". Se referían a "verdaderas obras monumentales"; por ejemplo, decretaron la conservación del templo de La Enseñanza, aunque su espacio de actuación se ampliaba a los estados (*La Voz de México*, 1906: 2).

⁷ Nicolás Mariscal Piña (1875-1964) fue el hermano mayor de Federico Mariscal Piña (1881-1971). Ambos arquitectos estuvieron interesados en el pasado colonial.

El Antiguo Colegio de San Ildefonso es, tal vez, uno de los edificios educativos coloniales mejor conservados. Se compone de tres edificios de la primera mitad del siglo XVIII. El Colegio Chico, el más antiguo, se encuentra al oriente, y fue edificado entre 1712 y 1718 por el rector Pedro Zorrilla. Posteriormente, entre 1727 y 1742, el rector Cristóbal Escobar y Llamas construyó los dos edificios colindantes, de mayores dimensiones y esplendor: el Colegio de Pasantes, ubicado en el corazón del conjunto, y al poniente, el Colegio Grande.⁸

Una singularidad de tales edificaciones es la integración de forma y función. El costado norte de esos dos últimos edificios es una enorme crujía abovedada de doble altura, en la que se proyectaron los dos espacios centrales de la vida colegial jesuita: la capilla en el Colegio de Pasantes, y el salón general de actos (hoy conocido como El Generalito) en el Colegio Grande. En ellos se aprovechó la doble altura para eliminar las ventanas en el primer nivel de las fachadas, de manera que los espacios de reposo y estudio quedaron aislados del ruido de la calle.⁹ Las fachadas de los tres colegios se integran en una interesante armonía lograda con las proporciones, los recubrimientos y la ornamentación: paños de tezontle rastreado contrastan con portadas, pilastras, cornisas y ventanas mixtilíneas de cantera, creando un equilibrio rítmico (Rojas, 1951).

El edificio del Antiguo Colegio de San Ildefonso fulguraba entre el patrimonio novohispano por su espléndida arquitectura, tal vez una de las primeras que utilizó la pilastra estípite, símbolo del barroco local,¹⁰ pero también porque había preservado su función educativa desde su creación hasta ese momento. Sin embargo, originalmente las dependencias estaban sobre todo destinadas a usos habitacionales, y el Colegio Jesuita funcionaba más como un internado que como una escuela en el sentido moderno: ahí habitaban profesores y alumnos, y si bien se llevaban a cabo algunos cursos, eventos litúrgicos, teatrales o literarios en el aula general y la capilla, la mayor parte de los estudiantes acudían a tomar sus clases en la universidad y en otros colegios, como el de San Pedro y San Pablo (Rojas, 1951).

En la actualidad, el edificio del Antiguo Colegio de San Ildefonso está muy modificado, no sólo por la intervención de Chávez, sino por su tortuosa historia, ya que tuvo varios cambios sucesivos de administración y periodos de abandono por la agitación política.¹¹ Las instalaciones completas de los tres colegios apenas funcionaron alrededor de veinte o treinta años bajo la custodia de los jesuitas (entre 1740 y 1749 cuando se finalizaron, y en 1767, año de expulsión de la orden), y desde entonces sufrieron varios cambios. Por ejemplo, fueron intervenidas para reparar los graves daños en las fachadas, la bóveda del aula general y algunas dependencias, causados por el temblor de 1776. Otras alteraciones fueron necesarias al adaptar los espacios para crear aulas para un gran número de estudiantes, hasta 900 en 1910 (Rojas, 1951: 44-46).

⁸ Sobre la historia del conjunto, la historiografía es amplia (Rojas, 1951: 34, 41-43; Marroquí, 1900; Decorme, 1941; Alegre, 1841).

⁹ Al respecto, Manuel Toussaint mencionaba que durante el siglo XVIII "los edificios de educación presentan más o menos el mismo aspecto, es quizá en su exterior que empieza a marcarse el carácter del monumento: grandes muros con pequeñas ventanas altas para indicar que el trabajo de la inteligencia no debe ser molestado por el ruido de la calle" (Toussaint, 1990).

¹⁰ La pilastra estípite y la exuberancia del llamado barroco churrigueresco, se consideró como un marcador muy particular de la imaginación local. Rojas Garcidueñas aventuró que la fachada del Colegio Chico (hoy Museo de la Luz), inaugurada en 1718, fue una de las construcciones más tempranas ornamentadas con estípites, contemporánea del Altar de los Reyes en la catedral metropolitana, obra del mismo año de Jerónimo de Balbás, considerado por Manuel Toussaint como el uso más temprano de la pilastra estípite (Rojas, 1951: 78; Toussaint, 1990: 148).

¹¹ Al perder la tutela jesuita, en 1767, quedó en manos del clero secular y del gobierno virreinal; después de la Independencia, retornó a manos de los jesuitas por breve tiempo, y todavía llegó a funcionar como cuartel durante la intervención francesa. Fue hasta la fundación de la Escuela Nacional Preparatoria bajo el mandato de Benito Juárez, en 1867, y la dirección de Gabino Barreda, que se estabilizó su ocupación de nuevo.

Cuando Chávez proyectó añadir un cuarto edificio al conjunto del costado sur para ampliar la ENP, y abrir un acceso desde la calle de Montealegre (hoy Justo Sierra),¹² el edificio había sufrido ya varias reparaciones y modificaciones.

La intervención de Samuel Chávez duró aproximadamente ocho años, pero fue creciendo en magnitud; inició con un proyecto de adaptación de los edificios coloniales, en 1902, pero los espacios parecieron insuficientes para las nuevas necesidades de la ENP y, hacia 1904, José Yves Limantour, entonces secretario de Hacienda, impulsó la elaboración de un plan general para incluir, además de la remodelación, la edificación del anexo de la ENP.¹³

El plan general de intervención de la ENP respondía a la renovación total del sistema educativo, impulsada por Justo Sierra, ministro de Instrucción Pública, la cual proyectaba tanto la creación de un nuevo plan de estudios para la Escuela Nacional Preparatoria (aprobado en 1903 y expedido en 1907), como parte de la reestructuración total de la educación pública en el país.¹⁴ Sierra había trabajado mucho, y buscó que la fundación de la Universidad Nacional, que funcionaría como “coordinadora de todos los elementos de la educación nacional”, coincidiera con las celebraciones del centenario de la Independencia, en 1910.¹⁵

Basado en teorías racionalistas e higienistas, Samuel Chávez tomó la iluminación como el tema fundamental de la remodelación, pero también buscó resolver problemas de distribución y adaptación de los espacios para las actividades físicas y científicas (gimnasio, biblioteca, aulas de ciencias con equipamiento y vitrinas para el museo).¹⁶

La intervención fue muy extensa; se abrieron puertas o ventanas en prácticamente todos los muros que daban a los patios, y se abatieron por completo los vanos para instalar ventanales y puertas de piso a techo, como ocurrió en el segundo cuerpo del Colegio de Pasantes. También se modificó la crujía del tercer piso del Colegio Grande, para dar cabida a las academias de Física; en la capilla, convertida en biblioteca unos años antes, se añadieron más escritorios y estanterías, sumados a los que ya había colocado Alfonso Herrera; se hicieron oficinas en el segundo piso del Colegio de Pasantes; se abrieron grandes puertas laterales en El Generalito y la biblioteca. Todos los corredores se reforzaron con techos de viguetas de hierro y lámina, “sin que los edificios perdieran su carácter arquitectónico”; es decir, sin modificar las arquerías, aunque esa intervención quedó inconclusa, dejando aparentes las viguetas, que se planeaba recubrir con cielos planos.¹⁷

¹² Los terrenos de la calle de Montealegre (hoy Justo Sierra) en los que se construyó la ampliación de la ENP siempre habían pertenecido al Colegio de San Ildefonso, pero en el siglo XIX se vendieron para costear reparaciones del edificio. En 1902 se volvieron a adquirir.

¹³ Las reformas del colegio fueron ejecutadas por el arquitecto Manuel Torres Torrija entre 1902 y 1906, siguiendo los planos y las instrucciones de Samuel Chávez. La construcción del anexo estuvo a cargo, en proyecto y ejecución, de Chávez (1911: 3-5).

¹⁴ El Plan de Estudios de la Escuela Nacional Preparatoria fue aprobado por decreto del Ejecutivo el 15 de diciembre de 1903, pero se expidió hasta el 17 de enero de 1907. En éste se especificaba que el interés era dotar de educación física, intelectual y moral, con una enseñanza uniforme, laica y gratuita en un programa de cinco años. Se impartirían materias como inglés, francés, además de matemáticas (geometría y álgebra), griego, dibujo, literatura, física, cosmografía y mecánica, química y mineralogía, botánica, geografía, zoología, anatomía y fisiología humana, psicología, lógica, historia general y patria, y moral. Véase: *Anuarios escolares de la Secretaría de Instrucción Pública. Bellas Artes, II, Escuela Nacional Preparatoria, 1910-1911* (1910: 11-15).

¹⁵ El plan de estudios fue polémico desde que se fundó la ENP; su orientación positivista bajo el programa de Gabino Barreda y los sucesivos ajustes que se le efectuaron fueron discutidos largamente en la prensa. Justo Sierra obtuvo facultades extraordinarias como ministro de Educación para reformar la enseñanza y para crear la Universidad Nacional como “coordinadora de todos los elementos de la educación nacional”. Sobre el plan de estudios de la ENP, éste volvió a incluir el estudio de la literatura artística, psicología e historia, así como reservar asignaturas como geología, mineralogía y sociología a los estudios superiores. En 1906 se publicó en el diario *El Imparcial* (21 de mayo) un discurso pronunciado por Justo Sierra en el que mencionaba que la creación de la Universidad Nacional posiblemente coincidiría con el centenario de la Independencia (Díaz y de Ovando, 2006: 273).

¹⁶ Chávez dijo: “al pensar en la manera de dar luz a esos departamentos, consideré que era indispensable resolver el problema de adaptación de los edificios que nos han legado nuestros antepasados a las necesidades modernas, dando toda preferencia al problema de la iluminación; para ello, en la Escuela Nacional Preparatoria era forzoso abrir grandes claros, de los que carecían los edificios antiguos” (Chávez, 1911: 3).

¹⁷ Chávez planeaba cubrir los añadidos con cielos planos forjados sobre alambrado Roebling (Chávez, 1911: 1).

Todas esas modificaciones se llevaron a cabo mientras se comenzaba la construcción del anexo. En 1905 se anunció la inauguración de la planta baja del Colegio Grande; la prensa reportó que fue necesario “adaptar la vieja construcción al hospedaje de las ciencias modernas”, y hacía notar que los departamentos originales del colegio, a pesar de su “solidez y duración”, carecían de belleza, comodidad e iluminación adecuada.¹⁸ La nota comentaba también la adecuación de un moderno laboratorio de Física, pero señalaba que se proyectaba una obra “de mayor importancia”: el anfiteatro, “cuya fachada elegante y original”, diseñada por Samuel Chávez, daría a la entonces calle de Montealegre.

El proyecto de mayor envergadura y audacia fue la construcción del anexo en un estilo mimético, al sur del Colegio Grande. En su informe, Chávez destacó la integración ornamental del nuevo edificio, pero no describió con detalle las intervenciones que fueron necesarias para empatar ambos conjuntos, que quedaron conectados. Al estudiar los planos históricos y compararlos con fotografías aéreas actuales, se observa que debió destruir las crujeas del costado sur del Colegio Grande (únicamente respetó la arquería) para dar más espacio al nuevo anfiteatro (Figura 3).

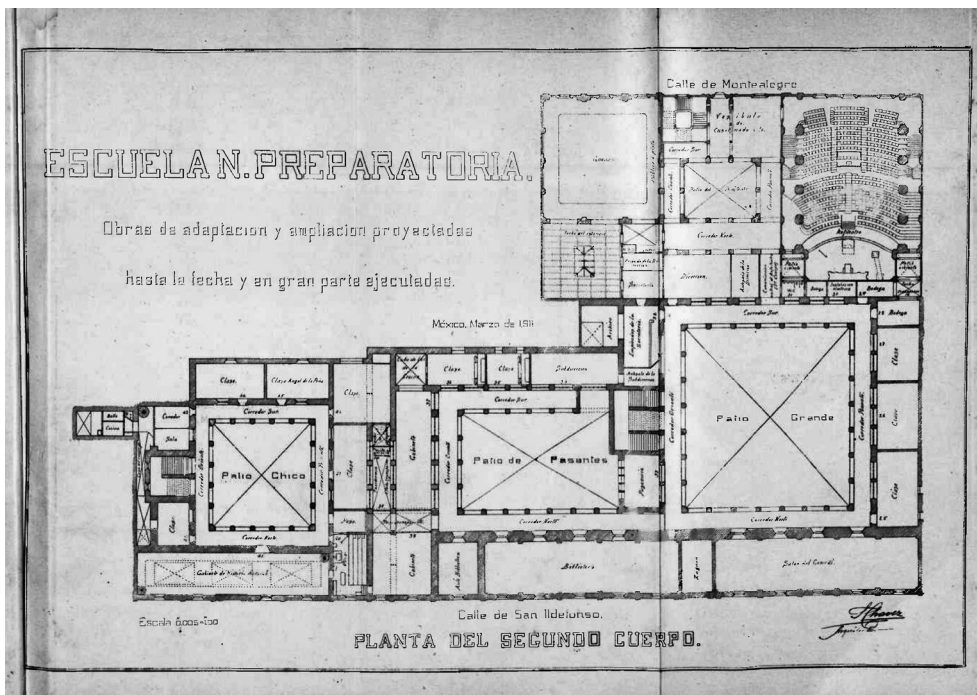


FIGURA 3. PLANO DEL SEGUNDO CUERPO DE LAS OBRAS DE ADAPTACIÓN Y AMPLIACIÓN DE LA ENP, PROYECTADA POR SAMUEL CHÁVEZ, 1910. Imagen: Chávez, 1911.

Chávez fundamentó su propuesta en el estudio de la ornamentación, la distribución de los espacios y los sistemas constructivos coloniales para “conservar el estilo de la construcción antigua”, pero recurrió al novedoso sistema Hennebique de concreto armado para resolver los problemas de cimentación y la bóveda del anfiteatro (Zetina, 2019: 132-140; Silva,

¹⁸ En esos departamentos y para respetar los espacios antiguos se instalaron los comedores y la cocina, así como el departamento anexo al gimnasio para vestidor y baño de los alumnos, y se integró un moderno “motor” para subir agua a los tinacos, para que pudieran bañarse entre 80 y 100 alumnos. Véase: “Por la Preparatoria. Importantes obras materiales de adaptación y de ampliación” (*El Imparcial*, 1905: 3).

2016: 207-219). El arquitecto buscó continuar y conciliar las formas coloniales con el concreto armado; combinó el cemento aparente con detalles ornamentales en cantera; también usó las piezas de cantera como encofrados para el concreto (Chávez, 1911: 8).

Para diseñar la fachada, Chávez estudió la portada del Colegio Chico, pero generó su propia propuesta de pilastras estípites, más decoradas, que constituyeron el motivo que integró visualmente la arquitectura nueva a la antigua. A pesar de que imitó los principales elementos originales (la sotabasa de basalto, las cornisas de cantera labrada, los perfiles mixtilíneos, las pilastras estípites y los sillarejos de tezontle), no puede decirse que se trata de una recreación, pues tanto los cortes más regulares de la piedra (posiblemente obtenidos con herramientas mecánicas) como las proporciones de los vanos, y el diseño más regular, más plano y simétrico, aún denotan su formación académica (Figura 4).

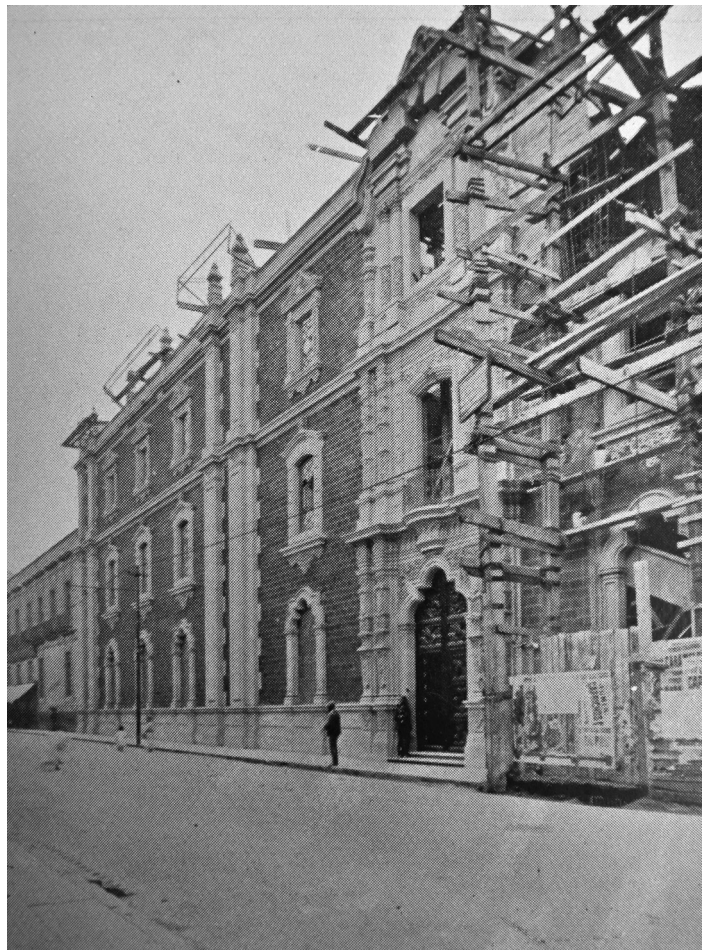


FIGURA 4. FACHADA DEL ANEXO EN 1910. Imagen: Chávez, 1911.

Para la distribución de los espacios se inspiró en los edificios antiguos, pero dio prioridad a los interiores: proyectó dos enormes crujeas abovedadas de doble altura para el anfiteatro y el gimnasio —espejeando el diseño del aula general y la capilla—, comunicadas por un pequeño patio central, donde emuló las arquerías jesuitas a una menor escala. En sus dos primeros niveles, el anexo servía únicamente para alojar al anfiteatro y al gimnasio como símbolos del espíritu de la educación positivista; la educación intelectual y la física ocupaban el mismo espacio, y sólo el tercer nivel del edificio sería destinado a salones, oficinas y una sala de profesores.

El anfiteatro fue el motivo principal del edificio. Chávez buscaba un espacio de grandes magnitudes y solemnidad; un lugar emblemático para conferencias y eventos públicos que funcionaría a la manera de un templo laico, “con el carácter monumental y de riqueza que un templo requiere” (Chávez, 1911: 8). Al conjugar formas coloniales y sistemas constructivos innovadores le fue posible proyectar una audaz bóveda de tiro muy largo, sostenida sobre cinco pares de anchas columnas profusamente ornamentadas con estípites y ramos de acantos; cubrió los amplios arcos con casetones y decoraciones florales. Al centro de la bóveda instaló un plafón de bloques de vidrio que facilitaban transmitir la luz solar, con un sistema que podía cubrirse con paneles corredizos; el espacio también contaba con iluminación eléctrica, signo de modernidad (Figura 5).

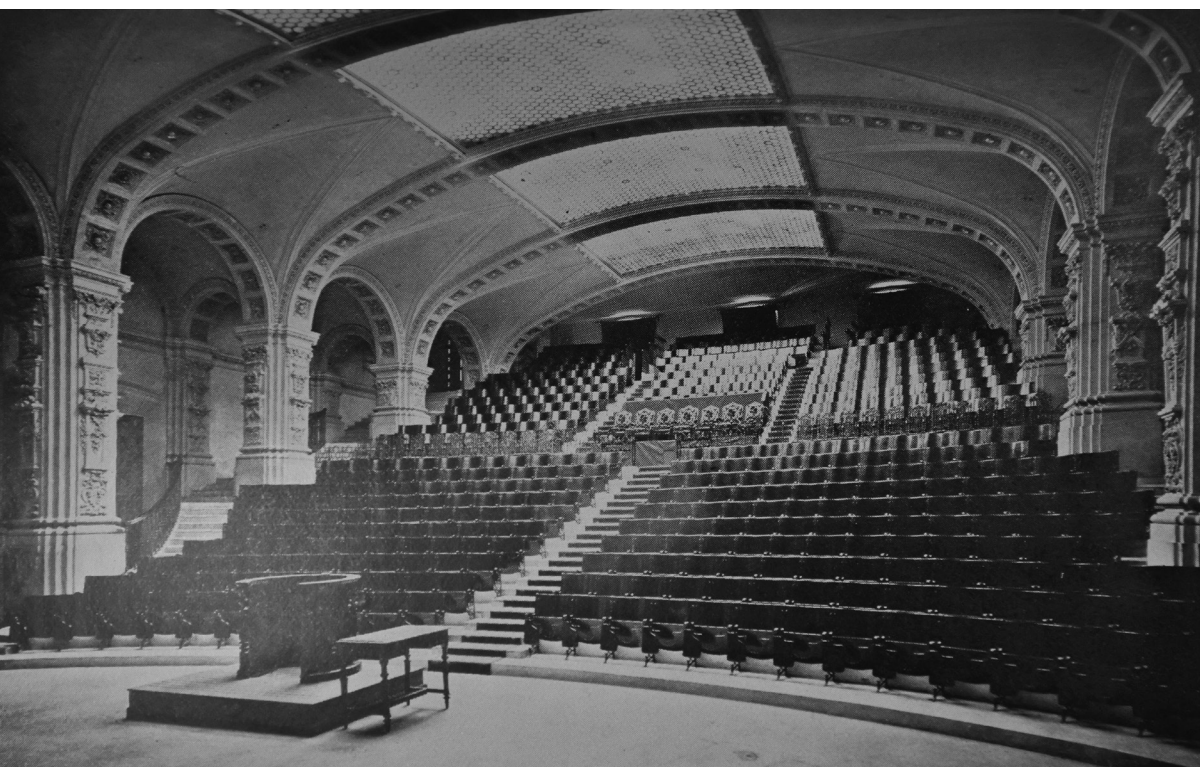


FIGURA 5. BÓVEDA DEL ANFITEATRO DE LA ENP, ANEXO, 1910. *Imagen: Chávez, 1911.*

Tanto en su elección de un estilo mimético, el uso de modelos virreinales, como en la ejecución del proyecto, Chávez manifestó una toma de posición en contra del estilo académico ecléctico imperante y sus modelos europeos. Es muy probable que la intervención de la ENP estuviera informada en la lectura cuidadosa y la aplicación de las ideas de Eugène Viollet-le-Duc. Chávez era profesor de ornamentación en la Escuela Nacional de Bellas Artes; contaba con una amplia colección de publicaciones del arquitecto francés y proponía el estudio de la arquitectura colonial como parte de una renovación de la academia (Zetina, 2019: 122-128).¹⁹ Así como Viollet-le-Duc recuperó el gótico para enraizar la arquitectura francesa en la tradición local, y fomentó la ornamentación como un proceso de recuperación de técnicas, materiales y prácticas artesanales para poner en funcionamiento a toda la sociedad, Chávez

¹⁹ Chávez, en colaboración con Nicolás Mariscal, había propuesto un nuevo plan de estudios para la ENBA, en el que por primera vez se proponía el estudio de los monumentos coloniales como parte de la currícula.

fomentó la creación y revitalización de industrias artesanales locales para sus trabajos en la fábrica del anexo, pues todos los elementos decorativos (la cantera tallada, los bloques de vidrio y vitrales coloreados que decoraban todas las ventanas) fueron elaborados en México, en parte inspirados en modelos del arte virreinal.

El proyecto nunca se completó como Chávez lo había ideado. En la inauguración de 1910, sólo el anfiteatro, el patio central, la escalinata y la mitad de la fachada se habían concluido. El estallido de la Revolución truncó la obra, que fue retomada veinte años después por el arquitecto Pablo Flores, quien modificó el proyecto original para construir un segundo patio con espacios para oficinas en lugar del gimnasio (Rojas, 1951: 49-50). Flores dio continuidad al programa ornamental de Chávez al completar la fachada; usó en parte sus planos, al abrir un nuevo acceso en el que replicó simétricamente la portada del anfiteatro.

A pesar de quedar inconcluso, en el proyecto de Chávez la continuidad entre la sección antigua y la nueva era tan poco perceptible, que en las crónicas de la inauguración se resaltó como una virtud el carácter mimético de la intervención, así como la recuperación de modelos coloniales en lugar de clásicos, y la revitalización del trabajo artesanal de los canteros. Con orgullo, el cronista afirmó:

Ni una sola de las personas que visitaron en aquel día el anfiteatro comprendieron de pronto que aquella arquitectura arcaica, por el más puro estilo que evoca en sus lineamientos y por sus soberbias y grandes columnas labradas con el arte de los canteros antiguos, era de esta época, hecha en nuestros días y sin emplear los modelos antiguos sino el estilo de los tiempos de los virreyes. Porque en efecto, se creería que no se pudiera igualar en perfección en esta época a la que artífices y artistas de la Colonia descollaron poniendo su sello de majestad y grandiosidad en sus obras (El Imparcial, 1910).

Se pensó que la incapacidad de los asistentes de distinguir la sección nueva de la antigua era prueba del éxito del proyecto, y de hecho, en aquel momento se consideró que Chávez había logrado revivir el antiguo esplendor del arte colonial, abriendo con ello la veta de la corriente neocolonial que tenía un claro sentido identitario: el barroco churrigueresco representaba a la nación, en su exuberancia pétreo revivía las tradiciones artesanales locales y tomaba distancia de los modelos clásicos europeos. La intervención de Chávez en San Ildefonso fue una apuesta por un estilo nacional, de cara a la corriente ecléctica eurocentrista, en comisiones estatales como el emblemático Palacio de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas (hoy Museo Nacional de Arte), cuya arquitectura e interiores fueron hechos por arquitectos y artesanos europeos, con modelos y acabados importados.

Esos conceptos permanecieron en boga hasta la irrupción de la vanguardia; el funcionalismo dictó la muerte del ornamento y la recuperación de cualquier estilo del pasado, pero se trató de una transición muy lenta, con oleadas sucesivas de retorno del revival (Fierro, 1998). El neocolonial estuvo en pleno auge durante las décadas de 1920 y 1930, y a la par se promovió el estudio, la catalogación y conservación de la arquitectura virreinal.

Posteriormente, la intervención de la ENP sería criticada con severidad; José Rojas Garcidueñas, estudioso del conjunto arquitectónico, afirmó que la fachada tenía una "rígida simetría académica" alejada de la exuberancia barroca. Señaló también su falta de originalidad, las fallas en los detalles de las tallas, adiciones de grutescos "impropias del barroco dieciochesco que quiere sugerir", así como la talla "poco vigorosa". Sin embargo,

para ese autor, el error fundamental de Chávez fue “haber pretendido imitar o copiar una arquitectura inactual, el haber usado elementos y formas absolutamente improcedentes y poner en práctica formas muertas” (Rojas, 1951: 53).

Sin duda, la intervención de la ENP fue precursora tanto del estilo neocolonial en la arquitectura posrevolucionaria, como de intervenciones miméticas muy invasivas que intentaban de alguna manera “mejorar” el pasado. El carácter ideológico de dichas intervenciones es evidente; por ejemplo, en años sucesivos, varios de los edificios más emblemáticos del zócalo capitalino fueron reconstruidos con criterios similares para unificar la plaza en el estilo barroco elegido como el que mejor representaba el carácter nacional. La ampliación y renovación del antiguo Palacio del Ayuntamiento por Manuel Gorozpe en 1909, y del Palacio Nacional por Augusto Petriccioli en 1925, añadieron cuerpos completos, y dotaron de recubrimientos y ornamentación en estilo barroco en cantera y tezontle a la Plaza Mayor. La operación se completó con la construcción del Hotel Majestic, de Rafael Goyeneche, en 1925, de manera que los únicos monumentos auténticos que permanecen hoy son la catedral metropolitana con su sagrario, y parte del Monte de Piedad (Fierro, 1998: 25-30) (Figura 6).

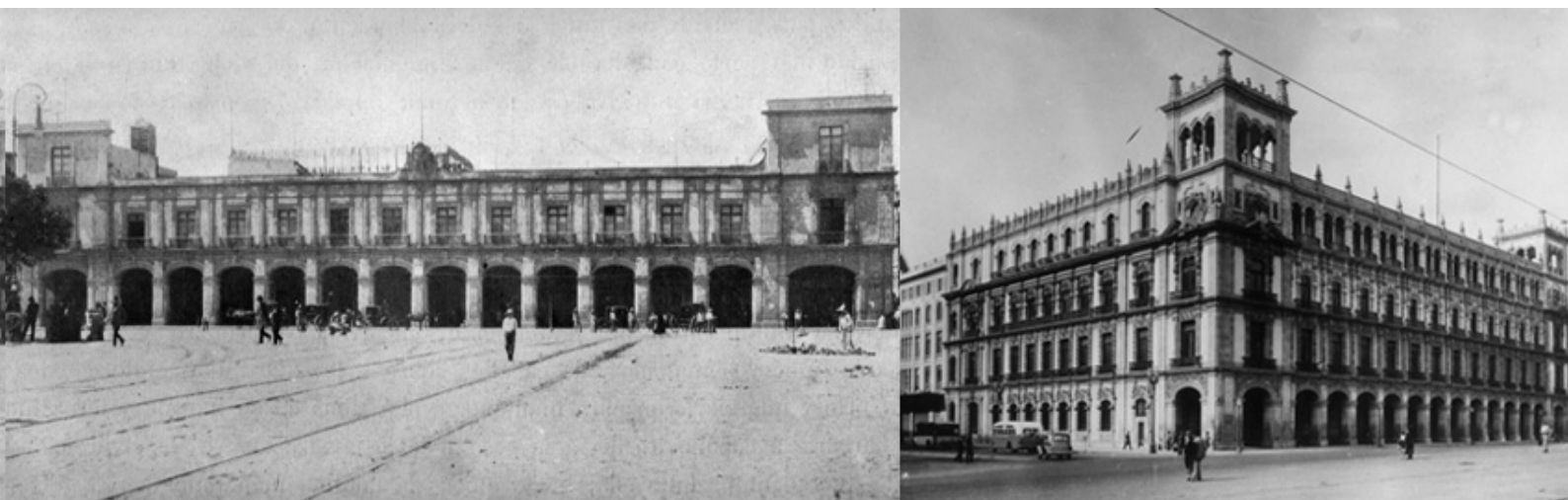


FIGURA 6. EDIFICIO DEL AYUNTAMIENTO DE LA CIUDAD DE MÉXICO. Antes (ca. 1895) y después de la intervención de Manuel Gorozpe (ca. 1931). Imagen: Archivo Casasola ©Fototeca Nacional-INAH.

En tal panorama, las soluciones arquitectónicas presentadas por Chávez para el anexo de la ENP emergen como un precedente fundamental de la arquitectura neocolonial que sería adoptada por el naciente Estado revolucionario en sus programas constructivos oficiales. El neocolonial fue tan aceptado y prolífico durante las primeras décadas del siglo XX, que reconfiguró la Ciudad de México y varios de los nuevos desarrollos residenciales (Fierro, 1998: 29-30). Paradójicamente, a pesar de la importante cantidad de intervenciones de monumentos antiguos y la creación de nuevos edificios, ese periodo ha sido poco estudiado por su carácter conservador y su fuerte componente ornamental, que tanto lo aparta del camino de la vanguardia.²⁰

²⁰ Al respecto, Silvia Teresa González Calderón considera que fueron justamente Diego Rivera y José Villagrán quienes caracterizaron la arquitectura neocolonial como un estilo decorativo, como “arquitectura de pastel”. La autora hace notorio el vacío en la investigación entre la arquitectura ecléctica academicista de fines del siglo XIX y la arquitectura moderna de 1925, y analiza, como se cita más adelante, las preocupaciones en el seno de la academia y entre los ateneístas (González Calderón, 2016).

La reconstrucción de conjuntos conventuales en la década de 1930: el caso del exconvento agustino de Acolman

En enero de 1934 fue publicada la “Ley sobre protección y conservación de monumentos arqueológicos e históricos, poblaciones típicas y lugares de belleza natural”, cuyo artículo primero ya consideraba el valor histórico dentro de la definición de monumento: “se consideran monumentos las cosas muebles e inmuebles de origen arqueológico y aquéllas cuya protección y conservación sean de interés público por su valor histórico”. Integra una noción de carácter temporal para los bienes históricos, señalando que son aquellos producidos después de la Conquista, y pone énfasis en su relevancia arquitectónica o artística. Con ese documento de carácter legal culminaba una iniciativa titánica promovida desde la Secretaría de Educación Pública y la Secretaría de Hacienda para la catalogación de las edificaciones virreinales con valor artístico e histórico, que debieran ser declaradas objeto de protección (Rodríguez, 2011: 207).²¹

Entre las construcciones de la época virreinal que fueron declaradas en un primer bloque, el 9 de febrero de 1931, se encuentra la catedral de México y el sagrario metropolitano, así como el extemplo de San Lázaro, la iglesia de San Agustín y el Colegio de San Ildefonso en la Ciudad de México. De esa fecha y hasta 1938 fueron 447 conjuntos históricos los que se declararon monumentos de la nación (Enciso, 1939).

Durante los años de 1930 y 1931, Luis Montes de Oca, secretario de Hacienda durante la presidencia de Plutarco Elías Calles, comisionó un notable trabajo para el estudio y registro de la arquitectura virreinal de carácter religioso, centrándose en los templos de propiedad federal. Por la magnitud de la empresa se imaginó un país dividido en varias zonas, cuyo catálogo de monumentos se completaría poco a poco. El primer catálogo terminado fue el correspondiente al estado de Hidalgo, dirigido por el ingeniero Luis Azcué y Mancera, con la colaboración de los arquitectos Federico E. Mariscal y Vicente Mendiola (Azcué y Mancera *et al.*, 1942).

El catálogo tenía por objetivo reunir la mayor cantidad de datos históricos y geográficos posible, además de incluir el estudio artístico y el levantamiento arquitectónico de los monumentos. El registro ayudó, además, a catalogar la pintura mural recién descubierta en los conventos fundados en el siglo XVI. Según la información recuperada por el historiador Rafael García Granados, el primer descubrimiento de programas murales fue en 1894 por el presbítero don Eduardo Pineda, cura párroco encargado del templo de San Agustín, en Acolman, Estado de México. A él se debe una primera campaña para liberar las pinturas que decoraban el claustro agustino. Más tarde, don Mateo Saldaña y don Antonio Cortés, trabajadores especializados pertenecientes a la oficina de Inspección General de Monumentos Artísticos, avanzaron con el descubrimiento en el claustro (García y Mac Gregor, 1934: 253). El edificio fue registrado en ese estado por la cámara de Hugo Brehme cuando preparaba las ilustraciones de la obra *México pintoresco*, publicada en 1923 (Figura 7).

²¹ El antecedente directo de esta iniciativa legal fue la promulgada el 6 de abril de 1914, bajo mandato del presidente Victoriano Huerta.



FIGURA 7. ACOLMAN, ESTADO DE MÉXICO. Fachada del exconvento, ca. 1920. Imagen: Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, MID: 77_20140827-134500:362031, D.R. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Para la historia de la conservación de monumentos en México desde una perspectiva moderna e institucional, Acolman es uno de los casos más tempranos. Situado cerca de la zona arqueológica de Teotihuacán, fue estudiado como parte de un circuito cultural integral y considerado un atractivo turístico más de la región (Gamio, 1979).²² En 1921 se abrió al público como un museo local destinado a la exhibición de objetos artísticos virreinales. Por fotografías históricas de los comienzos del siglo XX sabemos que el patio grande del convento se encontraba abandonado y cubierto de vegetación; había derrumbes en el ala sur del claustro, y lo más grave eran las continuas inundaciones que afectaban al edificio por estar ubicado en un nivel más bajo que el atrio y su entorno construido. El patio chico había sufrido grandes transformaciones durante el periodo virreinal; tenía construcciones añadidas que impedían apreciar la espacialidad original, y el nivel superior del claustro estaba colapsado, ya convertido en una ruina. Lo mismo ocurría con las dependencias que antaño ocupaban el refectorio y el ante refectorio en el ala sur (Figura 8).

La rehabilitación arquitectónica estuvo dirigida a encontrar los niveles de piso original y a reconstruir los espacios arruinados. Los materiales originales de fábrica –sillares careados y tallados– fueron reunidos en los patios con la finalidad de recuperar la mayor cantidad posible, esperando que pudieran ser reintegrados al conjunto desde una perspectiva de reconstrucción por anastilosis. La operación se consiguió con éxito en el claustro mayor, donde había menores pérdidas de elementos constructivos; sin embargo, después de la reconstrucción, los restos de sillares tallados, fustes de columnas y otros elementos de la decoración en piedra se quedaron como testigos de un estado que jamás podría volverse a integrar. Hoy todavía se pueden ver vestigios dispersos por los patios del museo.

El cuerpo superior del convento fue rehabilitado con los techos de terrado sobre una armadura de vigas de madera, cerrada con tablonés y enladrillado por el exterior. Los pisos se unificaron con enladrillados, y se reconstruyeron los antepechos y las molduras superiores. También se recuperaron los murales del siglo XVI, aunque las obras de restauración se extendieron hasta la década de 1960 (Figura 9).

²² Sobre Acolman, véase el volumen 3 de *La población del Valle de Teotihuacán* (1922), con información de Antonio Cortés.



FIGURA 8. PATIO GRANDE DEL EXCONVENTO DE ACOLMAN, ESTADO DE MÉXICO, CA. 1920, ANTES DE LA RECONSTRUCCIÓN. Imagen: Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, MID: 77_20140827-134500:423297, D.R. Instituto Nacional de Antropología e Historia.



FIGURA 9. CLAUSTRO ALTO DEL EXCONVENTO DE ACOLMAN. FOTOGRAFÍA ANTERIOR A LA RESTAURACIÓN, CA. 1920. Imagen: Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia/Dominio público, MID: 77_20140827-134500:359759, D.R. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

En el patio se optó por reconstruir un pozo de agua e inventar un pasillo perimetral delimitado por una pequeña barda que imitaba las almenas de remate del templo. Con ese detalle se resolvía la circulación de los visitantes, y al mismo tiempo el patio de Acolman se homologaba con otros claustros agustinos que aún conservaban sus fuentes de época virreinal, ayudando a recrear la idea del “convento-fortaleza” que durante muchos años estuvo presente en las investigaciones sobre arquitectura conventual.

Un poco más tarde, pero con el mismo espíritu de recuperación de los monumentos religiosos virreinales, la Dirección de Monumentos Coloniales y de la República, a cargo del artista Jorge Enciso, coordinó una investigación para hacer monografías de los conjuntos conventuales. Para el proyecto se buscó la participación de historiadores, arquitectos e historiadores del arte, con amplia trayectoria académica. Se inauguró con el trabajo de Rafael García Granados y Luis Mac Gregor en el exconvento de San Miguel Arcángel, en Huejotzingo, Puebla; ellos dedicaron varios años al registro, estudio, rehabilitación y restauración del conjunto.

García Granados había sido nombrado por Jorge Enciso como inspector honorario de monumentos artísticos en Huejotzingo debido a su amplio conocimiento de la región como agrónomo y administrador de la finca de Cháhuac, localizada en las faldas del volcán Iztaccíhuatl. El exconvento de San Miguel Arcángel fue tomado en 1922 bajo la responsabilidad de la Dirección de Monumentos Coloniales y de la República, con la idea de protegerlo tanto de las intervenciones que los religiosos llevaban a cabo en el edificio como de la destrucción que provocaba el uso de una parte del convento como cárcel municipal.

En las primeras décadas del siglo XX, el atrio del exconvento de Huejotzingo estaba cubierto de vegetación y albergaba aún el cementerio local (Figura 10). La iglesia mantenía su uso ritual y había sido objeto de diversos cambios para ajustarla al gusto de la época. La última intervención había sido la colocación de un baldaquino de gusto neoclásico en el área del presbiterio, con lo cual se había seccionado la calle central del retablo que decora el ábside, obra notable del manierismo flamenco en la Nueva España, fechada en 1580 según consta en la pintura de María Magdalena que se localiza en la predela del retablo, y que ostenta la firma de Simón Pereyng, artista flamenco activo en la Nueva España, entre 1568 y 1589.



FIGURA 10. HUEJOTZINGO, PUEBLA. Atrio del exconvento, ca. 1930. Imagen: Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, MID: 77_20140827-134500:364783, D.R. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

El baldaquino, junto con la balaustrada, los nichos y las otras decoraciones neoclásicas de color blanco con dorado que vestían el ábside, fueron removidas durante las primeras restauraciones. Lo mismo que el deteriorado piso de cantera que señalaba el tránsito por el centro de la nave y las mesas de altar que invadían el espacio de la iglesia. Éste fue sustituido por uno de grandes losas de piedra gris.

En el convento se demolió el techo de la portería y se abrió el vano derecho de la arcada doble por la que se daba acceso al convento en época virreinal. En las fotografías históricas se ve que el vano estaba tapiado, y la mampostería había recibido un repellido irregular que cubría los detalles arquitectónicos originales. Con la apertura del vano y la limpieza de los muros se recuperaba la espacialidad del llamado portal de peregrinos, y se dejaba expuesta la cantera tallada que decora la arquivolta, cuyo diseño constituye un ejemplo notable de la decoración del edificio, donde se mezclan formas vegetales, geométricas y animales, producto del intercambio cultural que operó durante el primer siglo de la evangelización en la Nueva España.

En el claustro del convento, los pavimentos de los corredores se repusieron con soleras de ladrillo, siguiendo el diseño de petatillo que se había detectado en las dependencias mejor conservadas. El patio se reconstruyó mediante cuatro pasillos estrechos que se disponen conforme a los ejes cardinales, desde el centro que está ocupado por una fuente de planta ochavada. Esta distribución, típica de algunos conventos del siglo XVI, lo mismo que el diseño de los corredores del claustro con enladrillado de petatillo, se repetiría como una solución convencional durante la rehabilitación y restauración de otros conjuntos conventuales, como ocurrió con los trabajos efectuados por el arquitecto José Gorbea Trueba en los conjuntos de San Juan Evangelista Culhuacán, Ciudad de México (Gorbea, 1959), y en San Nicolás Tolentino de Yuririapúndaro, Guanajuato (Gorbea, 1960).

Conclusiones

Mediante el panorama esbozado en el presente trabajo se advierte que los procesos de reconstrucción patrimonial que comúnmente se han aplicado más sobre conjuntos en ruina, también se han extendido hacia los monumentos de carácter histórico debido, justo, a la discontinuidad en su valoración de uso simbólico, que en México ha derivado de la propia historia del país, al pasar de un régimen colonial a una nación independiente.

En México, la reconstrucción del patrimonio histórico coincide con lo que señala Nicholas Stanley-Price acerca del peso de la noción de valor simbólico nacional para la recuperación, reinterpretación y reinención de los edificios, parte de un programa de propaganda política que abanderó posturas contemporáneas por medio de la remembranza de pasajes convenientes de la historia. Las reconstrucciones que comenzaron en las décadas de 1920 y 1930 se sustentaron más bien en la idea de la defensa del mestizaje como base fundacional de la sociedad mexicana. Las obras de mayor envergadura del proyecto cultural posrevolucionario de José Vasconcelos recurrieron al estilo neocolonial, o bien, contemplaron la adaptación y reconstrucción en estilo como un símbolo de la nación mestiza, como en el edificio de la Secretaría de Educación Pública y el Colegio de San Pedro y San Pablo, por poner ejemplos paradigmáticos.

Por otra parte, las intervenciones llevadas a cabo a partir del proceso de declaratoria patrimonial para la protección jurídica de los inmuebles y sitios históricos estuvieron dirigidas mucho más hacia la necesidad de dotar de una vida útil a los edificios, devolverles su función o reutilizarlos, que es, como lo ha señalado Stanley-Price, una de las justificaciones más recurrentes para la intervención extensiva de los conjuntos históricos.

Las reconstrucciones miméticas muy libres y las obras neocoloniales fueron la norma más que la excepción durante las primeras tres décadas del siglo XX en México. La tarea pendiente es analizar y visibilizar estas intervenciones en su carácter ideológico, pues su propia intención mimética ha generado una especie de invisibilización, y no deben perderse de vista las nuevas oleadas de afán reconstructor del pasado colonial en años recientes.

*

Referencias

- Abundis, Jaime (1989) "El convento agustino de San Andrés Epazoyucan", *Cuadernos de Arquitectura Virreinal* (8): 33-50.
- Acevedo, Jesús T. (1920a) *Disertaciones de un arquitecto*, Ediciones México Moderno, México.
- Acevedo, Jesús T. (1920b) "La arquitectura colonial en México", in: Fernando Curiel (introducción, selección y notas) (2016) *Prosa Atenea. Antología del Ateneo de la Juventud*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 5-19.
- Alegre, Francisco Javier (1841) *Historia de la Compañía de Jesús en Nueva España*, Carlos María Bustamante (ed.), Imprenta de J.M. Lasso, México.
- Anuarios escolares de la Secretaría de Instrucción Pública. Bellas Artes, II, Escuela Nacional Preparatoria, 1910-1911* (1910) Tipografía económica, México.
- Azcué y Mancera, Luis, Manuel Toussaint y Justino Fernández (1942) *Catálogo de construcciones religiosas del estado de Hidalgo. Formado por la Comisión de Inventarios de la Primera Zona 1929-1932* (2 vols.), Talleres Gráficos de la Nación, México.
- Bargellini, Clara (1994) "Arquitectura colonial, hispano colonial y neocolonial: ¿arquitectura americana?", in: Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces (eds.), *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, tomo II, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 419-429.
- Bargellini, Clara (1995) "Churrigueresco yanqui: Sylvester Baxter y el arte colonial mexicano", in: Juana Gutiérrez Haces (ed.), *Los discursos sobre el arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 169-191.
- Baxter, Sylvester (1901) *Spanish-colonial architecture*, J.B. Millet, Boston.
- Chávez, Samuel (1911) *Informe acerca de las obras de ampliación de la Escuela Nacional Preparatoria encomendadas al arquitecto Samuel Chávez*, Tipografía y Litografía de Müller Hermanos, México.
- Cortés, Antonio y Genaro García (1914) *La arquitectura en México: iglesias*, Talleres de Imprenta y Fotograbado del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, México.
- Decorme, Gerardo (1941) *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial. 1572-1767*, Lib. Robredo de José Porrúa e Hijos, México.
- Decreto por el cual los monumentos arqueológicos existentes en territorios mexicanos son propiedad de la nación y nadie podrá explorarlos, removerlos, ni restaurarlos, sin autorización expresa del Ejecutivo de la Unión (1897) *Decreto por el cual los monumentos arqueológicos existentes en territorios mexicanos son propiedad de la nación y nadie podrá explorarlos, removerlos, ni restaurarlos, sin autorización expresa del Ejecutivo de la Unión* (11 de mayo) [https://en.unesco.org/sites/default/files/natlaws/ley_sobre_monumentos_arqueologicos_1897.pdf] (consultado el 24 de abril de 2020).
- Díaz y de Ovando, Clementina (2006) *La Escuela Nacional Preparatoria. Los afanes y los días (1867-1910)*, tomo 1, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- El Imparcial* (1905) "Por la Preparatoria. Importantes obras materiales de adaptación y de ampliación", *El Imparcial*, México, 19 de abril de 1905, p. 3.

El Imparcial (1910) "Nuevo anfiteatro de la Escuela Preparatoria. Llamó poderosamente la atención de los visitantes por su belleza arquitectónica", *El Imparcial*, México, 27 de septiembre de 1910.

El País (1903) *El País*, México, el 26 de septiembre de 1903, in: Ida Rodríguez Prampolini (comp.) (1997), *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos (1879-1902)*, tomo III, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 582-583 (doc. 622).

Enciso, Jorge (1939) *Edificios coloniales artísticos e históricos de la República Mexicana que han sido declarados monumentos*, Dirección de Monumentos Coloniales-Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Fierro Gossman, Rafael (1998) *La gran corriente ornamental del siglo XX: una revisión de la arquitectura neocolonial en la Ciudad de México*, Universidad Iberoamericana, México.

Gamio, Manuel (1979) [1922] *La población del Valle de Teotihuacán*, Instituto Nacional Indigenista, México.

García Granados, Rafael y Luis Mac Gregor (1934) *Huejotzingo. La ciudad y el convento franciscano*, Talleres Gráficos de la Nación, México.

García Moll, Roberto (1996) "El traslado de un dintel en el siglo XIX", *Arqueología Mexicana* (21): 33.

González Calderón, Silvia (2016) *Por una arquitectura propia. El estilo Neocolonial en el proyecto educativo de la Secretaría de Educación Pública. 1921-1924*, Tesis de doctorado, Departament de Teoria i Història de l'Arquitectura i Tècniques de la Comunicació-Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona [<https://upcommons.upc.edu/handle/2117/96173>] (consultado el 14 de julio de 2020).

Gorbea, José (1959) *Culhuacán*, Dirección de Monumentos Coloniales-Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Gorbea, José (1960) *Yuriria*, Dirección de Monumentos Coloniales-Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

La Voz de México (1906) "Conservación de Edificios y Monumentos de la Época Colonial", *La Voz de México*, México, marzo 25 de 1906, Sección cablegráfica, p. 2.

Mariscal, Federico (1915) *La patria y la arquitectura nacional*, Imprenta Stephan y Torres, México.

Mariscal, Federico (1922) "Joyas ignoradas del arte plástico del siglo XVI en México", *Revista de Revistas XIII* (635): 42-44.

Marroquí, José María (1900) *La Ciudad de México*, Tip. y Lit. La Europea de Juan Aguilar Vera y Cía., México.

Palacios, Guillermo (2014) *Maquinaciones neoyorquinas y querellas porfirianas*, El Colegio de México, México.

Revilla, Manuel G. (1893) *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, Oficina tipográfica de la Secretaría de Fomento, México.

Revilla, Manuel G. (2006) *Visión y sentido de la plástica mexicana* [edición y estudio introductorio de Elisa García Barragán], Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Riva Palacio, Vicente (1882) "Capítulo V", in: *México a través de los siglos*, tomo II, Editorial Cumbre, México, pp. 735-750.

Rodríguez, Leopoldo (2011) "Ley sobre Conservación de monumentos históricos y artísticos y bellezas naturales, promulgada el 6 de abril de 1914", *Boletín de Monumentos Históricos* (21): 206-211.

Rodríguez Prampolini, Ida (comp.) (1997) *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos (1879-1902)*, tomo III, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Rojas Garcidueñas, José (1951) *El Antiguo Colegio de San Ildefonso*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Silva, Mónica (2016) *Concreto armado, modernidad y arquitectura en México. El sistema Hennebique 1901-1914*, Universidad Iberoamericana, México.

Toussaint, Manuel (1934) "Introducción", in: Silvestre Baxter, *La arquitectura hispano colonial en México*, Departamento de Bellas Artes/Secretaría de Educación Pública y Bellas Artes, México.

Toussaint, Manuel (1990) [1948] *Arte colonial en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Zetina, Sandra (2019) *Pintura mural y vanguardia: La creación de Diego Rivera*, Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, México [http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/A498TX2KTSXGKLLP3C5XR7ECCG38U1ISSMSPSSDX2TJ8JGFM8-04101?func=full-set-set&set_number=026369&set_entry=000001&format=999] (consultado el 3 de julio de 2020).



Versión del texto
en INGLÉS



The reconstruction of Colonial monuments in the 1920s and 1930s in Mexico

ELSA ARROYO AND SANDRA ZETINA

Translation by Valerie Magar

Abstract

This article presents an overview of the criteria and policies for the reconstruction of historical monuments from the viceregal period in Mexico, through the review of paradigmatic cases which contributed to the establishment of practices and guidelines developed since the 1920s, and that were extended at least until the middle of the last century. It addresses the conformation of the legal framework that gave rise to the guidelines for the protection and safeguard of built heritage, as well as the context of reassessment of the historical legacy through systematic studies of representative examples of Baroque art and its ornamental components, considered in a first moment as emblematic of Mexico's cultural identity. Based on case studies, issues related to the level of reconstruction of buildings are discussed, as well as the ideas at that time on the historical value of monuments and their function; and finally, it presents the results of the interventions in terms of their ability to maintain monuments as effective devices for the evocation of the past through the preservation of its material remains.

Keywords: *reconstruction, viceregal heritage, neo-Colonial heritage*

Background: the first piece of legislation on monuments as property of the Mexican nation

While the renovation process of the Museo Nacional was taking place in 1864 during the Second Empire (1863-1867) under the government of the Emperor Maximilian of Habsburg, social awareness grew about the value of objects and monuments of the past, as well as on their function as public elements capable of adding their share in the construction of the identity of the modern nation that the government intended to build in Mexico. The objects gathered in the Museo Nacional covered a wide range of scientific interests, including biological specimens, archaeological antiquities, works of art, and handicrafts, all of them considered unique examples of great symbolic importance to show the local and foreign visitor what was representative of Mexican culture. This kind of "scientific institutionalization" of culture, based on a space for exhibition, study, and public instruction, took many years to transform into a framework of conceptual and legal definition that would allow the protection of material remains of the cultures of the past.

It was towards the end of the 19th century, during the last presidential period of Porfirio Díaz (1884-1911), when the first piece of legislation was signed by which archaeological monuments were to be considered property of the Mexican nation. The draft of this legal document was officially presented by Joaquín Baranda, Secretary of State and of the Office of Justice and Public Instruction, and it included the diligent modifications made by archaeologist Alfredo Chavero. The text also reflected the serious concerns of Leopoldo Batres, Inspector and

Curator of Archaeological Monuments, in reaction to a long process of exploration, looting, and export of Mexican antiquities by foreign researchers, explorers, and tourists.¹ The decree was published on May 11, 1897, and in its first article it established that no one could exploit, remove, or restore existing archaeological monuments in Mexican territory without the express authorization of the Executive Power.²

The decree stands out for its interpretative scope since it specifically lists the types of work that should be considered subject to protection:

*[...] the ruins of cities, Casas Grandes, troglodyte rooms, fortifications, palaces, temples, pyramids, sculpted rocks or with inscriptions and, in general, all the buildings that under any aspect are interesting for the study of the civilization or history of the ancient settlers of Mexico*³ (Decreto, 1897).⁴

Although the reception of the decree actually had a moderate impact on the State's policy in the first decades of the 20th century, its importance lies in having triggered a debate among academic circles about the value and meaning of national heritage and its defense in opposition to foreign interests. In its last statement, the seed for the need to extend the protection of monuments to those produced in other periods had already been planted, as they were fundamental for the study of the Mexican past. The door was therefore open to extend normative considerations to historical monuments, that is, to those erected after the Spanish conquest.

Historiography on the history of viceregal architecture

The interest in the study of the viceregal past had a central niche among artists and intellectuals who were part of the academic staff of the Antigua Academia de San Carlos. Manuel Gustavo Revilla, jurist and historian, taught the history of Fine Arts at the Academia de San Carlos when he was commissioned by Román S. de Lascuráin, director of the institution, to write a book about the artistic productions of the viceroyalty as a contribution to the celebrations of the fourth centenary of the discovery of America in the framework of the Universal Exhibition of Chicago in 1893. In the publication by Manuel G. Revilla *El Arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, a new perspective was expressed for the safeguarding and valuing of Colonial art. Revilla defended that the artistic production gathered during the three centuries of the viceroyalty of New Spain was best suited to represent the mestizo character of modern Mexican society, since at that time two races had merged, the indigenous and the European:

¹ The problem of looting and illegal export of archaeological artifacts had notable cases, such as the mutilation and transport to London, in 1882, of Lintel 24 from Yaxchilán, Chiapas, undertaken by British explorer Alfred P. Maudslay. But it was really a continuous and increasing phenomenon until the first decades of the 20th century. Guillermo Palacios suggests that the trigger for interest in Mexican antiquities, especially those of the Mayan culture, was the World Columbian Exhibition, organized in Chicago in 1893 (Palacios, 2014: 8). On the looting of the Yaxchilán relief, see García Moll (1996).

² Published in Manuel Dublán y José María Lozano (1898, volume XXVII: 66-67). Consulted in Palacios (2014: 176-177).

³ Original quotation: "[...] las ruinas de ciudades, las Casas Grandes, las habitaciones trogloditas, las fortificaciones, los palacios, templos, pirámides, rocas esculpidas o con inscripciones y, en general, todos los edificios que bajo cualquier aspecto sean interesantes para el estudio de la civilización o historia de los antiguos pobladores de México."

⁴ Article 2, "Decreto por el cual los monumentos arqueológicos existentes en territorios mexicanos, son propiedad de la nación y nadie podrá explorarlos, removerlos, ni restaurarlos sin autorización expresa del Ejecutivo de la Unión" (Decreto, 1897).

When the ancient kingdoms fell under the blow of the Spanish conquest, on the rubble of the ones destroyed other cities were established, or entirely new ones were founded. Religion and laws, ideas and practices quickly changed, merging two races and a new society sprouted with better germs of culture. In its shadow another art appeared, Christian art, more beautiful and finished than the indigenous one⁵ (Revilla, 1893: 20).

Revilla is also responsible for the first open and critical position on the protection of monuments, not only the Colonial ones but of the entire Mexican past. For example, when he referred in his book to the ruins of Mitla, in Oaxaca, the author affirmed that they were the most beautiful and best preserved of the entire indigenous past. At the same time, he took the opportunity to blame the local government for their state of abandonment, pointing out the lack of vigilance in the face of the destructive attitudes of visitors who took “fragments of the geometric decorations and of the frescoes that adorn the walls”⁶ (Revilla, 1893: 15).

As Elisa García Barragán has pointed out, it is possible that Revilla may have been the author of a strong denunciation that appeared in 1903 in the national press against Justo Sierra, then Secretary of Public Instruction and Fine Arts, and Antonio Rivas Mercado, Director of the Academia de San Carlos, who seem to have supported the idea of auctioning off a part of the institution’s painting collection (Revilla, 2006: 31). The text appeared in the newspaper *El País* and seems to have had an impact on the change of decisions about the fate of the objects that were finally distributed among the local government offices:

What can we think of an agreement like the one we are dealing with, by virtue of which, instead of gathering, preserving, carefully safeguarding the monuments of national art, it is intended to sell them to the highest bidder, at a hammer auction, neither more nor less than how the pawnbrokers sell incunabula books and works of art that sometimes end in their hands, driven there by black necessity? (Revilla, 1903).⁷

Shortly before the appearance of *El Arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, around 1882, Vicente Riva Palacio, a prominent writer, jurist and military man during the government of Porfirio Díaz, finished the second volume of the encyclopedic work *México a través de los siglos*, intended to present a panoramic study on the history of the viceroyalty (1521-1821). The work of this conservative intellectual stood at the opposite extreme of Revilla’s ideas. Towards the end of the section on the state of the Colony in science, literature and fine arts, he points out:

[...] although during the 17th century a multitude of temples were built throughout the extension of New Spain, the best taste did not preside over their construction, nor were they the work of privileged intelligences; only the cathedrals of Mexico and Puebla de los Ángeles can be distinguished among them⁸ (Riva Palacio, 1882: 749).

⁵ Original quotation: “Al caer los reinos antiguos al golpe de la conquista española, sobre los escombros de las destruidas, establecieronse otras ciudades, o se fundaron algunas enteramente nuevas. Religión y leyes, ideas y usos cambiaron presto, fundiéndose dos razas y brotó nueva sociedad con mejores gérmenes de cultura. A su sombra apareció otro arte, el arte cristiano, más hermoso y acabado que el indígena.”

⁶ Original quotation: “fragmentos de las grecas y de los frescos que adornan los muros.”

⁷ Communication published in *El País*, México, on September 26, 1903, consulted in Rodríguez Prampolini (1997: 582-583).

⁸ Original quotation: “[...] aunque durante el siglo XVII se levantaron en toda la extensión de Nueva España multitud de templos, sin embargo, no presidió en la construcción de ellos el mejor gusto ni fueron la obra de privilegiadas inteligencias; distinguiéronse sólo entre ellos las catedrales de México y de Puebla de los Ángeles.”

As it had happened with the boom in interest in the “antiquities” of the pre-Columbian world, it was also the viewpoint of “the other” that would awaken the appreciation for historical elements produced after the Conquest. The presence of foreign architects hired during the regime of Porfirio Díaz had only just begun to draw attention to the importance of the most representative building projects of the viceroyalty in New Spain. One of the characters who most influenced the reassessment of “Colonial” art in Mexico was the English architect Charles S. Hall who arrived in Mexico around 1888, and was commissioned to build the municipal palace of Puebla, in an eclectic style where he mixed “neo-Colonial” elements. He was also responsible for the construction of the chapel of the English cemetery in Mexico City in 1913, which reproduces the style of Colonial 18th century constructions, and could be, as suggested by Clara Bargellini, the first complete neo-Colonial construction that was erected in Mexico (Figure 1).⁹



FIGURE 1. CHAPEL OF THE ENGLISH CEMETERY IN MEXICO CITY. Col. Archivo Casasola, Fototeca Nacional. Image: Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, MID: 77_20140827-134500:89756, D.R. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

In 1901, the book *Spanish-colonial architecture* by Sylvester Baxter was published in Boston, which collects and synthesizes the information that Manuel G. Revilla had published in the past. However, his work also offered a different vision, “from the outside,” where other aspects of Mexican culture were explored that were fundamental in the way in which viceregal architecture was studied and valued during the 20th century. Baxter had met architect Hall in Puebla while working with the local stonemasons due to his interest in harmonizing the façade of the municipal palace with the strong presence of Puebla’s cathedral. Thus, Baxter highlights in his book the recognition of the tradition of the indigenous Mexican stonemasons –heirs of a rich knowledge coined during the viceregal era– a remarkable aspect for the recovery of the original appearance of the buildings. With this, he can be placed in a notable line in the field

⁹ For the author, it was in the context of the architecture during the regime of Porfirio Díaz that the “neo” Colonial or neo-Spanish architecture was developed (Bargellini, 1994: 426).

of the conservation of monuments, that of recovering traditional techniques: “[...] he would obtain most admirable results by means of charming heads, graceful garlands, and other attractive ornamental details –All animated with the vital spirit conferred by intelligent hands creatively employed” (Baxter, 1901: 21).

The context in which Sylvester Baxter completed his work on viceregal architecture has been well studied by Clara Bargellini (1995), placing the interest of the architects of Boston and New York in a process of assimilation of all the styles of the world in order to provide strong historical foundations to a society that was rising as the head of the capitalist system and that already glimpsed, with some fear, its own contradictions. For Baxter, the “Spanish-colonial architecture of New Spain represents not only the first, but the most important development of the depictive arts in the New World under European influences that has taken place up to the time when the movement in the United States began to bear its present fruit” (Baxter, 1901: xi). At the same time, he took advantage of his introduction to denounce that the Mexican government had not guaranteed the conditions for the protection to the viceregal heritage as it had done with archaeological monuments. The same happened with other studies by intellectuals of the time. Not by chance, when art historian Manuel Toussaint wrote the introduction to the translation of Baxter’s book into Spanish, he took the same character of denunciation against the pre-revolutionary government and the enormous ignorance about the artistic productions of the three viceregal centuries (Toussaint, 1934: V).

For Toussaint, Baxter’s book represented the most complete study of viceregal Mexican architecture and, together with the work of Manuel G. Revilla, they served as the basis for the development of a new vision of historical monuments. In 1915, another fundamental publication came off the press: *La patria y la arquitectura nacional* by architect Federico Mariscal, a collection of a series of lectures given at the Universidad Popular; their axis of explanation placed emphasis on the works of the cathedral of Mexico City and the *sagrario metropolitano*,¹⁰ outstanding examples of the art of the period. In addition, it included a sort of “reasoned catalogue” on the architectural works of the country’s capital and its surroundings. In his book, Mariscal offers a much broader notion of monuments than that considered by his predecessors; he included “houses next to the palaces,”¹¹ civil works and those of lesser importance, such as hermitages, addressing them not only from an artistic perspective, but also as means for social development. The architect presented himself as a legitimate defender of the heritage built in the viceregal era: “in order to initiate a true crusade against its destruction”¹² (Mariscal, 1915: 7).

In June 1922, Mariscal wrote a short travel note while visiting the state of Hidalgo, in Mexico. This text was intended to present the “discovery” of a viceregal jewel: the former convent of San Andrés Epazoyucan. With the amazement produced by finding this semi-abandoned complex, but still bearing testimony of what must have been an ambitious evangelizing project during its foundation by the order of saint Augustine in 1540, he described the contemporary population of Epazoyucan as a “miserable village” and he devoted several paragraphs to explaining the mural program that decorated the cloister of the convent. It was a series of remarkable paintings that reminded him of the Flemish and Italian art of the 14th and 15th centuries (Mariscal, 1922: 42-43). This “discovery” led to immediate attention by local authorities, thus beginning the conservation and rehabilitation initiatives of the site, although its rescue and rehabilitation would extend until the 1970s (Abundis, 1989: 33-50).

¹⁰ A smaller church adjoining the cathedral in Mexico City (note by the translator).

¹¹ Original quotation: “las casas laterales a los palacios.”

¹² Original quotation: “a fin de iniciar una verdadera cruzada en contra de su destrucción.”

Mariscal is also responsible for the introductory text to the book *La arquitectura en México: iglesias*, a large-scale educational project proposed by Genaro García, director of the Museo Nacional, to commemorate the first centenary of Mexico's Independence (Cortés y García, 1914). In this text, he defends the idea of considering as "Mexican architecture" the buildings of the viceregal era, pointing out their differences and singularities with respect to Spanish architecture. His proposal is to highlight the value of originality of the local works, demonstrating that they were not a transplant of Spanish forms but a genuine development in a very different social and economic context. For the architect, the key to understanding the value of viceregal art lies in its mestizo character:

*The current Mexican citizen, the one who forms the majority of the population, is the result of a material, moral and intellectual mixture of the Spanish race and the aboriginal races that populated the Mexican soil. Therefore, Mexican architecture has to be the one that emerged and developed during the three viceregal centuries in which it constituted what is in essence "the Mexican" who later developed in an independent life*¹³ (Mariscal, 1915: 10).

In fact, the idea of "impurity" as a virtue and source of originality of viceregal art circulated among the intellectual circles of the time. Within Genaro García's project for the edition of *La arquitectura en México*, the architect and essayist Jesús T. Acevedo, a member of the Youth Athenaeum, also collaborated by offering the conference entitled "Colonial architecture in Mexico" –published posthumously with an introduction by Federico Mariscal– for which he would be remembered as a true defender of viceregal monuments (Acevedo, 1920a). With a historicist look, Acevedo affirmed in this brief presentation that the art of New Spain was the result of the cultural shock, legitimizing itself from the power structures imposed after the Colony on indigenous populations:

*The [architectural] orders did not reach these lands in their original purity. The adventurous captains were unable to understand the secular truths that they contained and, above all, they came absolutely devoid of elements to evoke, with unknown materials and workers of another race, the noble harmonies of the most genuinely Latin art*¹⁴ (Acevedo, 1920a: 7).

In addition, following the historiographic line already indicated from the works of Manuel G. Revilla and Sylvester Baxter, Acevedo retrieved the idea that Baroque art, and specifically, that represented by the ornamental forms of the "Churrigueresque" –particularly in the works of the cathedral of Mexico and the sagrario metropolitano– had been the most noble and original contribution of art from the era of New Spain. For modern intellectuals it was fundamental to establish the character of what was truly "Mexican," and the art produced by the Colonial society, the houses with their central patios, the use of native materials and the administrative buildings were direct testimonies of the complex structures where the nation was born, a mixture of two cultures. As Clara Bargellini has pointed out, in the context of

¹³ Original quotation: "El ciudadano mexicano actual, el que forma la mayoría de la población, es el resultado de una mezcla material, moral e intelectual de la raza española y de las razas aborígenes que poblaron el suelo mexicano. Por tanto, la arquitectura mexicana tiene que ser la que surgió y se desarrolló durante los tres siglos virreinales en los que constituyó 'el mexicano' que después se ha desarrollado en vida independiente."

¹⁴ Original quotation: "Los órdenes [arquitectónicos] no llegaron a estas tierras con su original pureza. Los capitanes aventureros estaban imposibilitados para comprender las verdades seculares que aquellos encierran y sobre todo, venían absolutamente desprovistos de elementos para evocar, con materiales desconocidos y obreros de otra raza, las nobles armonías del arte más genuinamente latino."

post-revolutionary Mexico “the notion of Mexican was identified with an expression that was perceived in those years as anti-Classical and transgressive, but of great originality and vigor, just the image that could serve for the affirmation of a new nation”¹⁵ (Bargellini, 1994: 429).

The pioneering works of architectural reconstruction in viceregal buildings

The readaptation and expansion projected by architect Samuel Chávez between 1902 and 1910 of the Escuela Nacional Preparatoria¹⁶ (ENP), housed in the Antiguo Colegio de San Ildefonso¹⁷ (today the Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso), is one of the most interesting and early examples of mimetic interventions of the heritage from New Spain and a bet to rebuild the glory of Baroque art as a symbol of national identity. In this intervention project, Samuel Chávez foreshadowed the path of architecture in the post-revolutionary years, and he put into practice the reassessment of viceregal heritage. Chávez intervened in the old building, creating new openings and doors, and restructuring at least one of its sides to unite, in a visible and indelible manner, the old buildings with his architectural project. The annex of the ENP tried to emulate the splendor of the original building, in its architectural program, proportions and constituent elements: ornamentation, decorative elements and distribution, without taking into account the problem of creating a historical fake (Figure 2).



FIGURE 2. FAÇADE OF THE COLEGIO CHICO (SAN ILDEFONSO STREET), ANTIGUO COLEGIO DE SAN ILDEFONSO, MEXICO CITY. *Image: Pedro Cuevas, Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.*

¹⁵ Original quotation: “lo mexicano se identificó con una expresión que se percibía en aquellos años como anticlásica y transgresora, pero de gran originalidad y vigor, justo la imagen que podía servir para la afirmación de una nueva nación.”

¹⁶ National Preparatory School (note from the translator).

¹⁷ Former School of San Ildefonso (note from the translator).

Samuel Chávez was a professor at the Escuela Nacional de Bellas Artes¹⁸ (ENBA) where, together with Nicolás Mariscal, he promoted a new curriculum that integrated knowledge about the inheritance from New Spain. He was also interested in the safeguard and conservation of Colonial monuments, organized by the Ministry of Public Instruction and Fine Arts. Together with Nicolás Mariscal and architect Guillermo Heredia, in 1906 he was part of a commission charged with “examining which constructions deserve to last, as well as carrying out the appropriate repairs”¹⁹ (*La Voz de México*, March 25, 1906: 2). The commission analyzed the monumental heritage, and in particular the colonial buildings “wishing to preserve them as historical relics.”²⁰ They issued, as a commission, “some provisions in order to avoid their destruction,”²¹ and they refer to “true monumental works.”²² For example, they decreed the conservation of the church of La Enseñanza, although their scope of action also extended to the states (*La Voz de México*, 1906: 2).

The Antiguo Colegio de San Ildefonso is possibly one of the best preserved Colonial educational buildings. It is composed of three buildings from the first half of the 18th century. The Colegio Chico, the oldest, is located to the East, and was built between 1712 and 1718 by Rector Pedro Zorrilla. Later, between 1727 and 1742, Rector Cristóbal Escobar y Llamas built the two adjoining buildings of greater size and splendor: the Colegio de Pasantes located in the heart of the complex, and to the West, the Colegio Grande.²³

A singularity of these buildings is the integration of form and function. The north side of these last two buildings is an enormous double-height vaulted corridor, in which the two central spaces of Jesuit collegiate life were projected: the chapel in the Colegio de Pasantes, and the general assembly hall (today known as El Generalito) at the Colegio Grande. In them, the double height was used to eliminate the windows on the first level of the façade, so that the rest and study spaces were isolated from the noise of the street.²⁴ The façades of the three schools are integrated into an interesting harmony achieved through proportions, renderings and ornamentation: walls made with tezontle contrast with facades, pilasters, cornices and mixtilinear windows made from basalt and andesite, creating a rhythmic harmony (Rojas, 1951).

The building of the Antiguo Colegio de San Ildefonso shone among New Spain’s heritage both for its splendid architecture, possibly one of the first to use the estipite pillar, a symbol of the local Baroque,²⁵ but also because it had preserved its educational function since its creation until that moment. However, originally the premises were mainly intended for residential uses and the Jesuit school functioned more like a boarding school than a school in

¹⁸ National School of Fine Arts (note from the translator).

¹⁹ Original quotation: “examinar que construcciones merecen perdurar, así como llevar a cabo las reparaciones convenientes.”

²⁰ Original quotation: “deseando conservarlas cual reliquias históricas.”

²¹ Original quotation: “algunas disposiciones a fin de evitar que se destruyan.”

²² Original quotation: “verdaderas obras monumentales.”

²³ On the history of this building, there is a wide historiography (Rojas, 1951: 34, 41-43; Marroquí, 1900; Decorme, 1941; Alegre, 1841).

²⁴ On this subject, Manuel Toussaint mentioned that in the 18th century “the buildings for education have more or less the same aspect, but it is perhaps in their external façades where the monumental character begins to be defined: large walls with small high windows, indicating that the work of intelligence must not be disturbed by the noises in the street” (“los edificios de educación presentan más o menos el mismo aspecto, es quizá en su exterior que empieza a marcarse el carácter del monumento: grandes muros con pequeñas ventanas altas para indicar que el trabajo de la inteligencia no debe ser molestado por el ruido de la calle”) (Toussaint, 1990).

²⁵ The stipe pilaster and the exuberance of the so-called Churrigueresque baroque was considered a very particular marker of the local imagination. Rojas Garcidueñas ventured that the facade of the Colegio Chico (today the Museo de la Luz) inaugurated in 1718 was one of the earliest constructions decorated with estípites, contemporary to the Altar of the Kings in the metropolitan cathedral, a work of the same year by Jerónimo de Balbás and considered by Manuel Toussaint as the earliest use of the estípites pilaster (Rojas, 1951: 78; Toussaint, 1990: 148).

the modern sense: teachers and students lived there, and although certain courses, liturgical and theatrical events or literary classes were held in the general classroom and the chapel, most of the students took their lessons at the university and at other schools, such as San Pedro and San Pablo (Rojas, 1951).

The building of the Antiguo Colegio de San Ildefonso is currently highly modified, not only due to Chávez's intervention, but also due to its tortuous history, since it had several successive changes of administration and periods of abandonment due to political upheaval.²⁶ The complete facilities of the three colleges only functioned for about twenty or thirty years under the Jesuits (between 1740-1749 when it was completed and 1767, when the order was expelled), and from then on it underwent several modifications. For example, it was intervened to repair the serious damage caused by the 1776 earthquake on the façades, the vault of the general hall and some rooms. Other alterations were necessary when adapting the spaces to create classrooms for a large number of students, up to 900 in 1910 (Rojas, 1951: 44-46).

When Chávez planned to add a fourth building to the complex on the south side, to expand the ENP and open an access from the street of Montealegre (today Justo Sierra Street)²⁷ the building had already undergone several repairs and modifications.

Samuel Chávez's intervention lasted approximately eight years, but it grew in magnitude. He began with a project to adapt the Colonial buildings in 1902, but the spaces seemed insufficient for the new needs of the ENP and by 1904 José Yves Limantour, then Minister of the Treasury, promoted the implementation of a general plan to include, in addition to the remodeling, the construction of the annex of the ENP.²⁸

The general intervention plan of the ENP responded to the total renovation of the educational system promoted by Justo Sierra, Minister of Public Instruction, who planned both the creation of a new curriculum for the ENP (approved in 1903 and issued in 1907) as part of the total restructuring of public education in the country.²⁹ Sierra had worked for a long time and sought that the foundation of the Universidad Nacional that would function as "coordinator of all the elements of national education"³⁰ coincided with the celebrations of the centenary of Independence, in 1910.³¹

²⁶ When it lost the Jesuit tutelage in 1767 it was left in the hands of the secular clergy and the viceregal government. After the Independence, it returned to the hands of the Jesuits for a short time, and it also functioned as a barracks during the French intervention. It was until the founding of the Escuela Nacional Preparatoria under the mandate of Benito Juárez in 1867 and the direction of Gabino Barreda that its occupation was stabilized again.

²⁷ The land on Montealegre Street (today Justo Sierra Street) on which the extension of the ENP was built had always belonged to the Colegio de San Ildefonso, but in the 19th century they were sold to pay for repairs to the building. In 1902 they were reacquired.

²⁸ The reforms of the old school were carried out by architect Manuel Torres Torrija between 1902 and 1906, following the plans and instructions of Samuel Chávez. The construction of the annex, both in its projection and implementation was undertaken by Chávez (1911: 3-5).

²⁹ The curriculum of the Escuela Nacional Preparatoria was approved by executive decree on December 15, 1903, but was only issued on January 17, 1907. This plan specified that the interest was to provide physical, intellectual and moral education, to through free, secular, uniform teaching in a five-year program. English, French, in addition to mathematics (geometry, algebra) Greek, drawing, literature, physics, cosmography and mechanics, chemistry and mineralogy, botany, geography, zoology, human anatomy and physiology, psychology, logic, general history and homeland, moral. See *Anuarios escolares de la Secretaría de Instrucción Pública. Bellas Artes, II, Escuela Nacional Preparatoria, 1910-1911* (1910: 11-15).

³⁰ Original quotation: "coordinadora de todos los elementos de la educación nacional."

³¹ The curriculum was controversial since the ENP was founded with a positivist orientation under Gabino Barreda's program, and the successive adjustments that were made to the curriculum were discussed at length in the press. Justo Sierra obtained extraordinary powers as Minister of Education to reform education, and to create the Universidad Nacional as a "coordinator of all elements of national education." Regarding the curriculum of ENP, it included again the study of artistic literature, psychology and history, as well as subjects such as geology, mineralogy and sociology for higher studies. Since 1906, a speech by Justo Sierra was published in the newspaper *El Imparcial* (May 21) in which he mentioned that the creation of the Universidad Nacional would possibly coincide with the Centennial of the Independence (Díaz y de Ovando, 2006: 273).

Based on rationalist and hygienist theories, Samuel Chávez took lighting as the fundamental theme of the remodeling, but he also sought to solve problems of distribution and adaptation of spaces for physical and scientific activities (gymnasium, library, science classrooms with equipment, display cabinets for the museum).³²

The intervention was very extensive, doors or windows were opened in practically all the walls that led to the courtyards, and sometimes the openings were completely lowered to install windows and floor-to-ceiling doors, as was the case of the second floor of the Colegio de Pasantes. The third floor corridor of the Colegio Grande was also modified to accommodate the Physics Academies; in the chapel, more desks and shelves were added to those that Alfonso Herrera had already placed to constitute the library, and offices were made on the second floor. Large side doors were opened in El Generalito and the Library. All the spaces were reinforced with iron and sheet joist ceilings, "without the buildings losing their architectural character,"³³ that is, without modifying the arches, although that intervention was unfinished, leaving apparent the areas that were planned to be covered with flat ceilings.³⁴

All of these modifications were made while construction of the annex began. In 1905 the inauguration of the ground floor of the Colegio Grande was announced, the press reported that it was necessary to "adapt the old construction to the accommodation of modern sciences,"³⁵ and noted that the original apartments of the college, despite their "solidity and duration,"³⁶ lacked beauty, comfort, and adequate lighting.³⁷ The note also commented on the adequacy of a modern physics laboratory, but pointed out that a work "of greater importance"³⁸ was being projected: the amphitheater "whose elegant and original façade"³⁹ designed by Samuel Chávez, would face the street of Montealegre, today Justo Sierra Street.

The largest and most daring project was the construction of the annex in a mimetic style, south of the Colegio Grande. In his report, Chávez highlighted the ornamental integration of the new building, but he did not describe in detail the interventions that were necessary to tie the two ensembles, which were then connected. When studying the historical plans and comparing them with current aerial photographs, it is possible to see that he had to destroy the spaces on the south side of the Colegio Grande (he only respected the arches) to give more space to the new amphitheater (Figure 3).

³² Chávez said "when thinking about how to give light to those apartments, I considered that it was essential to solve the problem of adaptation of the buildings that our ancestors have bequeathed us to modern needs, giving all preference to the problem of lighting; for this, at the Escuela Nacional Preparatoria, it was necessary to open large clearings, which the old buildings lacked" ("al pensar en la manera de dar luz a esos departamentos, consideré que era indispensable resolver el problema de adaptación de los edificios que nos han legado nuestros antepasados a las necesidades modernas, dando toda preferencia al problema de la iluminación; para esto, en la Escuela Nacional Preparatoria era forzoso abrir grandes claros, de los que carecían los edificios antiguos") (Chávez, 1911: 3).

³³ Original quotation: "sin que los edificios perdieran su carácter arquitectónico."

³⁴ Chávez planned to cover these additions with plafonds wrought with Roebbling wiring "cubrir estos añadidos con cielos planos forjados sobre alambreado Roebbling" (Chávez, 1911: 1).

³⁵ Original quotation: "adaptar la vieja construcción al hospedaje de las ciencias modernas."

³⁶ Original quotation: "solidez y duración."

³⁷ In those apartments the dining rooms and the kitchen were installed in order to respect the old spaces, as well as the apartment attached to the gymnasium for the students' dressing room and bathroom, and a modern "engine" was integrated to pump water to the water tanks so that between 80 and 100 students could bathe. See: "Por la Preparatoria. Importantes obras materiales de adaptación y de ampliación" (*El imparcial*, 1905: 3).

³⁸ Original quotation: "de mayor importancia."

³⁹ Original quotation: "cuya fachada elegante y original."

ESCUELA N. PREPARATORIA.

Obras de adaptación y ampliación proyectadas
hasta la fecha y en gran parte ejecutadas.

México, Marzo de 1911

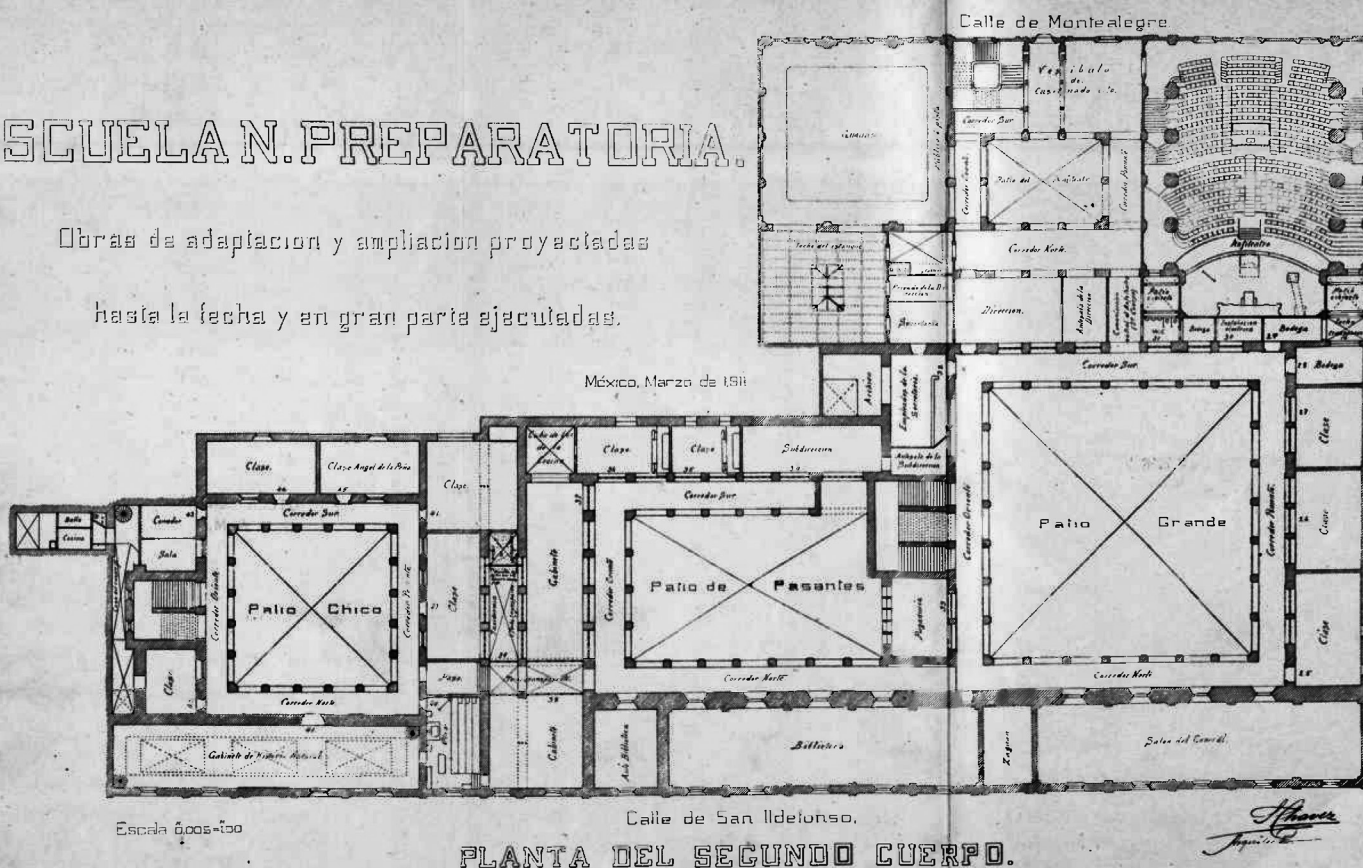


FIGURE 3. PLAN OF THE SECOND FLOOR OF THE ADAPTATION AND ENLARGEMENT WORKS OF THE ENP PROJECTED BY SAMUEL CHÁVEZ, 1910. *Image: Chávez, 1911.*

Chávez based his proposal on the study of ornamentation, the distribution of spaces and colonial construction systems to “preserve the style of the old construction”,⁴⁰ but he resorted to the novel Hennebique system of reinforced concrete to solve the problems of the foundations and for the vault of the amphitheatre (Zetina, 2019: 132-140; Silva, 2016: 207-219). The architect sought to continue and reconcile Colonial forms with reinforced concrete; he combined apparent cement with ornamental details in stone, and he also used stone elements as formwork for concrete (Chávez, 1911: 8).

To design the façade, Chávez studied the portal of the Colegio Chico, but he made his own proposal for more decorated estipite pillars, which constituted the motif that visually integrated the new to the old architecture. Although it imitated the main original elements (the basalt or andesite plinth, the carved stone cornices, the mixtilinear profiles, the estipite pillars and the tezontle ashlars), one cannot say that it is a recreation, since the more regularly cut stone blocks (possibly obtained with mechanical tools), and the proportions of the openings, and the more regular, flatter and symmetrical design still denote his academic training (Figure 4).

⁴⁰ Original quotation: “conservar el estilo de la construcción antigua.”



FIGURE 4. FAÇADE OF THE ANNEX IN 1910. *Image: Chávez, 1911.*

For the distribution of the spaces, he was inspired by the old buildings, but gave priority to the interiors: he projected two large double-height vaulted spaces for the amphitheater and the gymnasium –reflecting the design of the general hall and the chapel–, communicated by a small central courtyard, where he emulated the Jesuit arcades on a smaller scale. In its first two levels, the annex only served to house the amphitheater and the gymnasium as symbols of the spirit of positivist education: intellectual and physical education occupied the same space, and only the third level of the building would be used for classrooms, offices, and a teachers’ room.

The amphitheater was the main reason for the building. Chávez was looking for a space of great magnitude and solemnity, an emblematic place for conferences and public events that would function in the manner of a secular temple, “with the monumental and rich character that a temple requires”⁴¹ (Chávez, 1911: 8). By combining Colonial forms and innovative construction systems, it was possible for him to project an audacious vault with a very long shaft, supported by five pairs of wide columns profusely ornamented with estipites and acanthus leaves, and he covered the wide arches with coffers and floral decorations. In the center of the vault, he installed a ceiling made of glass blocks that allowed sunlight to be transmitted, with a system that could be covered through sliding panels and the space also had electric lighting, a sign of modernity (Figure 5).

⁴¹ Original quotation: “con el carácter monumental y de riqueza que un templo requiere.”



FIGURE 5. VAULT OF THE AMPHITHEATRE OF THE ENP, ANNEX, 1910. *Image: Chávez, 1911.*

Both in his choice of a mimetic style, the use of viceregal models and the implementation of the project, Chávez manifested a position against the prevailing eclectic academic style and its European models. It is very likely that the project of the ENP was informed by the careful reading and application of the ideas from Eugène Viollet-le-Duc. Chávez was a professor of ornamentation at the Escuela Nacional de Bellas Artes, and he had a wide collection of publications by the French architect; he proposed the study of Colonial architecture as part of a renovation of the academy (Zetina, 2019: 122-128).⁴² Just as Viollet-le-Duc recovered the Gothic style to root French architecture in the local tradition, and promoted ornamentation as a process of recovery of techniques, materials, and craftsmanship practices to put all of society into operation, Chávez encouraged the creation and revitalization of local craft industries for their work in the annex factory, since all the decorative elements (the carved stone, glass blocks and colored stained glass that decorated all the windows) were made in Mexico, partly inspired by models of viceregal art.

The project was never completed as Chávez planned. During the inauguration in 1910, only the amphitheater, the central courtyard, the staircase and half of the façade had been completed. The outbreak of the Revolution truncated the work, which was taken up again twenty years later by architect Pablo Flores, who modified the original project to build a second courtyard with spaces for offices instead of the gymnasium (Rojas, 1951: 49-50). Flores continued Chávez's ornamental program by completing the façade, he used part of his plans to open a new access on which he symmetrically replicated the amphitheater portal.

Despite being unfinished, the continuity between the old section and the new era in Chávez's project was so faintly perceptible that the chronicles of the inauguration highlighted as a virtue the mimetic character of the intervention, as well as the recovery of Colonial models, instead of Classical ones, and the revitalization of the craftsmanship of the stonemasons. With pride the chronicler stated:

⁴² Chávez, in collaboration with Nicolás Mariscal, had proposed a new curriculum for the ENBA, which for the first time proposed the study of Colonial monuments.

Not a single one of the people who visited the amphitheater that day immediately understood that this archaic architecture, given the purest style that it evokes in its lines and for its superb and large columns carved with the art of ancient stonemasons, was of this period, made in our days and without using the old models but rather the style of the times of the viceroys. Because in effect, one could believe that the perfection of the artists and craftsmen of the Colonial period could be equaled in this time, given the stamp of majesty and grandeur they imprinted on their works⁴³ (El Imparcial, 1910).⁴⁴

He believed that the inability of the attendees to distinguish the new section from the old one was proof of the success of the project and in fact, at that time it was considered that Chávez had managed to revive the old splendor of Colonial art, thereby opening the vein to the neo-Colonial current with a clear sense of identity. The Churrigueresque Baroque represented the nation, in its exuberance rendered in stone. It revived local craft traditions, and distanced itself from Classical European models. Chávez's intervention in San Ildefonso was a gamble in favor of a national style in the face of the eclectic Eurocentric current, in State commissions such as the emblematic Palace of the Ministry of Communications and Public Works (today the Museo Nacional de Arte) whose architecture and interiors were made by European architects and craftsmen, with imported models and finishing materials.

These concepts remained fashionable until the emergence of the avant-garde, functionalism dictated the death of ornament and the recovery of any style of the past, but it was a very slow transition, with successive waves of revival (Fierro Gossman, 1998). The neo-Colonial style was in full swing during the 1920s and 1930s, and at the same time the study, cataloguing and conservation of viceregal architecture was promoted.

Later, the intervention of the ENP would be harshly criticized. José Rojas Garcidueñas, a scholar of the architectural complex, pointed out that the façade has a "rigid academic symmetry" far removed from the baroque exuberance. He also pointed out its lack of originality, flaws in the details of the carvings, additions of grotesques "inappropriate for the 18th century Baroque that they aim at suggesting",⁴⁵ as well as the "not very vigorous"⁴⁶ carving methods. However, for this author the fundamental error of Chávez was "having tried to imitate or copy an architecture that was no longer current, having used absolutely inappropriate elements and forms and putting dead forms into practice"⁴⁷ (Rojas, 1952: 53)

Undoubtedly, the intervention of the ENP was a precursor both of the neo-Colonial style in post-revolutionary architecture, as well as of very invasive mimetic interventions that somehow tried to "improve" the past. The ideological character of these interventions is evident, for example, in successive years several of the most emblematic buildings of the capital's *zócalo*⁴⁸ were rebuilt with similar criteria, to unify the square in Baroque style, chosen as the one that best represented the national character. The expansion and renovation of the old City Hall

⁴³ Original quotation: "Ni una sola de las personas que visitaron en aquel día el anfiteatro comprendieron de pronto que aquella arquitectura arcaica, por el más puro estilo que evoca en sus lineamientos y por sus soberbias y grandes columnas labradas con el arte de los canteros antiguos, era de esta época, hecha en nuestros días y sin emplear los modelos antiguos sino el estilo de los tiempos de los virreyes. Porque en efecto, se creería que no se pudiera igualar en perfección en esta época a la que artífices y artistas de la Colonia descollaron poniendo su sello de majestad y grandiosidad en sus obras."

⁴⁴ "Nuevo anfiteatro de la Escuela Preparatoria. Llamó poderosamente la atención de los visitantes por su belleza arquitectónica," *El imparcial*, México, 27 de septiembre de 1910.

⁴⁵ Original quotation: "impropias del barroco dieciochesco que quiere sugerir."

⁴⁶ Original quotation: "poco vigorosa."

⁴⁷ Original quotation: "haber pretendido imitar o copiar una arquitectura inactual, el haber usado elementos y formas absolutamente improcedentes y poner en práctica formas muertas."

⁴⁸ Main square in Mexico City's historic centre, note from the translator.

by Manuel Gorozpe in 1909 and of the National Palace by Augusto Petriccioli in 1925, added entirely new floors and they created coatings and ornamentation in Baroque style in basalt and tezontle in the Plaza Mayor. The operation was completed with the construction of the Majestic Hotel by Rafael Goyeneche in 1925, so that the only authentic monuments that remain today are the metropolitan cathedral with its *sagrario* metropolitano, and part of the Monte de Piedad (Fierro, 1998: 25-30) (Figure 6).

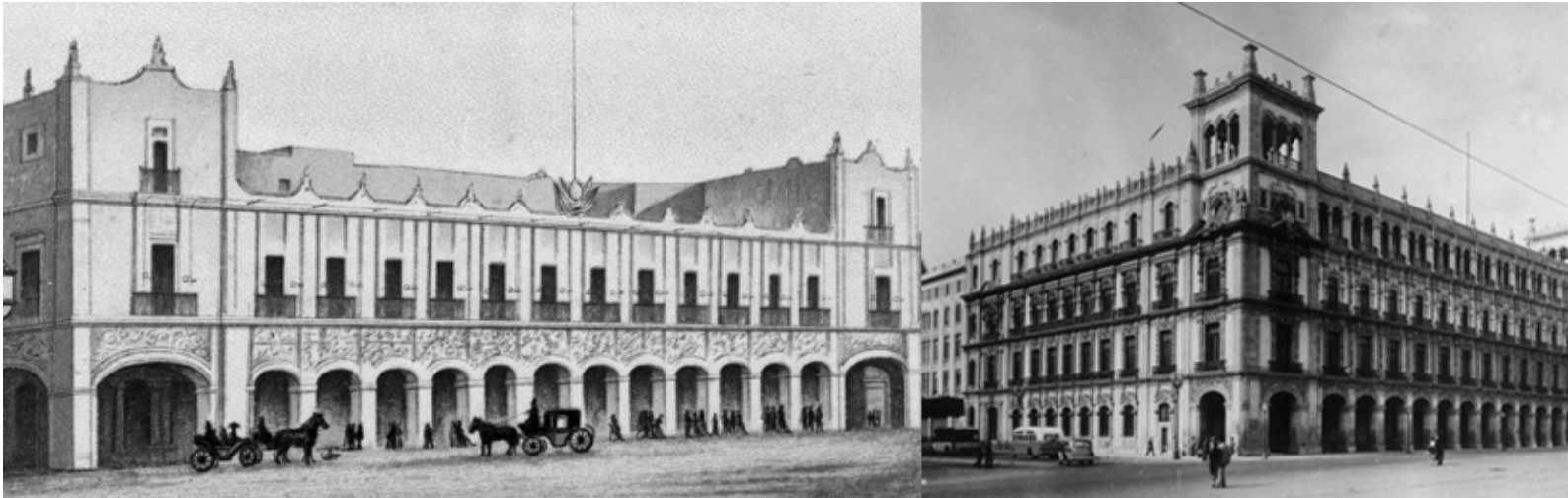


FIGURE 6. BUILDING OF THE CITY HALL OF MEXICO CITY. Before (ca. 1895) and after Manuel Gorozpe's intervention (ca. 1931). Image: Archivo Casasola ©Fototeca Nacional-INAH.

In this panorama, the architectural solutions presented by Chávez for the annex of the ENP emerge as a fundamental precedent of the neo-Colonial architecture that would be adopted by the nascent revolutionary state in its official construction programs. In the subsequent years, the neo-Colonial was so broadly accepted and was so prolific during the first decades of the 20th century, that it reconfigured Mexico City and several of the new residential developments (Fierro, 1998: 29-30). Paradoxically, despite the significant number of interventions on ancient monuments and the creation of new buildings, this period has been scarcely studied, due to its conservative character and its strong ornamental component, which sets it so far apart from the path of the avant-garde.⁴⁹

The reconstruction of convent complexes in the 1930s: the case of the former Augustinian convent of Acolman

In January 1934, the *Ley sobre protección y conservación de monumentos arqueológicos e históricos, poblaciones típicas y lugares de belleza natural* (Act on protection and conservation of archaeological and historical monuments, typical towns, and places of natural beauty) was published. Its first article already considers the historical value within the definition of monument: "monuments are composed of movable objects and buildings of archaeological origin and those whose protection and conservation are of public interest due to their historical value."⁵⁰ It integrates a notion of temporary nature for historical assets, noting

⁴⁹ In this regard, Silvia Teresa González Calderón considers that it was precisely Diego Rivera and José Villagrán who characterized neo-Colonial architecture as a decorative style, as "cake architecture." The author also highlights the gap in research between the academic eclectic architecture of the late 19th century and the modern architecture of 1925, and analyzes, as mentioned below, the concerns within the academy and among Atheneists (González Calderón, 2016).

⁵⁰ Original quotation: "se consideran monumentos las cosas muebles e inmuebles de origen arqueológico y aquellas cuya protección y conservación sean de interés público por su valor histórico."

that these include those produced after the Conquest and it emphasizes their architectural or artistic relevance. This legal document meant the culmination of a titanic initiative promoted by the Ministry of Public Education and the Ministry of Finance for the cataloguing of viceregal buildings with artistic and historical value that should be declared as subject to protection (Rodríguez, 2011: 207).⁵¹

Among the constructions of the viceregal period that were declared in a first group, on February 9, 1931, one can find the cathedral of Mexico and the *sagrario* metropolitano, as well as the former temple of San Lázaro, the church of San Agustín and the Colegio de San Ildefonso in Mexico City. From that date to 1938, 447 historical sites were declared as monument of the nation (Enciso, 1939).

Between 1930 and 1931, Luis Montes de Oca, Minister of the Treasury under the presidency of Plutarco Elías Calles, commissioned a remarkable work for the study and documentation of viceregal architecture of religious nature, focusing on temples owned by the Federal State. Due to the magnitude of the task, he imagined a country divided into various zones whose catalogue of monuments would gradually be completed. The first finished catalogue was the one corresponding to the state of Hidalgo, directed by the engineer Luis Azcué y Mancera, with the collaboration of architects Federico E. Mariscal and Vicente Mendiola (Azcué y Mancera *et al.*, 1942).

The objective of the catalogue was to gather as much historical and geographical data as possible, in addition to including the artistic study and the architectural survey of the monuments. This record also helped catalogue the newly discovered mural paintings in convents founded in the 16th century. According to the information retrieved by historian Rafael García Granados, the first discovery of mural paintings was made in 1894 by don Eduardo Pineda, the parish priest in charge of the San Agustín temple, in Acolman, in the State of Mexico. He is responsible for a first campaign to uncover the paintings that decorated the Augustinian cloister. Later, Mateo Saldaña and Antonio Cortés, specialized workers from the Office of the General Inspection of Artistic Monuments, continued with the discoveries in the cloister (García y Mac Gregor, 1934: 253). The building was registered in that state by Hugo Brehme's camera, when he was preparing the illustrations for the work *México pintoresco*, published in 1923 (Figure 7).

For the history of conservation of monuments in Mexico from a modern and institutional perspective, Acolman is one of the earliest cases. Located near the archaeological site of Teotihuacán, it was studied as part of an integral cultural circuit, and considered as one of the most touristic attractions in the region (Gamio, 1979).⁵² In 1921, it was opened to the public as a local museum for the exhibition of viceregal art objects. From historical photographs from the beginning of the 20th century, we know that the large courtyard of the convent was abandoned and covered with vegetation; there was rubble in the south wing of the cloister and the most serious thing was the continuous flooding that affected the building because it was located at one level lower than the atrium and its built environment. The small courtyard had undergone profound transformations throughout the viceregal period. This included added constructions that did not allow the appreciation of the original spatiality and the upper level of the cloister was collapsed, already turned into a ruin. The same happened with the rooms that once occupied the refectory and the ante-refectory in the south wing (Figure 8).

⁵¹ The direct antecedent to this legal initiative was the one promulgated on April 6, 1914, under the mandate of President Victoriano Huerta.

⁵² On Acolman, see volume 3 of Gamio (1979) with information by Antonio Cortés.



FIGURE 7. ACOLMAN, STATE OF MEXICO. Façade of the former convent, ca. 1920. Image: Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, MID: 77_20140827-134500:362031, D.R. Instituto Nacional de Antropología e Historia.



FIGURE 8. ACOLMAN, STATE OF MEXICO. Large courtyard of the former convent, ca. 1920, before the reconstruction. Image: Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, MID: 77_20140827-134500:363408, D.R. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

The architectural rehabilitation was aimed at finding the original floor levels and rebuilding the ruined spaces. The original constructive materials –carved and well-cut ashlars– were gathered in the courtyards in order to recover as many as possible, hoping that they could be reintegrated into the complex from a perspective of reconstruction by anastylosis. This operation was successfully achieved in the larger cloister, where there were fewer losses of construction elements. However, after the reconstruction, the remains of carved ashlars, column shafts and other elements of stone decoration remained as witnesses of a state that could never be re-integrated. Today you can still see vestiges scattered around the museum’s courtyards.

The upper level of the convent was rehabilitated with the roof ceilings on a wooden beam framework, closed with planks and brickwork on the outside. The floors were unified with brickwork, the windowsills and upper moldings were rebuilt. The 16th century mural paintings were also uncovered, although the restoration works still continued until the 1960s (Figure 9).



FIGURE 9. ACOLMAN. UPPER CLOISTER OF THE FORMER CONVENT, BEFORE ITS RESTORATION, ca. 1920. Image: Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia/Dominio público, MID: 77_20140827-134500:359759, D.R. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

In the courtyard, they decided to rebuild a water well and invent a corridor on the perimeter delimited by a small wall which imitated the temple’s top battlements. With this detail, the circulation of visitors was resolved, and at the same time the courtyard of Acolman was homologated with other Augustinian cloisters that still conserved their sources from the Viceregal period, helping to recreate the idea of the “convent-fortress”, which for many years was present in research focusing on convent architecture.

A little later but with the same spirit of recovery of the viceregal religious monuments, the Dirección de Monumentos Coloniales y de la República⁵³, led by artist Jorge Enciso, coordinated an investigation to produce monographs on the convent complexes. For this project, the participation of historians, architects, and art historians with a wide academic experience was sought, and it was inaugurated with the work of Rafael García Granados and Luis Mac Gregor on the former convent of San Miguel Arcángel in Huejotzingo, Puebla, who dedicated several years to the documentation, study, rehabilitation, and restoration of the complex.

García Granados had been appointed honorary inspector of artistic monuments in Huejotzingo by Jorge Enciso also due to his extensive knowledge of the region as an agronomist and administrator of the Cháhuac farm, located on the slopes of the Iztaccíhuatl volcano. The former convent of San Miguel Arcángel Huejotzingo, was placed in 1922 under the responsibility of the Dirección de Monumentos Coloniales y de la República, with the idea of protecting it, both from the interventions that the religious orders carried out in the building, and from the destruction caused by the use of a part of the convent as a municipal jail.

In the first decades of the 20th century, the atrium of the former convent of Huejotzingo was covered with vegetation and still housed the local cemetery (Figure 10). The church maintained its ritual use, and it had been subject to various changes to adjust it to the taste of the each period. The last intervention consisted in the placement of a baldachin of Neo-classical style in the area of the presbytery which had cut the central part of the altarpiece that decorates the apse. The latter is a notable work of Flemish Mannerism in New Spain, dated 1580 as recorded in the painting of María Magdalena that is located in the predella of the altarpiece with the signature of Simón Pereyng (a Flemish artist active in New Spain between 1568 and 1589).



FIGURE 10. HUEJOTZINGO, PUEBLA. COURTYARD OF THE FORMER CONVENT, ca. 1930. *Image: Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, MID: 77_20140827-134500:364783, D.R. Instituto Nacional de Antropología e Historia.*

⁵³ Office of Colonial and Republic Monuments (note from the translator).

This baldachin, along with the balustrade, niches, and other neo-Classic decorations in white with gold that decorated the apse, was removed during the first restorations. The same occurred with the deteriorated stone floor that marked the traffic through the center of the nave and the altar tables that invaded the space of the church. This was replaced by a floor composed of large gray stone slabs.

In the convent, the roof of the *portería* was demolished and the right span of the double arcade was opened through which access to the convent was given in viceregal times. In the historical photographs it is possible to see that the opening had been closed and the masonry had received an irregular render, which covered the original architectural details. With the retrieval of the opening and the cleaning of the walls, the spatiality of the so-called pilgrim's portal was recovered, and the carved quarry that decorates the archivolt was left exposed. Its design constitutes a notable example of the decoration of the building, interlacing vegetal, geometric, and animal forms derived from the cultural exchange that operated during the first century of evangelization in New Spain.

In the cloister of the convent, the pavements of the corridors were replaced with brick screeds, following the *petatillo* design that had been detected in the best-preserved rooms. The courtyard was reconstructed by means of four narrow corridors, arranged according to the cardinal axes from the center, which is occupied by an octagonal fountain. This distribution, typical of some 16th century convents, as well as the design of the cloister corridors with *petatillo* brickwork, would be repeated as a conventional solution during the rehabilitation and restoration of other convents. This was the case of the work carried out by architect José Gorbea Trueba in the ensembles of San Juan Evangelista Culhuacán, in Mexico City (Gorbea, 1959), and in San Nicolás Tolentino de Yuriripúndaro, in Guanajuato (Gorbea, 1960).

Conclusions

Through the panorama outlined in this work, one can see that the processes of heritage reconstruction that have commonly been applied mostly to ruined ensembles, have also been extended to monuments of a historical nature, due precisely to the discontinuity in their significance from the perspective of symbolic use, which in Mexico has derived from the country's own history when passing from a Colonial regime to an independent nation.

In Mexico, the reconstruction of historical heritage coincides with what Nicholas Stanley-Price points out about the weight of the notion of national symbolic value for the recovery, reinterpretation, and reinvention of buildings, part of a political propaganda program that champions contemporary positions through the remembrance of convenient passages in history. The reconstructions that began in the decades of 1920-1930 were based rather on the idea of the defense of miscegenation as the foundational basis of Mexican society. The larger works of the post-revolutionary cultural project of José Vasconcelos resorted to the neo-Colonial style or alternatively contemplated the adaptation and reconstruction in style as a symbol of the hybrid nation, such as in the building of the Ministry of Public Education and the Colegio de San Pedro y San Pablo, to give paradigmatic examples.

On the other hand, the interventions carried out from the process of inscription as heritage for the legal protection of buildings and historical sites, were directed much more towards the need to give a useful life to buildings, restore their function or reuse them, which is also, as Stanley-Price has pointed out, one of the most recurrent justifications for the extensive intervention of historical ensembles.

Very free mimetic reconstructions and neo-Colonial works were the norm rather than the exception during the first three decades of the 20th century in Mexico. The pending task is to analyze and make these interventions visible in their ideological character, since their own mimetic intention has generated a kind of invisibility, and we should not lose sight of the new waves of eagerness to rebuild the Colonial past in recent years.

*

References

- Abundis, Jaime (1989) "El convento agustino de San Andrés Epazoyucan", *Cuadernos de Arquitectura Virreinal* (8): 33-50.
- Acevedo, Jesús T. (1920a) *Disertaciones de un arquitecto*, Ediciones México Moderno, México.
- Acevedo, Jesús T. (1920b) "La arquitectura colonial en México", in: Fernando Curiel (introducción, selección y notas) (2016) *Prosa Atenea. Antología del Ateneo de la Juventud*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 5-19.
- Alegre, Francisco Javier (1841) *Historia de la Compañía de Jesús en Nueva España*, Carlos María Bustamante (ed.), Imprenta de J.M. Lasso, México.
- Anuarios escolares de la Secretaría de Instrucción Pública. Bellas Artes, II, Escuela Nacional Preparatoria, 1910-1911* (1910) Tipografía económica, México.
- Azcúé y Mancera, Luis, Manuel Toussaint y Justino Fernández (1942) *Catálogo de construcciones religiosas del estado de Hidalgo. Formado por la Comisión de Inventarios de la Primera Zona 1929-1932* (2 vols.), Talleres Gráficos de la Nación, México.
- Bargellini, Clara (1994) "Arquitectura colonial, hispano colonial y neocolonial: ¿arquitectura americana?", in: Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces (eds.), *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, tomo II, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 419-429.
- Bargellini, Clara (1995) "Churrigueresco yanqui: Sylvester Baxter y el arte colonial mexicano", in: Juana Gutiérrez Haces (ed.), *Los discursos sobre el arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 169-191.
- Baxter, Sylvester (1901) *Spanish-colonial architecture*, J.B. Millet, Boston.
- Chávez, Samuel (1911) *Informe acerca de las obras de ampliación de la Escuela Nacional Preparatoria encomendadas al arquitecto Samuel Chávez*, Tipografía y Litografía de Müller Hermanos, México.
- Cortés, Antonio y Genaro García (1914) *La arquitectura en México: iglesias*, Talleres de Imprenta y Fotograbado del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, México.
- Decorme, Gerardo (1941) *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial. 1572-1767*, Lib. Robredo de José Porrúa e Hijos, México.
- Decreto por el cual los monumentos arqueológicos existentes en territorios mexicanos son propiedad de la nación y nadie podrá explorarlos, removerlos, ni restaurarlos, sin autorización expresa del Ejecutivo de la Unión (1897) *Decreto por el cual los monumentos arqueológicos existentes en territorios mexicanos son propiedad de la nación y nadie podrá explorarlos, removerlos, ni restaurarlos, sin autorización expresa del Ejecutivo de la Unión* (11 de mayo) [https://en.unesco.org/sites/default/files/natlaws/ley_sobre_monumentos_arqueologicos_1897.pdf] (accessed on 24 April 2020).
- Díaz y de Ovando, Clementina (2006) *La Escuela Nacional Preparatoria. Los afanes y los días (1867-1910)*, tomo 1, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- El Imparcial* (1905) "Por la Preparatoria. Importantes obras materiales de adaptación y de ampliación", *El Imparcial*, México, 19 de abril de 1905, p. 3.

El Imparcial (1910) "Nuevo anfiteatro de la Escuela Preparatoria. Llamó poderosamente la atención de los visitantes por su belleza arquitectónica", *El Imparcial, México*, 27 de septiembre de 1910.

El País (1903) *El País*, México, el 26 de septiembre de 1903, in: Ida Rodríguez Prampolini (comp.) (1997), *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos (1879-1902)*, tomo III, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 582-583 (doc. 622).

Enciso, Jorge (1939) *Edificios coloniales artísticos e históricos de la República Mexicana que han sido declarados monumentos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Dirección de Monumentos Coloniales, México.

Fierro Gossman, Rafael (1998) *La gran corriente ornamental del siglo XX: una revisión de la arquitectura neocolonial en la Ciudad de México*, Universidad Iberoamericana, México.

Gamio, Manuel (1979) [1922] *La población del Valle de Teotihuacán*, Instituto Nacional Indigenista, México.

García Granados, Rafael y Luis Mac Gregor (1934) *Huejotzingo. La ciudad y el convento franciscano*, Talleres Gráficos de la Nación, México.

García Moll, Roberto (1996) "El traslado de un dintel en el siglo XIX", *Arqueología Mexicana* (21): 33.

González Calderón, Silvia (2016) *Por una arquitectura propia. El estilo Neocolonial en el proyecto educativo de la Secretaría de Educación Pública. 1921-1924*, Tesis de doctorado, Departament de Teoria i Història de l'Arquitectura i Tècniques de la Comunicació-Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona [<https://upcommons.upc.edu/handle/2117/96173>] (accessed on 14 July 2020).

Gorbea, José (1959) *Culhuacán*, Dirección de Monumentos Coloniales-Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Gorbea, José (1960) *Yuriria*, Dirección de Monumentos Coloniales-Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

La Voz de México (1906) "Conservación de Edificios y Monumentos de la Época Colonial", *La Voz de México*, México, marzo 25 de 1906, Sección cablegráfica, p. 2.

Mariscal, Federico (1915) *La patria y la arquitectura nacional*, Imprenta Stephan y Torres, México.

Mariscal, Federico (1922) "Joyas ignoradas del arte plástico del siglo XVI en México", *Revista de Revistas* XIII (635): 42-44.

Marroquí, José María (1900) *La Ciudad de México*, Tip. y Lit. La Europea de Juan Aguilar Vera y Cía., México.

Palacios, Guillermo (2014) *Maquinaciones neoyorquinas y querellas porfirianas*, El Colegio de México, México.

Revilla, Manuel G. (1893) *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, Oficina tipográfica de la Secretaría de Fomento, México.

Revilla, Manuel G. (2006) *Visión y sentido de la plástica mexicana* [edición y estudio introductorio de Elisa García Barragán], Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Riva Palacio, Vicente (1882) "Capítulo V", in: *México a través de los siglos*, tomo II, Editorial Cumbre, México, pp. 735-750.

Rodríguez, Leopoldo (2011) "Ley sobre Conservación de monumentos históricos y artísticos y bellezas naturales, promulgada el 6 de abril de 1914", *Boletín de Monumentos Históricos* (21): 206-211.

Rodríguez Prampolini, Ida (comp.) (1997) *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos (1879-1902)*, tomo III, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, México.

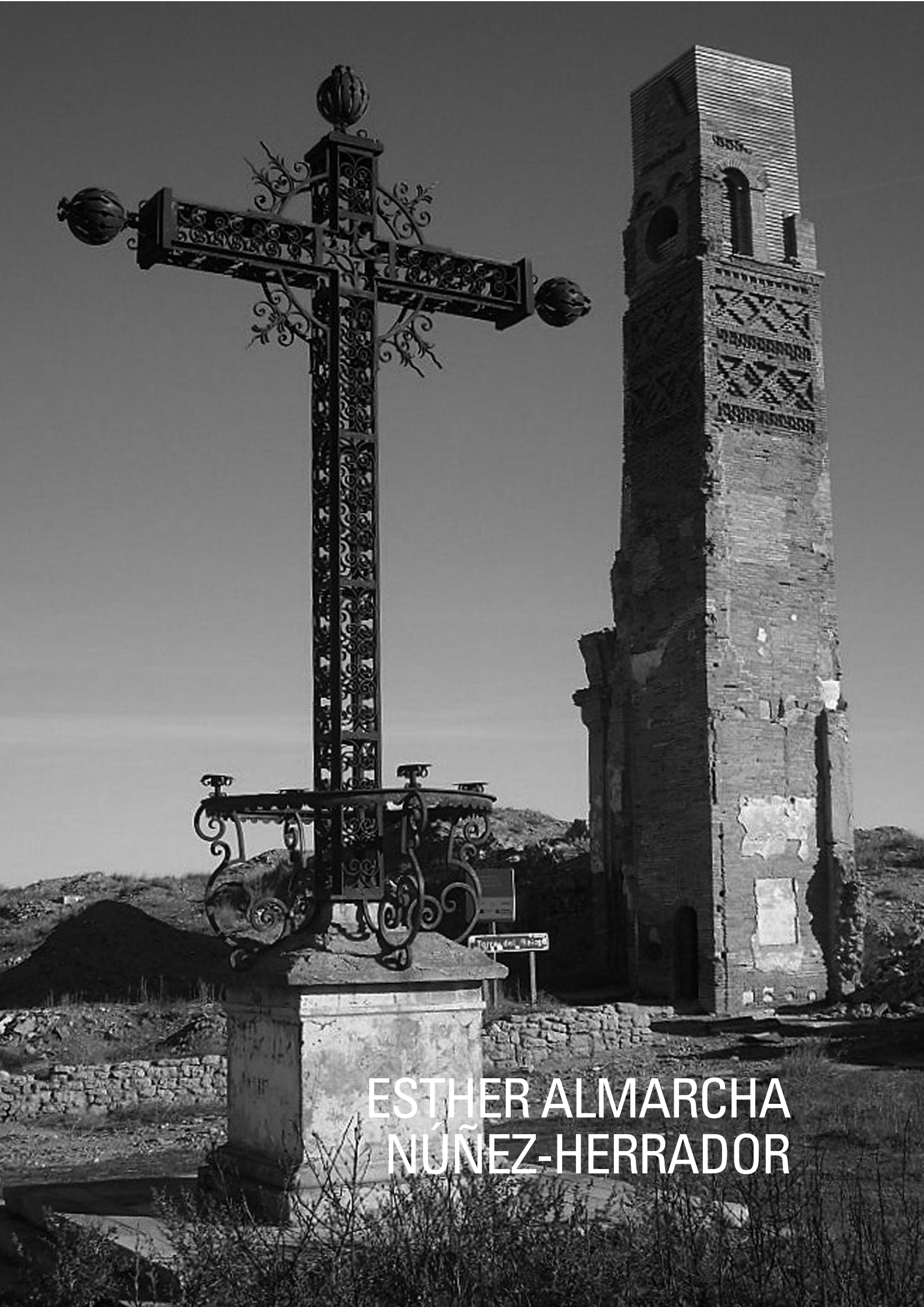
Rojas Garcidueñas, José (1951) *El Antiguo Colegio de San Ildefonso*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Silva, Mónica (2016) *Concreto armado, modernidad y arquitectura en México. El sistema Hennebique 1901-1914*, Universidad Iberoamericana, México.

Toussaint, Manuel (1934) "Introducción", in: Silvestre Baxter, *La arquitectura hispano colonial en México*, Departamento de Bellas Artes/Secretaría de Educación Pública y Bellas Artes, México.

Toussaint, Manuel (1990) [1948] *Arte colonial en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Zetina, Sandra (2019) *Pintura mural y vanguardia: La creación de Diego Rivera*, Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, México [http://oreon.dgbiblio.unam.mx/F/A498TX2KTSXGKLLP3C5XR7ECCG38U1ISSMSPSSDXX2TJ8JGFM8-04101?func=full-set-set&set_number=026369&set_entry=000001&format=999] (accessed on 3 July 2020).



ESTHER ALMARCHA
NÚÑEZ-HERRADOR



ESTHER ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR

Doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid (1990). Desde 1997 es profesora titular de Historia del Arte de la Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM). Experta en arquitectura contemporánea y tutela del patrimonio, ha participado en diversos proyectos de investigación sobre restauración monumental en el franquismo. Materias, todas ellas, acerca de las que ha publicado diversas monografías y artículos en revistas especializadas. En la actualidad dirige el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, centro de investigación de la UCLM.

Portada interior: TORRE DEL RELOJ Y CRUZ DE LOS CAÍDOS, BELCHITE
Imagen: Dominio público.

La elocuencia de las ruinas¹

ESTHER ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR

Resumen

Las ruinas han estado y están muy presentes en el entorno de los seres humanos. Su presencia en determinados momentos y lugares ha formado parte del discurso político, social y cultural, así como su eliminación u ocultación. Se propone al hilo del texto de Nicholas Stanley-Price una reflexión en dos épocas de la España contemporánea: el primer franquismo y la democracia. Escenarios en los que la ruina y la actuación sobre ella nos lleva desde su materialidad a toda una serie de significantes.

Palabras clave: ruina, restauración, reconstrucción, patrimonio monumental.

Las ruinas hablan...

En el número 14 del mes de julio de 1939, la revista *Haz*² publicaba un artículo anónimo titulado "La elocuencia de las ruinas". Con un amplio reportaje fotográfico, mostraba la destrucción de los edificios de la ciudad universitaria de Madrid, que fue frente durante toda la Guerra Civil; aparecía acompañado de una serie de reflexiones de lo que había sido la universidad y lo que debería de ser a partir de ese momento. Aunque no se plantea la materialidad de los edificios más allá de las imágenes, sí nos abre un camino para recapacitar al hilo del texto de Nicholas Stanley-Price, con la mirada puesta en los procesos de la ruina y la reconstrucción en la España de la dictadura y la democracia (Figura 1).

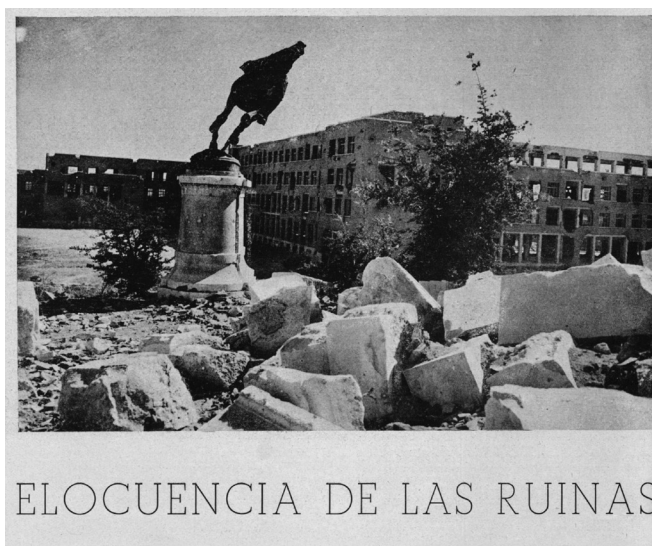


FIGURA 1. LA ELOCUENCIA DE LAS RUINAS. *Imagen: Haz, 2ª época, julio de 1939, p. 60.*

¹ El presente artículo se ha escrito en el marco del Grupo CONFLUENCIAS, 2020-GRIN-29109. Universidad de Castilla-La Mancha.

² La revista *Haz* fue una publicación universitaria vinculada al Sindicato Español Universitario (SEU), y estuvo adscrita a la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de Falange, lo que le permitió tener una edición muy cuidada en calidad de papel, fotografía y maquetación. Tuvo cuatro épocas, con diferentes tiradas (1935-1955).

Por todos es sabido que la relación del ser humano con las ruinas ha tenido notables vaivenes, en especial desde su percepción estética (Marí, 2005: 13-21). Es evidente que no nos dejan impasibles, pero de alguna manera su virtud fundamental es ser testimonio físico del pasado, y asumen valores múltiples que van desde la evocación a la tristeza, de la seducción a la mirada apocalíptica de lo que ha pasado. Para enfrentarnos a ellas tenemos múltiples posibilidades de análisis (Gómez de Terreros y Pérez-Prat, 2018), pero nos vamos a constreñir a la actuación de reconstrucción de las ruinas en unos casos concretos correspondientes a dos periodos muy diferentes de la historia de la intervención patrimonial en España.

Entre todas las imágenes de las ruinas, las que conmueven más vivamente son aquéllas en las que la huella de la tragedia es reciente y el espectador la siente como algo propio. Además, con los medios de reproducción múltiple, como bien indicaba Walter Benjamin, se hacen presentes, en especial con las fotografías. La sociedad que en un inicio queda abrumada por el horror pasa a asumirlas en su cotidianidad y las convierte en una imagen más (Sontag, 2003). Sin intentar abarcar todas las casuísticas que se plantean en torno al tema, es de interés para nuestra conversación seleccionar algún caso, como las tarjetas postales que circularon por Europa durante la Primera Guerra Mundial y la posguerra. Son un clarificador antecedente del momento que vamos a analizar (López Torán, 2017: 299-300). Así se plasmaron muchos aspectos y no se dejó de lado la barbarie de la lucha; se editó un elevadísimo número de ellas en los dos bandos. Se pretendía mostrar de forma clara y contundente los daños producidos en ciudades y monumentos (Figura 2). La que hemos seleccionado nos posibilita aventurar, en buena medida, una parte de lo que nos preocupa: aparece la iglesia destruida junto al caserío que la rodea, y en el vértice superior derecho se inserta el mismo punto de vista, a menor tamaño, en el que aparece antes del bombardeo. Hubo otras en las que se introdujeron consignas como "la barbarie alemana", etcétera.

Gracias a la publicación de estas imágenes, se instauró desde el inicio de la contienda un diálogo paralelo al conflicto en el que participaron los países beligerantes y que sin duda constituye uno de los aspectos más interesantes de aquellos años. A la par, permitieron presentar a Alemania ante el mundo entero como los nuevos bárbaros que cometían todo tipo de atrocidades contra la cultura, representado en este caso con el ataque directo hacia el patrimonio (López Torán, 2017: 299).

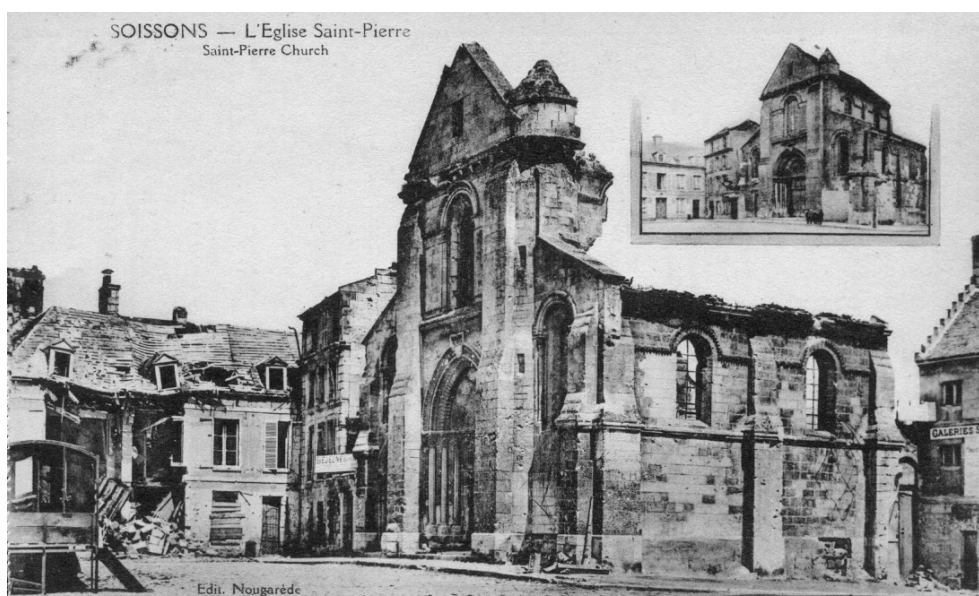


FIGURA 2. TARJETA POSTAL. SOISSONS. L'ÉGLISE SAINT-PIERRE. SAINT-PIERRE CHURCH. Edit. Nougarede. Imagen: Colección privada.

Nos encontramos claramente con campañas publicitarias articuladas a la perfección, en las que imagen y texto facilitaban su impacto y, además, abrían la puerta a las políticas de reconstrucción y restauración para “curar” e intentar olvidar.

En España, durante el desarrollo de la Guerra Civil, hubo momentos especialmente significativos que el gobierno franquista convirtió en símbolos con sus correspondientes ruinas. Los mecanismos publicitarios fueron muy parecidos a los de la Gran Guerra. Entre éstos, hay que destacar la “epopeya” del Alcázar de Toledo y las batallas de Brunete (Madrid), Belchite (Zaragoza), enclaves del nuevo Estado para ser ejemplo de la nueva España. Se abordó con planteamientos antitéticos, pero para un mismo uso, el recuerdo de lo acontecido durante el conflicto.

Tras el levantamiento del 18 de julio, en España se inició un enfrentamiento en muchos ámbitos, entre los que debemos destacar una intensa guerra propagandística en todos los medios en el marco de una estricta censura militar. Así se posibilitó que, una vez instaurados en el poder, se lograra una doctrina monolítica cargada de falsedades, invenciones, interpretaciones sesgadas, manipulaciones, que a 80 años del conflicto aún están presentes en diferentes medios e historiografía. No se trata ahora de analizar la cuestión de la naturaleza del Régimen o el sufrimiento que causó, sino la utilización de esos hitos simbólicos durante décadas. La reconstrucción de España, acompañada también de una intensa labor propagandística, logró en general sus metas, pero con unos costes importantes, en especial de carácter social.³

La épica del Alcázar

Los hechos ocurridos en Toledo desde el comienzo de la Guerra Civil están hoy bien documentados, pero la propaganda franquista los convirtió en epopeya y símbolo, hasta llegar a la creación del mito. Moscardó, ante el control de la ciudad por las tropas que defendían la legalidad republicana, se encerró en el Alcázar (Figura 3), edificación que le facilitaba las acciones de defensa al esperar la llegada de unidades militares del bando sublevado (Almarcha y Sánchez, 2011: 392-416). Lo acontecido y tergiversado se convirtió en uno de los emblemas del nuevo Estado, y sus ruinas, rehabilitadas con una impresionante lentitud, fueron la especial escenografía de múltiples actos, desde la visita de los personajes notables que llegaban a España junto a los grandes baños de masas: militares, civiles o religiosos, todo ello en aras de la “elocuencia de las ruinas”. A veces incluso se planificaban escenografías en las que se disponían sobre las alfombras trozos de columnas (Figura 4). Todo ello se nutría al mismo tiempo de álbumes de postales que mostraban el edificio desde diferentes puntos de vista, con el antes y el después; folletos, documentales, etcétera.

La “liberación” introdujo a la ciudad en una nueva situación marcada por la labor propagandística; tomó un importante protagonismo durante décadas la “gesta” de los asediados. En una tempranísima actuación normativa del bando sublevado, en plena guerra, se declararon las ruinas del Alcázar como monumento nacional, con los argumentos:

Si las viejas ciudades españolas merecen y han de lograr especial respeto y decidida protección del Estado, por ser ellas con sus ordenaciones urbanas y conjuntos arquitectónicos, así como en cada uno de sus monumentos, instantes de nuestra Historia, hay entre todas una, la ciudad de Toledo, síntesis de nuestras glorias, faro de la catolicidad y guion del hispánico imperio, para la que tales protección y respeto deben adquirir categoría de veneración, ya que nunca podrán ser proporcionados a sus excepcionales merecimientos. [...] Artículo tercero. Sin prejuzgar el ulterior destino del glorioso Alcázar y como protección temporal, se declaran sus ruinas MONUMENTO NACIONAL,

³ La reconstrucción se ha estudiado en las obras de García, Almarcha y Hernández (2010; 2012).



FIGURA 3. ALCÁZAR DE TOLEDO. Imagen: Rodríguez, 1943. Archivo General de la Administración.



FIGURA 4. ACTO EN EL PATIO DEL ALCÁZAR. Imagen: Rodríguez, sin fecha. Archivo General de la Administración.

no pudiéndose hacer en ellas, entre tanto, más obras que las precisas para consolidar lo que existe, y de habilitación de accesos indispensables para la respetuosa visita del público (Decreto, 1937: 497-498).

Asumió de esa forma todo tipo de visiones épicas, no sólo relacionadas con la historia patria, sino como referente de otros valores del mundo antiguo, como se refleja de forma reiterada en la ilustrada revista *Reconstrucción*, órgano de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones:

Pero ha nacido al mundo una nueva Acrópolis con otro Partenón, hacia el que vendrán las muchedumbres para rendirse humilladas, acatando el imperio de lo sobrehumano. Una nueva Acrópolis en la que se contemplarán las cumbres del valor y en la que se podrán medir los abismos de la abyección. Se admirará el prodigio del heroísmo y se comprenderá éste por la crueldad de los sitiadores (Arrarás, 1941: 7).

El 9 de marzo de 1940, Toledo fue declarada por decreto, junto con Santiago de Compostela, como "monumento histórico-artístico", y el 9 de noviembre se constituyó el Patronato de las ruinas del Alcázar de Toledo. El nuevo régimen no tuvo una política clara en cuanto a la reconstrucción del edificio. Si hacemos un estudio pormenorizado del proceso, apreciamos propuestas muy diferenciadas dentro de la estructura de gobierno sobre los trabajos y ritmos de las obras, que nos facilitan, en cierto modo, comprender las paradojas del periodo. Desde fechas tempranas se procedió a costosísimas tareas de desescombro efectuadas por mano de obra penada, con la voluntad de adecuar la ruina para hacerla visitable, lo que posibilitó la presencia continua en los medios de comunicación y así lograr un elemento de primer orden en la formación y el mantenimiento del mito. Por último, se tomó la decisión de reconstruir la edificación bajo los supuestos de la imagen del Alcázar del siglo XIX, en una restauración en estilo como buena parte de las emprendidas en el periodo (Almarcha, 2015: 108-113). El proyecto y las obras fueron organizados por el cuerpo de ingenieros del ejército, en un proceso muy lento que nos lleva a preguntarnos por las razones, si fueron de carácter económico o por la voluntad expresa de mantener una escenografía de las ruinas para reforzar el mito; así los visitantes, altos dignatarios o humildes ciudadanos, podrían contemplar la ruina y su laboriosa recuperación (Figura 5).



FIGURA 5. VISITA DE UN GRUPO DE TURISTAS FRANCESES AL ALCÁZAR, 1951.
Imagen: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (UCLM).

El proyecto estaba ahí, hasta el último detalle desde 1944, como podemos observar en los diferentes documentos: memorias, planos, informes; y en España, desde los cincuenta, se ejecutaron espectaculares procesos constructivos de menor calado simbólico, y sin embargo, en nuestro caso todo fue ralentizado. Por último, en 1972 se dieron por terminados los trabajos. Un largo proceso, en fin, casi tan prolongado como la vida del dictador, que se lee incluso por completo reconstruido míticamente (Hernández, 2014: 307-348).

Es evidente que la reconstrucción responde a su valor simbólico para la dictadura; es un emblema que lentamente recuperó sus usos anteriores vinculados al ejército. En la actualidad, coexisten en el edificio dependencias como la Biblioteca regional y el Museo del Ejército, junto a dependencias militares. La llegada de la democracia introdujo fuertes tensiones que representan perfectamente la complejidad en la reasignación de simbolismos vinculados a regímenes totalitarios, y que en España la *Ley de Memoria Histórica* ha mostrado claramente.⁴

Las ruinas tras la batalla

Las guerras fijan para la historia diferentes enclaves de las batallas. Para entender el uso de la reconstrucción y la ruina en la España franquista, tenemos dos pequeñas poblaciones cuyos nombres rememoran momentos muy significativos de los enfrentamientos: Brunete y Belchite.

La representación de las ruinas como emblema la vemos en Belchite; se convierten en el ejemplo de la lucha en una visión apocalíptica en la que desaparecen los seres humanos, en ese caso para vivir en una nueva población construida en las cercanías. Desde el principio, las voces del régimen en todos sus niveles vieron la posibilidad de su uso. Un clérigo de Belchite, vinculado a los sublevados, indicaba:

Las ruinas de Belchite, escuela de patriotismo y de virtudes cívicas. Si el tema de la destrucción de Belchite no fuera tan hondamente trágico, diríamos que las ruinas de esta población se prestan a ser lugar de turismo objetivo. Los españoles peregrinos, con el tiempo, habrán de venir al antiguo Belchite como los verdaderos patriotas van a visitar las ruinas de Numancia [...]. Cuando la guerra acabe se impondrá en las escuelas nacionales una obligada excursión de los niños mayorcitos y una conferencia de sus maestros sobre el simbolismo de tan santas y preciosas ruinas. ¿Qué enseñanza mejor? No importa que la nueva ciudad no sea levantada sobre las ruinas, pues éstas, debidamente cerradas con un muro circundante, quedarían siempre para la posteridad, un monumento viviente de la raza (Teira, 2006: 68-69).

Las construcciones fueron arruinándose con el paso de los años, pero a la vez se dotaron de nuevos elementos que reforzaban su simbología, como la inclusión de la sempiterna cruz de los caídos, que incluso se transformó con el paso del tiempo (Figura 6). El discurso del clérigo fue muy clarividente; tras los “turistas” del régimen, hoy es un destino más, que se potencia desde la propia web del Ayuntamiento. Se programan todo tipo de actividades que han motivado actuaciones de acomodación de las ruinas, para mantenerlas y posibilitar las circulaciones sin riesgo.⁵

⁴ Resulta pertinente indicar que un elemento tan referencial para todas las poblaciones de España durante la dictadura, los monumentos a los caídos, han ido desapareciendo, pero mantienen su memoria en las tarjetas postales (Almarcha y Villena, 2019).

⁵ Ayuntamiento de Belchite, Oficina de turismo [<https://belchite.es/oficina-de-turismo-belchite/>] (consultado el 19 de marzo de 2020).



FIGURA 6. CRUZ DE LOS CAÍDOS Y RUINAS. BELCHITE, AÑOS CUARENTA. *Imagen: Colección privada.*

Brunete representa la reconstrucción; la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones evaluó los daños en 97%. Es por ello uno de los pueblos "adoptados" por el jefe de Estado en 1939. La nueva población fue diseñada por José Menéndez Pidal y Luis Quijada. Desde el principio fue un proyecto muy especial; la batalla, más su cercanía a Madrid, posibilitaron de sus actuaciones en él un perfecto escaparate. Representa claramente la reconstrucción con una planificación por completo nueva, articulada mediante una plaza de inspiración herreriana, con presencia notable de granito y resabios regionalistas en fachadas de las viviendas, pero con muchos planteamientos en los espacios asumidos de las corrientes racionalistas (Almarcha, 2015: 114-121).

El núcleo generador fue la iglesia, único vestigio del anterior pueblo, que hubiera podido ser restaurada, pero se optó por mantener únicamente las portadas (Figura 7). Alrededor de ella se articula un centro religioso-social con plaza, casa del cura y archivo parroquial. Colindante se dispone la plaza mayor, máxima expresión político-social, con el ayuntamiento, casa del partido y locales de esparcimiento. La iglesia y la plaza conformaban una silueta fácilmente reconocible en la comarca.



FIGURA 7. BRUNETE. VISTA GENERAL CON LAS RUINAS ELIMINADAS, LA IGLESIA SIN RECONSTRUIR Y LA CONSTRUCCIÓN DE LAS PRIMERAS CASAS, 1940. *Imagen: Colección privada.*

Una de las constantes más importantes en la "reconstrucción" de Brunete es el marcado carácter simbólico que se le dio, tanto a la evolución de la obra como al pretendido producto final, tras importantes modificaciones del proyecto inicial. El nuevo Estado no desaprovechó publicitariamente la reconstrucción de Brunete. Fue utilizado de manera reiterada en exposiciones nacionales e internacionales, en fecha tan temprana como mayo de 1940, en la exposición de la Reconstrucción en España, celebrada en las salas de la Biblioteca

Nacional, inaugurada por Franco; una sala entera se dedicó a Brunete, con planos, maqueta, recreaciones a manera *atrezzo*, etcétera; apareció en las imágenes de la prensa, catálogo y revista *Reconstrucción* (1940). Incluso en el humilde catálogo de la exposición, el ejemplo de pueblo adoptado fue nuevamente Brunete. La exposición tuvo un carácter itinerante y pasó por diferentes capitales españolas. Al mismo tiempo, en una de las primeras viviendas construidas de la población, parada obligatoria en los recorridos que se hacían, se instaló una muestra explicativa de las obras y se ambientaron algunas de las estancias.

Lo más relevante desde el punto de vista político y simbólico fue la sucesión de visitas: la puesta de la primera piedra, realizada por Serrano Suñer en los momentos en que detentaba mayor poder; la primera visita de Franco, el 16 de junio de 1941, con motivo de la inauguración del primer grupo de casas, encendiendo la lumbre en una de ellas, tal como había señalado en algunas referencias a los poblados adoptados; la inauguración oficial de la población, el 18 de julio de 1946; la de los congresistas del II Congreso Nacional de la Federación de Urbanismo y de la Vivienda; y la inauguración, el 18 de julio de 1946, X Aniversario del Alzamiento –primera vez que Franco salía de Madrid en esa fecha– acompañado por un gran número de artículos relacionados con la población en esos días.

El día de la inauguración, Franco, desde el balcón del ayuntamiento, dio un discurso lleno de connotaciones simbólicas en relación con los principios que regían la reconstrucción. La prensa recogió el acto con todo detalle; el periódico *Madrid* decía al respecto:

Brunete ha cambiado de forma, ha renacido. Nada queda ya del viejo pueblo que cansino y marchito, alzaba sus míseras casas de barro sobre los surcos de sus tierras sedientas. Nada queda ya, en fin, de su irregularidad, de su aspecto mezquino, de su fealdad innegable. El viejo Brunete murió en la batalla que lleva su nombre, y hoy parece un milagro, el sonreír de un pueblo moderno y alegre –brotado de las ruinas informes y campos ensangrentados (Anónimo, 1946).

El resultado final evidencia clarísimamente una nueva población, que además se replica en las dependencias civiles de poblaciones cercanas reconstruidas en esas fechas; se genera así un claro estilo “regiones devastadas”.

Leer la ruina

España tuvo 10 360 castillos, según recoge el inventario de la Asociación española de amigos de los castillos;⁶ en la actualidad, según se haga la evaluación de las construcciones, se aproxima a los 2 mil, un elevado número de ellos en ruinas, que representan una parte importante de la historia del país a lo largo de los siglos. En la época contemporánea han tenido procesos que reflejan a la perfección su condición simbólica y usos de la modernidad. El marqués de Lozoya, en el prólogo a la edición del libro *Castillos de España*, indicaba: “El romanticismo del siglo XIX atrae hacia los castillos la atención de los espíritus más selectos. Fue gran fortuna el que la penuria de la España ochocentista hiciese que en muy pocos casos fuesen posibles las restauraciones” (Lozoya, 1967: s.p). Hubo un número muy reducido de intervenciones, pero la mirada sobre algunos de ellos comenzó a cambiar en la década de los treinta del siglo XX, cuando el Patronato Nacional de Turismo vio en ellos dos elementos importantes para el desarrollo de su política; por un lado, su impronta visual en el territorio

⁶ Asociación española de amigos de los castillos (2020).

para sus campañas y, por otro, la posibilidad de convertir algunos de ellos en alojamiento turístico. El primer parador⁷ en un edificio histórico fue en el castillo de Oropesa (Toledo), inaugurado en febrero de 1930, al que siguió la utilización de fortalezas en la intervención, en 1931, de Ciudad Rodrigo, que antes había sido una hostería, y se asentó finalmente la práctica durante el franquismo (Rodríguez, 2018).

Las intervenciones llevadas a cabo por el Estado en el marco de la red de paradores corresponden, como señala Nicholas Stanley-Price, a las justificaciones por las necesidades de su reúso y promoción turística. Presentan, en la mayor parte de los casos, la preservación de fachadas y volúmenes junto a algunos de los espacios más significativos; de manera paralela se produce una importante desvirtuación de los edificios en otras zonas para resolver los alojamientos y las dependencias. Circunstancias que se han mantenido de espaldas al desarrollo de leyes, cartas y convenciones, a pesar de que algunos están en edificios declarados y, por tanto, sujetos a cumplir las normativas correspondientes.

El valor simbólico nacional tuvo su refrendo en la publicación, por el Estado franquista en 1949, del *Decreto sobre protección de los castillos españoles*:⁸

Una de las notas que dan mayor belleza y poesía a los paisajes de España es la existencia de ruinas de castillos en muchos de sus puntos culminantes, todas las cuales, aparte de su extraordinario valor pintoresco, son evocación de la historia de nuestra Patria en sus épocas más gloriosas; y su prestigio se enriquece con las leyendas que en su torno ha tejido la fantasía popular. Cualquiera pues, que sea su estado de ruina, deben ser objeto de la solicitud de nuestro Estado, tan celoso en la defensa de los valores espirituales de nuestra raza.

Desgraciadamente, estos venerables vestigios del pasado están sujetos a un proceso de descomposición. Desmantelados y sin uso, casi todos ellos han venido a convertirse en canteras cuya utilización constante apresura los derrumbamientos, habiendo desaparecido totalmente algunos de los más bellos. Imposible es, salvo en casos excepcionales, no solamente su reconstrucción, sino aun las obras de mero sostenimiento; pero es preciso cuando menos, evitar los abusos que aceleren su ruina (Decreto, 1949: 2058).

Se ponían, de tal manera, todas las ruinas bajo la protección del Estado; una figura novedosa que en algunos momentos se ha considerado como una declaración de protección de facto, aunque la realidad demuestra que no era así; se continuó con declaraciones de monumento nacional de algún castillo, y el deterioro del importante volumen de elementos protegidos hacía inviable su conservación o restauración. Algunos de los castillos fueron adaptados por instituciones vinculadas al Régimen, como fueron, entre otros, los casos del Castillo de la Mota en Medina del Campo (Valladolid), convertido en sede de la Escuela de Mandos de la Sección Femenina; o el Castillo de Belmonte (Cuenca), sede del Frente de Juventudes.

Arqueología y reconstrucción

Como indicaba al principio, tenemos un segundo momento de análisis de las actuaciones de reconstrucción de las ruinas, pero ya en el periodo democrático. La promulgación de la *Ley de Patrimonio Histórico Español*, en 1985, modernizó las políticas patrimoniales del

⁷ Paradores de Turismo es una cadena hotelera pública española. Los establecimientos están localizados en edificios emblemáticos o emplazamientos destacables que han sido seleccionados por sus valores históricos, artísticos o culturales. Algunos de sus alojamientos están en edificios declarados Bienes de Interés Cultural, y otros se encuentran en conjuntos históricos.

⁸ *Decreto de protección de los castillos españoles* del 22 de abril de 1949.

país, pero rápidamente las comunidades autónomas, de acuerdo con las transferencias recibidas, asumieron la necesidad de regular en particular cada una de ellas, de forma específica sus territorios. Esta situación ha generado tensiones entre los diferentes agentes y planteamientos diferenciados. Desde el ministerio correspondiente se empezaron a definir posibles planes; uno de ellos, en 1986, el Plan Nacional de Parques Arqueológicos, que se concretó legislativamente por primera vez en España por la Comunidad Autónoma de Castilla-La Mancha.

La *Ley de Patrimonio Histórico de Castilla-La Mancha*⁹ indicaba:

Cuando las características de los yacimientos así lo aconsejen se tenderá a la creación de Parques arqueológicos que aseguren la consolidación, recuperación y conocimiento de los yacimientos arqueológicos de Castilla-La Mancha (Ley, 1990: Art. 18).

Con ese artículo se mostraba ya una evidente vocación didáctica y turística que sobrepasaba la tradicional actividad enfocada para una minoría. Asimismo, desarrolló un instrumento jurídico con una ley regional específica, *Ley de Parques Arqueológicos de Castilla-La Mancha*,¹⁰ la primera del país para articular los proyectos culturales vinculados a los parques. Para poder entender lo que supone para un yacimiento arqueológico su definición mediante la figura del parque, vamos a analizar uno de los más complejos, el Parque Arqueológico de Alarcos (Ciudad Real).¹¹ En la declaración se indicaba:

El Parque Arqueológico de Alarcos estará conformado por un núcleo localizado en el yacimiento arqueológico de Alarcos y su entorno, objeto de un Plan de Ordenación, y el yacimiento arqueológico visitable denominado de Calatrava la Vieja. Así mismo en el desarrollo del propio parque se podrá incluir algún otro yacimiento visitable de los descritos en el Plan de Ordenación (Decreto, 2003: 11348).

La realidad es que bajo la denominación se englobaban dos yacimientos arqueológicos que se sitúan en tres términos municipales, Ciudad Real y Poblete para el yacimiento de Alarcos, y el de Carrión de Calatrava para Calatrava la Vieja, con una delimitación en cinco zonas con restos que van desde la Edad del Bronce a la Edad Media.

Las actuaciones en los dos enclaves se habían iniciado con anterioridad a su inclusión en el parque arqueológico, pero a partir de la declaración, el desarrollo cambió notablemente. En ambas localizaciones se cumplen por mucho varios de los principios definidos para la intervención en el sitio. El elemento dominante es la existencia de un conjunto de edificaciones de época medieval con ocupación islámica y cristiana, que se encuentran articulados por fortalezas y hábitats vinculados a ellas. Esos espacios fueron abandonados, y comenzó así su paulatino deterioro al estar construidos sobre todo en tapial y mampostería. La extracción de piedra para la erección de construcciones en poblaciones cercanas desequilibró de manera notoria las estructuras, que al final colapsaron.

⁹ *Ley 4/1990, de 30 de mayo del Patrimonio Histórico de Castilla-La Mancha. Derogada por la Ley 4/2013, de 16 de mayo, de Patrimonio Cultural de Castilla-La Mancha.*

¹⁰ *Ley 4/2001, de 10 de mayo, de Parques Arqueológicos de Castilla-La Mancha.*

¹¹ *Decreto 95/2003, de declaración del Parque Arqueológico de Alarcos.*

Alarcos está situada en un cerro sobre un vado del río Guadiana; se conoce su ocupación desde la Edad del Bronce hasta la Edad Media, pero los restos que tienen más importancia están en una gran extensión del oppidum ibérico, sobre todo la zona del castillo medieval con construcciones islámicas y cristianas, muy importante por el protagonismo durante la reconquista, al producirse allí la batalla a la que da nombre (De Juan, 2013). Del conjunto sólo quedaba visible una ermita en uso, declarada monumento histórico-artístico en 1980.¹² En 1984 se iniciaron las excavaciones y rápidamente se pudo ver la importancia de los hallazgos, así como las posibilidades que se abrieron para avanzar en el conocimiento sobre el periodo, la batalla, etcétera, que ampliarían bastante el conocimiento científico, por lo cual se desarrollaron campañas anuales casi sin interrupción de 1984 a 2010, para al final paralizar el proyecto con la llegada de la crisis; en los últimos años se ha vuelto con intervenciones de 15 días.

Desde el primer momento y en línea con todas las normativas internacionales y las que inmediatamente se promulgaron en España, la actuación de excavación llevaba aparejada la necesaria consolidación y restauración, pues se podría producir una rápida pérdida. El programa de las intervenciones mostró la necesidad de oficios que estaban a punto de desaparecer, por lo cual el modelo de escuelas taller definido por José María Pérez "Peridis" (Pérez, 2017) fue considerado la mejor propuesta. Propició formar a mano obras en técnicas como el tapial y la cantería, necesarios para la consolidación de los restos, y sumarlos al desarrollo de los proyectos articulados por el equipo científico conformado por arqueólogos, arquitectos y restauradores.

Los trabajos desarrollados en la zona del castillo supusieron el movimiento de miles de metros cúbicos de tierra, que eran la degradación de la arquitectura de tapial y la destrucción de los mampuestos. Se había producido básicamente por la pérdida de los sillares labrados de las cadenas de murallas y torreones, extraídos tras el abandono del lugar para ser aprovechados en la construcción de un nuevo enclave fundado por Alfonso X en la cercanía, la actual Ciudad Real. La evolución del yacimiento en las vistas aéreas de los años 1982 y 2010 muestra el proceso con gran claridad (Figura 8).

La imagen es sumamente reveladora de las actividades desarrolladas en la zona durante 25 años, con la consolidación de los restos de los paramentos liberados, la recuperación de algunas líneas para sugerir de una manera más clara los volúmenes y facilitar leer el conjunto, sin llegar en ningún momento a actuaciones de reconstrucción creativa o restauraciones en estilo.

Una de las propuestas de intervención en el conjunto más compleja es la recuperación en altura de la torre pentagonal en proa (Figura 9). Tras la eliminación de la acumulación de tierra resultaba difícil leer los restos, como se puede ver en la imagen en la zona intermedia, y se decidió remontarla con piedras halladas in situ hasta una altura, en un proceso cercano a la anastilosis. Es evidente que de esa forma se puede entender con más claridad cómo era la construcción en volumen, aunque no en altura. Durante los años en los que se efectuaron esas actuaciones, se decía que estaban reconstruyendo el castillo en una incorrecta lectura, cuando lo que es evidente que se hacía era eliminar la tierra de lo que habían sido sus muros de tapial que habían vuelto a ser tierra. En todo el proceso de intervención se diferenció la parte original de la consolidada, mediante la disposición de unas placas de cerámica acuñadas con el nombre del parque arqueológico, junto con unas marcas de contorno visibles desde el exterior.

¹² Real Decreto 3095/1980, de 30 de diciembre, por el que se declara monumento histórico-artístico de carácter nacional el santuario de Nuestra Señora de Alarcos, término municipal de Ciudad Real.



FIGURA 8. VISTA AÉREA DE LA ZONA DEL CASTILLO PARQUE ARQUEOLÓGICO DE ALARCOS (CIUDAD REAL). AÑOS 1982, 1995, 2010. *Imagen: Colección Antonio de Juan García.*



FIGURA 9. ALARCOS. TORRE PENTAGONAL EN LA PROA DEL CASTILLO DE ALARCOS.

Imagen: Colección Antonio de Juan García.

Todos los procesos en sus áreas íbera y medieval están contrastados y divulgados en ámbitos científicos, y son el apoyo fundamental para la visita didáctica que se complementa con otros medios audiovisuales en un espacio adyacente al cerro. La transformación del yacimiento en parque arqueológico se concretó en una tesis doctoral defendida por el arqueólogo director Antonio de Juan García (De Juan, 2013). En el año 2003 fue inaugurado el parque y se inició un fructífero flujo de visitantes de todas las edades, para los que se contemplaban diferentes tipos de recorridos y actividades.

El otro yacimiento incorporado al parque arqueológico es Calatrava la Vieja, situado en una península fluvial del Guadiana en lo alto de un cerro que permite el control del río. Además, está en la zona de paso natural del camino de Córdoba a Toledo. Nos encontramos con una secuencia histórica parecida a Alarcos con ocupación desde la Edad del Bronce hasta la Edad Media. Su papel fue protagónico como capital de la región en época islámica, y después la primera sede de la Orden de Calatrava hasta la creación de su fortaleza de Calatrava la Nueva (Hervás, 2016).

En ese caso pervivieron importantes restos de la fortaleza que generaron durante siglos una ruina romántica, hasta que el 3 de junio de 1931¹³ el gobierno provisional de la Segunda República declaró el castillo Monumento Histórico-Artístico. Unas décadas después fue acogido dentro de la declaración genérica del decreto de 1949, y a partir de la década de los sesenta, la preocupación por el estado de los restos del castillo y los terrenos colindantes, que eran explotados agrícola y ganaderamente, determinó la expropiación de una parte significativa del terreno. Finalmente, fue de nuevo declarado Bien de Interés Cultural¹⁴ con la categoría de Zona Arqueológica, en 1992.

¹³ Decreto de 3 de junio de 1931, declarando monumentos Históricos-Artísticos, pertenecientes al Tesoro Artístico Nacional. Fue una declaración conjunta de 789 inmuebles, algunos de ellos duplicados y otros declarados con anterioridad.

¹⁴ Decreto 60/1992 de 28 de abril, por el que se declara Bien de Interés Cultural, con la categoría de zona arqueológica a favor del yacimiento arqueológico de Calatrava la Vieja en Carrión de Calatrava (Ciudad Real).

Los trabajos en el conjunto se iniciaron en el año 1975, con un proyecto de restauración arquitectónica de la mano de la Dirección General de Bellas Artes, emprendido por el arquitecto Santiago Camacho. Se pretendía resolver las problemáticas generadas por zonas de expolio de piedras que podían colapsar los paramentos murales. Después hubo otras intervenciones de los arquitectos Miguel Fisac entre 1982-1984 y Jaime Muñoz 1994-1995, que ya estuvieron más vinculadas a trabajos de investigación arqueológica de la mano de Manuel Retuerce y Miguel Ángel Hervás. Algunas de las actuaciones de la primera época determinaron procesos de desrestauración puntuales, debido a errores de interpretación, utilización de materiales como encofrados de hormigón o acciones en la zona de la capilla habilitada como centro de interpretación (Hervás, 2016: 339-341).

Se sucedieron las campañas de excavación de forma sistemática de 1984 a 2010, con el apoyo de los diferentes planes de empleo o escuelas taller, lo que impulsó la consolidación de las estructuras murarias, el yacimiento y la construcción de las infraestructuras necesarias para el desarrollo de las actividades del parque arqueológico. Los criterios que se manejaron estaban en consonancia con las normativas y leyes internacionales, como en Alarcos, aunque en este caso hubo que abordar la eliminación de aquellos elementos introducidos erróneamente y que falseaban la lectura de la ruina.

El visitante de Calatrava la Vieja encuentra en la llanura manchega una imponente construcción que se asoma y a veces refleja en el Guadiana; puede conocer sus estructuras hidráulicas e intuir la majestuosa entrada a la medina. Además, puede entender cómo en su construcción se usó la piedra, pero también las humildes cajas de tapial. Se ha logrado la preservación de las pocas que nos han llegado y ser a la vez didácticos con la inclusión en la recuperación de los perfiles de un encofrado de tapial (Figura 10). Como en el caso de Alarcos, se indica lo nuevo con las placas cerámicas y los perfiles.



FIGURA 10. CALATRAVA LA VIEJA. DETALLE DE UN TORREÓN DEL CASTILLO. *Imagen: Colección privada.*

Durante todos estos años, el proceso y los hallazgos han sido dados a conocer y contrastados en ámbitos científicos, además de ser el apoyo de la visita didáctica. Ha sido objeto de una tesis doctoral defendida por el arqueólogo Miguel Ángel Hervás Herrera (Hervás, 2016).

El ciudadano y la ruina en la España del siglo XXI

Es evidente que las ruinas, sus reconstrucciones y restauraciones forman parte del paisaje que nos rodea. Los que nos dedicamos a temas patrimoniales sabemos la importancia de preservar de la forma más correcta posible lo que nos ha llegado, y asumimos las leyes, normativas y todo tipo de debates que se generan en torno a ellas. Aun así, somos conscientes de que una parte muy importante de la sociedad no admite nuestro discurso, algunos no entienden cómo no se reconstruye el castillo para poder verlo "tal y como era", o la razón de nuestro empeño en aplicar una *Ley de Memoria Histórica* para quitar toda posible vanagloria de una época dictatorial.

En ambos casos somos culpables de la falsa lectura de las ruinas; hay una carencia total y absoluta de pedagogía patrimonial; la cultura no está en el debate público nada más que en el uso de la palabra y muy poco en los hechos. La crisis financiera de 2008 finalizó muchos proyectos que ahora parecía se iban a poner de nuevo en funcionamiento, pero el panorama de la pandemia de la Covid-19 nos deja un futuro lleno de incertidumbres.

*

Referencias

Almarcha, Esther (2015) "The Alcázar of Toledo and Brunete. Two sides of the same coin", *in*: Ma. Pilar García y Claudio Varagnoli (eds.), *Heritage in conflict. Memory, history, architecture*, Aracne editrice, Ariccia, pp. 107-122.

Almarcha, Esther e Isidro Sánchez (2011) "El Alcázar de Toledo: la construcción de un hito simbólico", *Archivo Secreto* (5): 392-416.

Almarcha, Esther y Rafael Villena (2019) "Las tarjetas postales como registro de la memoria histórica", *La Tadeo Dearte* (5): 178-203.

Anónimo (1939) "La elocuencia de las ruinas", *Haz*, 2a época, no. 14, julio, pp. 60-63.

Anónimo (1946) *Madrid*, 18 de julio.

Arrarás, Joaquín (1941) "La nueva acrópolis", *Reconstrucción* (9): 2-8.

Asociación española de amigos de los castillos (2020) *Inventario* [<https://www.xn--castillosdeespa-lub.es/es/buscador-castillos>] (consultado el 20 de marzo de 2020).

Ayuntamiento de Belchite, Oficina de turismo [<https://belchite.es/oficina-de-turismo-belchite/>] (consultado el 19 de marzo de 2020).

Decreto de 3 de junio de 1931. Declarando monumentos Históricos-Artísticos, pertenecientes al Tesoro Artístico Nacional, Gaceta de Madrid, no. 155, 4 de junio de 1931, p. 1182.

Decreto 23 de febrero de 1937. Disponiendo que toda obra nueva que se intente en la zona destruida o mutilada de la ciudad de Toledo, deberá ser aprobada por la Comisión de Cultura y Enseñanza, BOE Burgos, no. 126, pp. 497-498.

Decreto de protección de los castillos españoles de 22 de abril de 1949, BOE, 5 de mayo de 1949, pp. 2058-2059.

Decreto 60/1992 de 28 de abril, por el que se declara Bien de Interés Cultural, con la categoría de zona arqueológica a favor del yacimiento arqueológico de Calatrava la Vieja en Carrión de Calatrava (Ciudad Real), DOCM no. 37, 20 de mayo de 1992, pp. 1975-1977.

Decreto 95/2003, de declaración del Parque Arqueológico de Alarcos, DOCM, 20 de junio de 2003, pp. 11348-11364.

García, Ma. Pilar, Esther Almarcha y Ascensión Hernández (coords.) (2010) *Restaurando la memoria. España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*, Trea, Gijón.

García, Ma. Pilar, Esther Almarcha y Ascensión Hernández (coords.) (2012) *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*, Abada, Madrid.

Gómez de Terreros, María del Valle y Luis Pérez-Prat (eds.) (2018) *Las ruinas: concepto, tratamiento y conservación*, Universidad de Huelva, Huelva.

Hernández, Ascensión (2014) "La restauración monumental como instrumento constructor de la memoria", in: Javier Domínguez Hernández et al. (eds.), *El arte y la fragilidad de la memoria*, Universidad de Antioquia y Editorial Sílabas, Medellín, pp. 307-348.

Hervás Herrera, Miguel Ángel (2016) *Conservación y restauración en Calatrava La Vieja (1975-2010)*, Facultad de Letras-Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real.

Holborn, Mark y Hilary Roberts (2013) *The Great War: a photographic narrative*, Alfred A. Knopf, Imperial War Museums, New York.

Juan García, Antonio de (2013) *La Patrimonialización de un yacimiento arqueológico Alarcos (1984-2010)*, Facultad de Letras-Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real.

Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, BOE, de 29 de junio de 1985, pp. 20342-20352.

Ley 4/1990, de 30 de mayo del Patrimonio Histórico de Castilla La Mancha, BOE, 14 de septiembre de 1990, pp. 26947-26952.

Ley 4/2001, de 10 de mayo, de Parques Arqueológicos de Castilla La Mancha, BOE, 21 de junio de 2001, pp. 22035-22038.

López Torán, José Manuel (2017) "La tarjeta postal como documento histórico: una aproximación visual a la Primera Guerra Mundial", *Vínculos* (6): 286-306.

Lozoya, Juan de Contreras y Marqués de López de Ayala (1967) *Castillos de España*, Salvat, Barcelona.

Marí, Antoní (2005) "El esplendor de la ruina", in: Anna Butí y Marta Mansanet (coords.), *El esplendor de la ruina*, Fundació Caixa Catalunya, Barcelona, pp. 13-21.

Pérez "Peridis", José María (2017) *Hasta una ruina puede ser una esperanza. Monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo*, Fundación Santa María la Real de Patrimonio Histórico, Aguilar de Campoo.

Real Decreto 3095/1980, de 30 de diciembre, por el que se declara monumento histórico-artístico de carácter nacional el santuario de Nuestra Señora de Alarcos, término municipal de Ciudad Real, BOE, 18 de febrero de 1981, p. 3729.

Reconstrucción (1940) Número extraordinario dedicado a la Exposición de la Reconstrucción de España, no. 6, junio-julio.

Rodríguez, María José (2018) *La red de Paradores. Arquitectura e historia del turismo 1911-1951*, Turner, Paradores, Madrid.

Sontag, Susan (2003) *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, Madrid.

Teira, Félix (2006) "Belchite y la línea del Ebro", in: Forcadell, Carlos y Alberto Sabio (eds.), *Paisajes para después de una guerra: el Aragón devastado y la reconstrucción bajo el franquismo (1936-1957)*, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, pp. 60-85.



Versión del texto
en INGLÉS

The eloquence of ruins¹

ESTHER ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR

Translation by Valerie Magar

Abstract

Ruins have always been and are very present in the environment of human beings. Their presence at certain times and places has been part of the political, social, and cultural discourses, as well as their elimination or concealment. A reflection is proposed, in line with the text by Nicholas Stanley-Price, on two periods of contemporary Spain: the early years of Francoism and democracy. These provide scenarios in which ruins and actions that are made around them lead us from their material aspect to an entire series of signifiers.

Keywords: *ruin, restoration, reconstruction, monumental heritage.*

Ruins can speak...

In its number 14 of the month of July 1939, the journal *Haz*² published an anonymous article entitled "The eloquence of the ruins." It contained an extensive photographic report of the destruction of the buildings of the university campus of Madrid, which was one of the frontlines during the Spanish Civil War. It appeared accompanied by a series of reflections of what the University had been, and what it should be from that moment onwards. Although the materiality of the buildings is not considered beyond the images, it does open a path for us to reconsider it in line with the text by Nicholas Stanley-Price, with an eye towards the processes of the ruin and reconstruction in Spain during the dictatorship and then in democracy (Figure 1).



FIGURE 1. "LA ELOCUENCIA DE LAS RUINAS". Image: *Haz*, 2ª época, julio 1939: 60

¹ This article has been written within the framework of Grupo CONFLUENCIAS, 2020-GRIN-29109. Universidad de Castilla-La Mancha.

² *Haz* journal was a university publication linked to the Spanish University Union (SEU) and it was attached to the National Delegation of Press and Propaganda of the Falange, which allowed it to be published on a very high quality of paper, photographs, and layout. It had four periods with different runs (1935-1955).

Everyone knows that the relationship of the human being with ruins has had notable fluctuations, especially from its aesthetic perception (Marí, 2005: 13-21). It is evident that they do not leave us impassive, but in some way their fundamental virtue is to be a physical testimony of the past. They assume multiple values that range from evocation to sadness, from seduction to the apocalyptic gaze of what has happened. To face them we have multiple possibilities of analysis (Gómez de Terreros y Pérez-Prat, 2018), but we are going to limit it here to the reconstruction of ruins in specific cases corresponding to two very different periods in the history of heritage conservation in Spain.

Among all the images of ruins, the ones that move us most vividly are those in which the evidence of the tragedy is recent and the viewer sees it as something personal. Furthermore, as Walter Benjamin indicated, multiple reproduction media can make them present, especially in the case of photographs. The society that is initially overwhelmed by the horror begins to accept them as part of their daily lives, and they become just one more image (Sontag, 2003). Since it is virtually impossible to cover all the cases that arise concerning this topic, for this conversation it is interesting to select a case such as the postcards that circulated in Europe during World War I and the post-war period. They present a clear preliminary record of the moment that we are going to analyze (López Torán, 2017: 299-300). Many aspects were embodied in them and the barbarism of the fight was not set aside; a very large number of postcards were published on both sides. The aim was to show clearly and forcefully the damage caused to cities and monuments (Figure 2). The one that we have selected allows us to venture into a substantial number of the issues that concern us; the destroyed church appears next to the hamlet that surrounds it and the same view is inserted in smaller scale in the upper right corner as it was before the bombing. There were others in which slogans such as “German barbarism”, or other similar words, were introduced.

Thanks to the publication of these images, a dialogue parallel to the conflict in which the belligerent countries participated was established from the start of the war and which undoubtedly constitutes one of the most interesting aspects of those years. At the same time, they allowed Germany to be presented to the entire world as the new barbarians who committed all kinds of atrocities against culture, represented in this case with the direct attack on heritage³ (López Torán, 2017: 299)



FIGURE 2. SOISSONS. L'ÉGLISE SAINT-PIERRE. SAINT-PIERRE CHURCH. Image: Postcard, Edité Nougarede, private collection.

³ Original quotation: “Gracias a la publicación de estas imágenes se instauró desde el inicio de la contienda un diálogo paralelo al conflicto en el que participaron los países beligerantes y que sin duda constituye uno de los aspectos más interesantes de aquellos años. A la par, permitieron presentar a Alemania ante el mundo entero como los nuevos bárbaros que cometían todo tipo de atrocidades contra la cultura, representado en este caso con el ataque directo hacia el patrimonio.”

We can clearly observe perfectly articulated promotional campaigns, in which both image and text facilitated their impact and also opened the door to reconstruction and restoration policies to “heal” and try to forget.

During the Spanish Civil War, there were especially significant moments that the Francoist government converted into symbols, with their corresponding ruins. The advertising mechanisms were very similar to those of the Great War; they included the “epic” of the Alcazar of Toledo and the battles of Brunete (Madrid) and Belchite (Zaragoza), enclaves of the New State that had to be an example for the New Spain. The memory of what happened during the conflict was addressed antithetically, but for a similar purpose.

After the uprising of July 18 in Spain, a confrontation began in many areas, among which we should highlight an intense war propaganda throughout all media within the framework of strict military censorship. Thus it was possible that, once firmly established in power, a monolithic doctrine loaded with falsehoods, inventions, biased interpretations, and manipulations was achieved. Eighty years after the conflict, they are still present in different media and in historiography. It is not now a matter of analyzing the question of the nature of the Regime, or the suffering it caused, but the use of these symbolic landmarks for decades. The reconstruction of Spain, also accompanied by intense propaganda work, generally achieved its goals, but at a significant cost, especially of a social nature.⁴

The epic of the Alcázar

The events that occurred in Toledo from the beginning of the Spanish Civil War are well documented nowadays, but Franco’s propaganda converted them into an epic and a symbol, until a myth was created. Moscardó, seeing the control of the city by the troops that defended Republican legality, locked himself in the Alcázar (Figure 3), a building that facilitated defense actions, to await the arrival of military units from the rebel side (Almarcha y Sánchez, 2011: 392-416). The occurrences and the misrepresentations, became one of the emblems of the New State; the ruins, restored at an impressively slow speed, were the special stage of multiple events, from the visits of notable characters who arrived in Spain, to the immersion of crowds at military, civil, or religious acts, all for the sake of the “eloquence of the ruins.” Sometimes stage designs were even planned in which pieces of columns were arranged on top of the carpets (Figure 4). All this was nurtured in parallel by postcard albums that showed the building from different angles, with views from before and after the war, as well as brochures, documentaries, etcetera.

The “liberation” introduced the city to a new situation marked by propaganda work, and the “feat” of the besieged took an important role for decades. In a very early normative action of the rebel faction, in the heat of war, the ruins of the Alcazar were declared as a National Monument with the following arguments:

The old Spanish cities are entitled to and have achieved special respect and decisive protection from the State, because they conform moments of our History, with their urban planning and architectural ensembles, as well as in each of their monuments, there is one of them, the city of Toledo, synthesis of our glories, beacon of catholic faith and script of the Hispanic empire, for which such protection and respet must acquire the category of veneration,

⁴ The reconstruction has been studied in the publications by García Cuetos, Almarcha Núñez-Herrador y Hernández Martínez, (2010; 2012).



FIGURE 3. ALCÁZAR OF TOLEDO. Image: Rodríguez, 1943. Archivo General de la Administración.



FIGURE 4. EVENT IN THE COURTYARD OF THE ALCÁZAR. Image: Rodríguez, no date. Archivo General de la Administración.

*since they can never be proportionate to their exceptional merits. [...] Article 3. Without prejudging the subsequent destiny of the glorious Alcázar and as temporary protection, its ruins are declared a NATIONAL MONUMENT, and in the meantime, no more works can be done in them than those necessary to consolidate what exists, and to enable accesses essential for the respectful visit of the public*⁵ (Decreto, 1937: 497-498).

In this manner, it assumed a variety of epic visions, not only related to the country's history, but also as a reference for other values of the ancient world, as reflected repeatedly in the illustrated journal *Reconstrucción*, published by the Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones:⁶

*But a new Acropolis has been born into the world with another Parthenon, towards which crowds will come to surrender in humiliation, abiding by the empire of the superhuman. A new Acropolis in which the peaks of courage will be contemplated, and in which the abysses of abjection can be measured. The prodigy of heroism will be admired and understood by the cruelty of the besiegers*⁷ (Arrarás, 1941:7).

On March 9, 1940, Toledo, together with Santiago de Compostela, was decreed a "historical-artistic monument," and on November 9 the Board of Trustees of the ruins of the Alcázar of Toledo was established. The new regime did not have a clear policy regarding the reconstruction of the building. If we carry out a detailed study of the process, we can see very different proposals within the government structure regarding the projects and rhythms of the works, which, in a way, allow us to understand the paradoxes of the period. From an early date, very expensive tasks for the removal of debris were carried out by forced labor, with the purpose of adapting the ruin to make it accessible for visits that allowed the continuous presence in the media, and thus achieving a first-order element in the creation and maintenance of the myth. Finally, the decision was made to rebuild the building, based on the assumptions of an image of the Alcazar dating from the 19th century in a stylistic restoration similar to many carried out in that period (Almarcha, 2015: 108-113). The project and works were organized by the Army Corps of Engineers in a very slow process that leads us to wonder about the reasons, if they were of an economic nature or if they evidenced an express desire to maintain a scenery of the ruins in order to reinforce the myth; thus the visitors, high dignitaries or humble citizens, could contemplate the ruin and its laborious recovery (Figure 5).

⁵ Original quotation: "Si las viejas ciudades españolas merecen y han de lograr especial respeto y decidida protección del Estado, por ser ellas con sus ordenaciones urbanas y conjuntos arquitectónicos, así como en cada uno de sus monumentos, instantes de nuestra Historia, hay entre todas una, la ciudad de Toledo, síntesis de nuestras glorias, faro de la catolicidad y guion del hispánico imperio, para la que tales protección y respeto deben adquirir categoría de veneración, ya que nunca podrán ser proporcionados a sus excepcionales merecimientos. [...] Artículo tercero. Sin prejuzgar el ulterior destino del glorioso Alcázar y como protección temporal, se declaran sus ruinas MONUMENTO NACIONAL no pudiéndose hacer en ellas, entre tanto, más obras que las precisas para consolidar lo que existe, y de habilitación de accesos indispensables para la respetuosa visita del público."

⁶ General Directorate of Devastated Regions and Reparations (note from the translator).

⁷ Original quotation: "Pero ha nacido al mundo una nueva Acrópolis con otro Partenón, hacia el que vendrán las muchedumbres para rendirse humilladas, acatando el imperio de lo sobrehumano. Una nueva Acrópolis en la que se contemplarán las cumbres del valor y en la que se podrá medir los abismos de la abyección. Se admirará el prodigio del heroísmo y se comprenderá éste por la crueldad de los sitiadores".



FIGURE 5. VISIT OF A GROUP OF FRENCH TOURISTS TO THE ALCÁZAR, 1951. Image: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (UCLM).

The project was there, down to the last detail since 1944, as we can see in the different documents: memories, plans, reports... and in Spain since the 1950s, spectacular construction processes of less symbolic significance were carried out... and yet, in our case-study, everything was slowed down. But, finally, in 1972 the works were finalized. A long process, in short, almost as long as the life of the dictator that is visible even completely mythically reconstructed (Hernández, 2014: 307-348).

It is evident that the reconstruction responds to its symbolic value for the dictatorship; it is an emblem that slowly recovered its previous uses linked to the army. At present, dependencies such as the Regional Library and the Army Museum coexist in the building together with military units. The arrival of democracy introduced strong tensions that perfectly represent the complexity in the reassignment of symbolisms linked to totalitarian regimes, as clearly shown in Spain by the *Ley de Memoria Histórica*.^{8,9}

The ruins in the aftermath of the battle

Wars set different battle sites for history; in order to understand the use of reconstruction and ruin in Franquist Spain, there are two small towns, Brunete and Belchite, the very mention of the names of which cause us to recall very significant moments of the confrontations.

In Belchite, the representation of the ruins can be viewed as an emblem. They become the example of the struggle in an apocalyptic vision in which human beings disappear, in this case to live in a new town built nearby. From the beginning, the voices of the regime at all levels saw the possibility of its use. A Belchite cleric, linked to the rebels, indicated:

The ruins of Belchite, school of patriotism and civic virtues. If the theme of the destruction of Belchite was not so deeply tragic, we would say that the ruins of this town lend themselves to being a place of objective tourism. The Spanish

⁸ Act of Historic Memory (note from the translator).

⁹ It is pertinent to indicate how such a referential element for all the populations of Spain during the dictatorship, the monuments to the fallen have been disappearing, but it maintains its memory on postcards (Almarcha y Villena, 2019).

pilgrims, in time, will come to the old Belchite as the true patriots go to visit the ruins of Numancia [...] When the war finishes, an obligatory excursion for the older children will be a necessity, as well as a talk by their teachers on the symbolism of such holy and precious ruins. What better teaching? It does not matter that the new city is not built on the ruins, since these are duly closed with a surrounding wall, they would always remain for posterity, a living monument of the race (Teira, 2006: 68-69).

The constructions became ruins over the years, but at the same time they were endowed with new elements that reinforced their symbolism, such as the inclusion of the everlasting cross of the fallen, which was even transformed over time (Figure 6). The clergyman's speech was very clairvoyant; after the "tourists" of the regime, today it is more one of destination, which is promoted by means of the City Council's own website. All kinds of activities are programmed that have motivated actions to accommodate the ruins in order to maintain them and enable safe circulation.¹⁰



FIGURE 6. CROSS OF THE FALLEN AND RUINS. Belchite, 1940s.
Image: Private collection.

¹⁰ Ayuntamiento de Belchite, Oficina de turismo [<https://belchite.es/oficina-de-turismo-belchite/>] (accessed on 19 March 2020).

Brunete represents reconstruction. The Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones assessed the damage at 97%. This is why it was one of the towns “adopted” by the Head of State in 1939. The new town was designed by José Menéndez Pidal and Luis Quijada. From the beginning it was a very special project, the battle plus its proximity to Madrid made it a perfect showcase for its performances. It clearly represents the reconstruction with totally new planning, articulated through a Herrerian-inspired plaza with a notable presence of granite and regionalist traces on the façades of the houses, but with many approaches in the spaces assumed by the rationalist currents (Almarcha, 2015: 114-121).

The generating nucleus was the church, the only vestige of the previous town, which could have been restored, but it was decided to keep only the façades (Figure 7). Around it there is a religious-social center with a square, the priest’s house and a parish archive. Adjacent is the Plaza Mayor, the highest political-social expression, with the town hall, Party House and entertainment venues. The church and the square formed an easily recognizable silhouette in the region.



FIGURE 7. GENERAL VIEW OF BRUNETE WITH THE RUINS REMOVED, THE CHURCH WITHOUT REBUILDING AND THE CONSTRUCTION OF THE FIRST HOUSES, 1940. *Image: Private collection.*

One of the most important constants in the “reconstruction” of Brunete, is the marked symbolic character that was given, both to the evolution of the work and to the intended final product, after important modifications of the initial project. The New State did not waste the opportunity of advertising the reconstruction of Brunete. It was used repeatedly in national and international exhibitions, as early as May 1940, in the exhibition of *Reconstrucción en España* held in the rooms of the National Library, inaugurated by Franco; an entire room was dedicated to Brunete with plans, mock-ups, and recreations used as props, etc. It appeared in images of the press, in the catalogue and in the *Reconstrucción*¹¹ journal. Even in the humble catalogue of the Exhibition, the example of the adopted town was once again Brunete. The exhibition had an itinerant nature and passed through different Spanish regional capitals. At the same time, an explanatory sample of the works was installed in one of the first houses built in the settlement, and some of the rooms decorated for such purpose that became a mandatory stop when visiting the population.

¹¹ *Reconstrucción* (1940), an extraordinary number dedicated to the Exhibition on reconstruction in Spain.

The most relevant aspect from the political and symbolic point of view was the succession of visits: the laying of the first stone made by Serrano Suñer in the moments when he held the greatest power, the first visit by Franco on June 16, 1941, on the occasion of the inauguration of the first group of houses, lighting the fire in one of them, as he had indicated when referring to the adopted villages. The official inauguration of the town on July 18, 1946, as well as that of the congressmen of the II National Congress of the Federation of Urbanism and Housing ... and finally the inauguration on July 18, 1946, marking the 10th Anniversary of the Uprising, was the first time that Franco left Madrid on that date, who was accompanied by a large number of items related to the population in those days.

On the day of the inauguration Franco, from the balcony of the Town Hall, made a speech full of symbolic connotations in relation to the principles that governed the reconstruction. The press reported the act in detail, the newspaper *Madrid* reported the following

Brunete has changed its shape, it has been reborn. Nothing remains of the tired and withered old town that raised its miserable mud houses on the furrows of its thirsty lands. Nothing remains, in short, of its irregularity, its mean appearance, its undeniable ugliness. Old Brunete died in the battle that bears its name, and today it seems like a miracle, the smile of a modern and joyful people – sprouting from shapeless ruins and bloody fields (Anónimo, 1946).

The final result clearly shows a new population that is also replicated in the civil dependencies of nearby towns rebuilt at that time, thus generating a clear “Devastated Regions” style.

Reading the ruin

Spain had 10,360 castles according to the inventory of the Asociación española de amigos de los castillos;^{12, 13} depending on how the evaluation of these constructions is made, it is currently close to 2,000, a significant number of which are in ruins, representing an important part of history of the country throughout the centuries. In contemporary times they have had processes that perfectly reflect their symbolic condition and uses of modernity. The Marquis of Lozoya, in the prologue to the edition of *Castillos de España* indicated “Romanticism of the 19th century attracts the attention of the most select spirits towards castles. It was a great fortune that the penury of 18th century Spain made restorations possible in very few cases”¹⁴ (Lozoya, 1967: n.p). There was a very small number of interventions, but the opinion regarding some of them began to change in the 1930s, when the National Tourism Board saw in them two important elements for the development of its policy. On the one hand, its visual imprint on the territory for its campaigns and, on the other hand, the possibility of converting some of them into tourist accommodations. The first *Parador*¹⁵ in a historic building was in the Oropesa castle (Toledo) inaugurated in February 1930, which was followed by the use of fortresses in the 1931 intervention of Ciudad Rodrigo, which had previously been an inn and the practice finally settled during the Franco regime (Rodríguez, 2018).

¹² Spanish association of friends of castles (note from the translator).

¹³ *Asociación española de amigos de los castillos* (2020), Inventario [https://www.xn--castillosdeespa-lub.es/es/buscador-castillos] (accessed on 20 March 2020).

¹⁴ Original quotation: “El romanticismo del siglo XIX atrae hacia los castillos la atención de los espíritus más selectos. Fue gran fortuna el que la penuria de la España ochocentista hiciese que en muy pocos casos fuesen posibles las restauraciones.”

¹⁵ *Paradores de Turismo* is a Spanish public hotel chain. The establishments are located in emblematic buildings or remarkable locations that have been selected for their historical, artistic or cultural values. Some of their accommodations are in buildings that have been declared as Sites of Cultural Interest and others are in historical sites.

The interventions carried out by the state in the framework of the *Paradores* network correspond, as Nicholas Stanley-Price points out, to the justifications for the needs of use for their reuse and tourism promotion. In most cases, they present the preservation of façades and volumes along with some of the most significant spaces. At the same time, there is a significant distortion of the use of the buildings in other areas to resolve housing and office needs. These circumstances have turned their back to the development of legislation, charters and conventions despite the fact that some are in catalogued buildings and therefore subject to complying with the corresponding regulations.

The national symbolic value had its endorsement in the publication by the Franquist state in 1949 of the *Decreto sobre protección de los castillos españoles*,^{16, 17}

One of the notes that give greater beauty and poetry to the landscapes of Spain is the existence of castle ruins in many of its culminating points, all of which, apart from their extraordinary picturesque value, are an evocation of the history of our homeland in its more glorious times; and its prestige is enriched by the legends that popular fantasy has woven around it. Whatever their state of ruin, then, they must be the object of the solicitude of our State, so zealous in defending the spiritual values of our race.

Unfortunately, these venerable remnants of the past are subject to a process of decomposition. Dismantled and without use, almost all of them have become quarries whose constant use hastens the collapses, some of the most beautiful having totally disappeared. Save from exceptional cases, their reconstruction is impossible, as well as mere maintenance works; but it is necessary at least to avoid the abuses that accelerate its ruin (Decreto, 1949: 2058).

In this way all the ruins were placed under the protection of the state; a novel figure that at times has been considered as a de facto declaration of protection, although reality shows that this was not the case. Declarations of Castles as national monuments continued to be made, and the deterioration of the significant volume of protected elements made their conservation or restoration unviable. Some of the castles were adapted by institutions linked to the Regime, such as, among others, the cases of Castillo de la Mota in Medina del Campo (Valladolid), which became the headquarters of the Escuela de Mandos de la Sección Femenina¹⁸ or the Castillo de Belmonte (Cuenca) Frente de Juventudes.¹⁹

Archaeology and reconstruction

As I indicated at the beginning, we have a second moment of analysis of the reconstruction of ruins, undertaken in the democratic period. The promulgation of the *Ley de Patrimonio Histórico Español*²⁰ in 1985²¹ modernized the country's heritage policies, but quickly the autonomous communities, in accordance with the transfers of power received, assumed the need to regulate their territories, each in a specific manner. This situation has generated tensions between the different agents and approaches. Each corresponding ministry began to define possible plans, one of which was the National Plan of Archaeological Parks from 1986 that was legislatively finalized for the first time in Spain by the Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

¹⁶ Decree on the protection of Spanish castles (note from the translator).

¹⁷ *Decreto de protección de los castillos españoles* de 22 de abril de 1949.

¹⁸ Women's Section of the Command School.

¹⁹ Youth Front.

²⁰ Spanish Historical Heritage Act (note from the translator).

²¹ *Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español*.

The *Ley de Patrimonio Histórico de Castilla-La Mancha*,²² indicated

*When the characteristics of the sites so advise, there will be a trend towards the creation of archaeological parks that ensure the consolidation, recovery and knowledge of the archaeological sites of Castilla-La Mancha*²³ (Ley, 1990: art.18).

With this article an evident didactic and tourist vocation was already shown that surpassed the traditional activity focused on a minority. Likewise, it developed a legal instrument with a specific regional law, the *Ley de Parques Arqueológicos de Castilla-La Mancha*,²⁴ the first in the country to articulate cultural projects linked to parks. In order to understand what the definition of an archaeological site through the figure of the park means for it, we are going to analyze one of the most complex ones, the Alarcos Archaeological Park (Ciudad Real).²⁵ The statement indicated:

The Archaeological Park of Alarcos will be conformed by a nucleus located in the archaeological site of Alarcos and its surroundings, subject to a Ordinance Plan, and the visitable archaeological site called Calatrava la Vieja. Likewise, in the development of the park itself, some other sites accessible to visitors apart from those described in the Ordinance Plan may be included (Decreto, 2003: 11348).

The reality is that under this denomination, two archaeological sites were included, located in three municipal áreas, Ciudad Real and Poblete for the Alarcos site and Carrión de Calatrava for Calatrava la Vieja, with a delimitation in five zones with remains ranging from the Bronze Age to the Middle Ages.

The actions in the two enclaves had begun prior to their inclusion in the archaeological park, but as of the declaration the development changed significantly. In both locations, many of the principles defined for the intervention on the site are widely met. The dominant element is the existence of a set of buildings from Medieval times, with Islamic and Christian occupation, that are articulated by fortresses and habitats linked to them. These spaces were abandoned and thus began their gradual deterioration as they were mainly built using mud wall architecture and masonry. The extraction of stone for other constructions in nearby towns notably unbalanced the structures that finally collapsed.

Alarcos is located on a hill over a ford of the Guadiana river. A settlement is known from the Bronze Age to the Middle Ages, but the most important remains are an important extension of the Iberian oppidum and especially the area of the Medieval castle with Islamic and Christian buildings, very important because of the prominence during the Reconquest, with an important battle named after the place (De Juan, 2013). From this ensemble, there was only one hermitage visible still in use, which was declared as historical-artistic monument in 1980.²⁶

²² *Ley 4/1990, de 30 de mayo del Patrimonio Histórico de Castilla-La Mancha*. Derogada por la *Ley 4/2013, de 16 de mayo, de Patrimonio Cultural de Castilla-La Mancha*.

²³ Original quotation: "Cuando las características de los yacimientos así lo aconsejen se tenderá a la creación de Parques arqueológicos que aseguren la consolidación, recuperación y conocimiento de los yacimientos arqueológicos de Castilla-La Mancha."

²⁴ *Ley 4/2001, de 10 de mayo, de Parques Arqueológicos de Castilla-La Mancha*.

²⁵ *Decreto 95/2003, de declaración del Parque Arqueológico de Alarcos*.

²⁶ *Real Decreto 3095/1980, de 30 de diciembre, por el que se declara monumento histórico-artístico de carácter nacional el santuario de Nuestra Señora de Alarcos, término municipal de Ciudad Real*.

In 1984 the excavations began and the importance of the findings could be quickly seen, as well as the possibilities that were opened to advance knowledge about the period, the battle, etc. that would significantly expand scientific knowledge. Therefore, annual campaigns were developed almost uninterruptedly from 1984 to 2010, when the project was paralyzed with the arrival of the crisis. In recent years it has resumed with interventions of 15 days.

From the first moment and in line with all international regulations and those that were immediately promulgated in Spain, the excavation action was accompanied by the necessary consolidation and restoration, since a rapid loss could occur. The program of these interventions showed the need for craftmanships that were about to disappear, for which the model of the *escuelas taller*²⁷ defined by José María Pérez "Peridis" (Pérez, 2017) was considered the best proposal. It allowed the capacity building on site in techniques such as mud wall architecture and stonework, necessary for the consolidation of the remains and adding them to the development of projects articulated by the scientific team composed of archaeologists, architects, and restorers.

The works carried out in the castle area involved the movement of thousands of cubic meters of earth, which were the degradation of the earthen architecture and the destruction of the masonry. It had been produced basically by the loss of the carved ashlar from the chains of walls and towers caused after the abandonment of the place, which were used in the construction of a new enclave founded by Alfonso X in the vicinity, the current Ciudad Real. The evolution of the deposit in the aerial views of the years 1982 and 2010 shows the process very clearly (Figure 8).

The image is extremely revealing of the activities carried out in the area during 25 years, with the consolidation of the remains of the excavated walls, the recovery of some lines to suggest the volumes in a clearer manner and allowing the entire complex to be perceived without undertaking, at any time, creative reconstructions or restorations in style.

One of the most complex intervention proposals in the complex is the recovery in height of the pentagonal tower in the bow (Figure 9). After the removal of the accumulation of soil, it was difficult to decipher the remains –as can be seen in the image in the intermediate zone– and it was decided to trace it with stones found in situ up to a certain height, in a process close to anastylosis. It is evident that in this way it is possible to understand in a much clearer way what the construction was in volume, rather than in height. During the years in which these actions were carried out, it was incorrectly said that they were rebuilding the castle, when what is evident is that they were removing the earth from what had been its mud walls, that had returned to being earth. Throughout the intervention process, the original part was differentiated from the consolidated one by placing ceramic plaques marked with the name of the archaeological park together with contour marks visible from the outside.

All the processes in its Iberian and Medieval areas are contrasted and disseminated in scientific fields and are the fundamental support for the didactic visit that is complemented by other audiovisual media in a space adjacent to the hill. The transformation of the site into an archaeological park was specified in a doctoral thesis defended by the archaeologist director Antonio de Juan García (De Juan, 2013). In 2003 the park was inaugurated and a fruitful flow of visitors of all ages began, for which different types of visits and activities were contemplated.

²⁷ Workshop school (note from the translator).



FIGURE 8. AERIAL VIEW OF THE CASTLE.
Parque arqueológico de Alarcos (Ciudad Real),
1982, 1995, 2010. *Image: Antonio de Juan
García Collection.*



**FIGURE 9. PENTAGONAL TOWER AT THE
BOW OF THE ALARCOS CASTLE.**
Image: Antonio de Juan García Collection.

The other site incorporated into the archaeological park is Calatrava la Vieja. It is located in a fluvial peninsula of the Guadiana at the top of a hill that allows control of the river. In addition, it is located in the natural passage on the way from Córdoba to Toledo. We find a historical sequence similar to Alarcos with occupation from the Bronze Age to the Middle Ages. It played a leading role as the capital of the region in Islamic times and later as the first seat of the Order of Calatrava until the creation of its fortress in Calatrava la Nueva (Hervás, 2016).

In this case, important remains of the fortress survived, generating a Romantic ruin for centuries, until on June 3, 1931,²⁸ the provisional Government of the Second Republic declared the castle as a historic-artistic monument. A few decades later it was accepted within the generic declaration of the 1949 decree and from the 1960s onwards, and concerns about the state of the castle's remains and the adjoining lands, which were exploited agriculturally led to the expropriation of a significant part of the land. Finally, it was again declared as a Site of Cultural Interest²⁹ in the category of Archaeological Zone in 1992.

The works on the complex began in 1975 with an architectural restoration project by the General Directorate of Fine Arts carried out by architect Santiago Camacho. It was intended to solve the problems generated by areas of stone looting that could collapse the wall faces. Subsequently, there were other interventions by architects Miguel Fisac between 1982-1984 and Jaime Muñoz in 1994-1995 that were already more linked to the archaeological research work by Manuel Retuerce and Miguel Ángel Hervás. Some of the actions of the first period determined specific processes of restoration due to errors of interpretation, use of materials such as concrete formwork or actions in the area of the chapel that were enabled as an interpretation center (Hervás, 2016: 339-341).

Excavation campaigns were followed systematically from 1984 to 2010 with the support of the different employment plans or *escuelas taller*, which allowed the consolidation of the wall structures, the site and the construction of the necessary infrastructures for the development of the archaeological park activities. The criteria that were used were in line with international regulations and legislation, as in Alarcos, although in this case it was necessary to address the elimination of those elements that had been erroneously introduced, and that distorted the perception of the ruin.

The visitor to Calatrava la Vieja finds in the La Mancha plain an imposing construction that looks out and sometimes reflects in the Guadiana; he can know its hydraulic structures and intuit the majestic entrance to the medina. In addition, it is possible to understand how stone was used in its construction, but also the humble boxes for rammed earth walls. Preservation of the few that have reached us has been achieved and at the same time they are didactic with the inclusion in the recovery of the profiles of a rammed earth formwork (Figure 10). As in the case of Alarcos, all new elements are indicated with the ceramic plaques and profiles.

During all these years the process and the findings have been made known and contrasted in scientific fields, in addition to being the support of the didactic visit. It has been the subject of a doctoral thesis defended by the archaeologist Miguel Ángel Hervás Herrera (Hervás, 2016).

²⁸ *Decreto de 3 de junio de 1931, declarando monumentos Históricos-Artísticos, pertenecientes al Tesoro Artístico Nacional, Gaceta de Madrid*, nº 155, 4 de junio de 1931, p. 1182. This was a joint declaration for 789 buildings, some of which are duplicated, and others which had already been inscribed before.

²⁹ *Decreto 60/1992 de 28 de abril, por el que se declara Bien de Interés Cultural, con la categoría de zona arqueológica a favor del yacimiento arqueológico de Calatrava la Vieja en Carrión de Calatrava (Ciudad Real)*. DOCM n.º 37, 20 de mayo de 1992, pp. 1975-1977.



FIGURE 10. DETAIL OF A TOWER OF THE CASTLE OF CALATRAVA LA VIEJA. *Image: Private collection.*

The citizen and ruin in 21st century Spain

It is evident that the ruins, their reconstructions and restorations are part of the landscape that surrounds us. Those of us who are dedicated to heritage issues know the importance of preserving in the most correct way possible what has come to us and we assume the legislation, regulations and all kinds of debates that are generated around them. Even so, we are aware that a very large part of society does not support our discourse, some do not understand why the castle is not rebuilt to be able to see it "as it was" or the reason for our efforts to apply the *Ley de Memoria Histórica* to remove all possible pride of a dictatorial age.

In both cases we are guilty of the false reading of the ruins. There is a total and absolute lack of heritage pedagogy. Culture is not in the public debate; only in the use of the word and very little in the facts. The 2008 financial crisis ended many projects that now seemed to be put back into operation, but the new panorama of the COVID-19 pandemic leaves us with a future full of uncertainties.

*

References

Almarcha, Esther (2015) "The Alcázar of Toledo and Brunete. Two sides of the same coin", *in*: Ma. Pilar García and Claudio Varagnoli (eds.), *Heritage in conflict. Memory, history, architecture*, Aracne editrice, Ariccia, pp. 107-122.

Almarcha, Esther e Isidro Sánchez (2011) "El Alcázar de Toledo: la construcción un hito simbólico", *Archivo Secreto* (5): 392-416.

Almarcha, Esther y Rafael Villena (2019) "Las tarjetas postales como registro de la memoria histórica", *La Tadeo Dearte* (5): 178-203.

Anónimo (1939) "La elocuencia de las ruinas", *Haz*, 2a época, no. 14, julio, pp. 60-63.

- Anónimo (1946), *Madrid*, 18 de julio.
- Arrarás, Joaquín (1941) "La Nueva Acrópolis", *Reconstrucción* (9): 2-8.
- Asociación española de amigos de los castillos (2020) *Inventario* [<https://www.xn--castillosdeespa-lub.es/es/buscador-castillos>] (accessed on 20 March 2020).
- Ayuntamiento de Belchite, Oficina de turismo [<https://belchite.es/oficina-de-turismo-belchite/>] (accessed on 19 March 2020).
- Decreto de 3 de junio de 1931. Declarando monumentos Históricos-Artísticos, pertenecientes al Tesoro Artístico Nacional, Gaceta de Madrid*, no. 155, 4 de junio de 1931, p. 1182.
- Decreto 23 de febrero de 1937. Disponiendo que toda obra nueva que se intente en la zona destruida o mutilada de la ciudad de Toledo, deberá ser aprobada por la Comisión de Cultura y Enseñanza, BOE Burgos*, no. 126, pp. 497 a 498.
- Decreto de protección de los castillos españoles* de 22 de abril de 1949, *BOE*, 5 de mayo de 1949, pp. 2058-2059.
- Decreto 60/1992 de 28 de abril, por el que se declara Bien de Interés Cultural, con la categoría de zona arqueológica a favor del yacimiento arqueológico de Calatrava la Vieja en Carrión de Calatrava (Ciudad Real), DOCM no. 37*, 20 de mayo de 1992, pp. 1975-1977.
- Decreto 95/2003, de declaración del Parque Arqueológico de Alarcos, DOCM*, 20 de junio de 2003, pp. 11348-11364.
- García, Ma. Pilar, Esther Almarcha y Ascensión Hernández (coords.) (2010) *Restaurando la memoria. España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*, Trea, Gijón.
- García, Ma. Pilar, Esther Almarcha y Ascensión Hernández (coords.) (2012) *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*, Abada, Madrid.
- Gómez de Terreros, María del Valle y Luis Pérez-Prat (eds.) (2018) *Las ruinas: concepto, tratamiento y conservación*, Universidad de Huelva, Huelva.
- Hernández, Ascensión (2014) "La restauración monumental como instrumento constructor de la memoria", *in: Javier Domínguez Hernández et al. (eds), El arte y la fragilidad de la memoria*, Universidad de Antioquia y Editorial Sílabas, Medellín, pp. 307-348.
- Hervás Herrera, Miguel Ángel (2016) *Conservación y restauración en Calatrava La Vieja (1975-2010)*, Facultad de Letras-Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real.
- Holborn, Mark y Hilary Roberts (2013) *The Great War: a photographic narrative*, Alfred A. Knopf, Imperial War Museums, New York.
- Juan García, Antonio de (2013) *La Patrimonialización de un yacimiento arqueológico Alarcos (1984-2010)*, Facultad de Letras-Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real.
- Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, BOE*, de 29 de junio de 1985, pp. 20342-20352.
- Ley 4/1990, de 30 de mayo del Patrimonio Histórico de Castilla La Mancha, BOE*, 14 de septiembre de 1990, pp. 26947-26952.
- Ley 4/2001, de 10 de mayo, de Parques Arqueológicos de Castilla La Mancha, BOE*, 21 de junio de 2001, pp. 22035-22038.
- López Torán, José Manuel (2017) "La tarjeta postal como documento histórico: una aproximación visual a la Primera Guerra Mundial", *Vínculos* (6): 286-306.
- Lozoya, Juan de Contreras y Marqués de López de Ayala (1967) *Castillos de España*, Salvat, Barcelona.
- Marí, Antoni (2005) "El esplendor de la ruina", *in: Anna Butí y Marta Mansanet (coords.), El esplendor de la ruina*, Fundació Caixa Catalunya, Barcelona, pp. 13-21.
- Pérez "Peridis", José María (2017) *Hasta una ruina puede ser una esperanza. Monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo*, Fundación Santa María la Real de Patrimonio Histórico, Aguilar de Campoo.
- Real Decreto 3095/1980, de 30 de diciembre, por el que se declara monumento histórico-artístico de carácter nacional el santuario de Nuestra Señora de Alarcos*, término municipal de Ciudad Real (BOE, 18 de febrero de 1981), p. 3729.
- Reconstrucción* (1940) Número extraordinario dedicado a la Exposición de la Reconstrucción de España, no. 6, junio-julio.
- Rodríguez, María José (2018) *La red de Paradores. Arquitectura e historia del turismo 1911-1951*, Turner, Paradores, Madrid.
- Sontag, Susan (2003) *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, Madrid.
- Teira, Félix (2006) "Belchite y la línea del Ebro", *in: Forcadell, Carlos y Alberto Sabio (eds.), Paisajes para después de una guerra: el Aragón devastado y la reconstrucción bajo el franquismo (1936-1957)*, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, pp. 60-85.



CLARA VERAZZO



CLARA VERAZZO

Es profesora asociada de Restauración arquitectónica en el Departamento de Arquitectura de la Universidad G. d'Annunzio, en Chieti y Pescara. Es titular de los cursos de Restauración arquitectónica 1 en el Departamento de Arquitectura de Pescara, y de Teoría e historia de la restauración en el Departamento del patrimonio arqueológico e histórico-artístico de Chieti. Tiene un doctorado en Conservación de bienes arquitectónicos. Participa activamente en conferencias y seminarios nacionales e internacionales. Es autora de contribuciones y ensayos que documentan intereses dirigidos a múltiples campos de investigación, desde técnicas de construcción tradicionales hasta temas relacionados con la conservación de centros históricos menores; de problemas teóricos de la restauración hasta estudios filológicos sobre artefactos arquitectónicos individuales; de los temas del proyecto arquitectónico mediante preexistencias históricas, hasta el conocimiento y la protección de la arquitectura del siglo XX.

Portada interior: **ESTELA Y CÁVEA DEL TEATRO AL AIRE LIBRE**
Imagen: Clara Verazzo, Pescara, 2018.

Una iniziativa nata morta. Il teatro “rudere” dedicato a Gabriele d’Annunzio dalla realizzazione alla conservazione

CLARA VERAZZO

Sommario

Con il crollo del fascismo e la drammatica conclusione della seconda guerra mondiale, che vide Pescara duramente bombardata, la memoria di Gabriele d’Annunzio conobbe un inevitabile declino, almeno a livello nazionale. In tutta Italia, i progetti per il monumento da erigersi al poeta vennero comprensibilmente accantonati, ma non nella sua città natale, dove venne bandito un concorso di idee per la realizzazione di un teatro all’aperto, sul modello di quelli antichi. Il concorso pescarese costituì uno spaccato interessante della ricerca architettonica contemporanea, anche se fra tutti, il progetto vincitore degli architetti Mariano Pallottini, Antonio Cataldi Madonna e Filippo Marinucci risulta il più prevedibile: forse recependo gli spunti presenti nelle messinscena all’aperto dello stesso Vate, proponeva infatti una cavea a quarto di cerchio ricavata nel terreno, con una balconata sopraelevata su telai binati, in cui «si daranno tragedie nelle quali all’assoluta modernità della ispirazione si congiunga una purezza di forma non indegna dei tempi di Atene». Il contributo ricostruisce su inedita base filologica la lunga vicenda che ha portato alla realizzazione del monumento a d’Annunzio negli anni Cinquanta, ma che è vittima di una condizione di marginalità e degrado, esito di un mancato riconoscimento da parte della cittadinanza e delle istituzioni.

Parole chiave: teatro all’aperto, Gabriele d’Annunzio, restauro, conservazione, tutela.

Il monumento al poeta-eroe Gabriele d’Annunzio

Il 7 giugno 1943, a pochi anni dall’improvvisa morte di Gabriele d’Annunzio¹, avvenuta il 1° marzo del 1938, venne approvato dalle Commissioni legislative della Camera dei Fasci e del Senato del Regno il disegno di legge per l’*Erezione a spese dello Stato del monumento nazionale a Gabriele d’Annunzio in Pescara*.²

¹ Uomo dotato di grande ingegno, Gabriele d’Annunzio (1863-1938) fu uno dei maggiori esponenti del decadentismo europeo, dimostrando sin dalla sua adolescenza una personalità avida, sensuale, felicemente osmotica e creativa, nutrendosi continuamente di idee, d’immagini, di persone e cose, per tradurle immediatamente in sensazioni, pensieri e simboli, ch’erano i suoi e insieme quelli di un’epoca. Con fragilità di pensiero, ma con una profonda curiosità, riuscì per un trentennio a solcare da protagonista una delle parabole più significative della decadenza culturale e civile della società europea, fino ad esaurirsi, alle soglie della prima guerra mondiale, perdendo via via le sue facoltà immaginifiche e trasmutando, ancora con istintiva consapevolezza, il poeta nell’eroe, per farsi, questa volta senza averlo voluto, il politico dell’impresa fiumana, costretto allora per la prima volta non più ad abbracciare soltanto le circostanze, ma a cercare d’andare oltre ad esse, fallendo clamorosamente, o meglio preferendo a quest’ultima prova, la prigione del Vittoriale. Il vate nazionale, il *pater patriae* venne, così, associato al nuovo governo fascista: gravitò, ideologicamente connivente, nell’orbita dello Stato dittatoriale, plaudendo all’avventura in Etiopia, manifestando timide perplessità solo nel 1937, per l’alleanza italo-tedesca. Qualche piccola insubordinazione rimase confinata in incontri confidenziali con amici fidati e nello scambio epistolare con il duce, del resto, la visuale ristretta delle richieste di personalistici favori, consentiva a Mussolini di esercitare un controllo e una censura garbati ma perentori, del vate, confinato al Vittoriale, una sorta di prigioniero d’orata. Della vastissima messe di fonti e dell’ampissima bibliografia intorno a Gabriele d’Annunzio e alla sua opera, diamo qui solo alcune indicazioni biografiche utili ai fini della trattazione (Ojetti, 1957; Alatri, 1959; De Michelis, 1960; Rizzo, 1960; De Felice e Mariano, 1971).

² La legge n. 647 venne pubblicata in G. U. il 23 luglio 1943, n. 169. *Erezione, a spese dello Stato, del monumento nazionale a Gabriele d’Annunzio in Pescara*. Il testo era costituito da 6 articoli relativi alla costituzione di una Commissione che doveva sovrintendere alla scelta del sito ove erigere il monumento, alle modalità e alle procedure con cui sarebbe stato realizzato, a carico dello Stato, con gli esercizi finanziari del 1943-44 (e successivi) dei ministeri delle Finanze e dei Lavori Pubblici. Cf. *Raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d’Italia* (1943: 2055-2057). Si veda anche: Archivio storico della Camera dei Deputati (1943).

La scelta di dedicare un monumento al poeta-soldato, noto sia per un'inesauribile capacità di assimilare le nuove tendenze letterarie e filosofiche, rielaborandole con una raffinata tecnica di scrittura, sia per le sue gesta eroiche, non fu casuale: la figura di d'Annunzio ben si prestava a rappresentare un simbolo di eroismo e di sacrificio, incarnando pienamente le ideologie della politica militare fascista. Il Comandante dell'impresa fiumana, rappresentava, per una nazione segnata dalla perdita di tante giovani vite sul campo di battaglia, un esempio da imitare, su cui plasmare una strategia propagandistica di riscatto, che di lì a breve, si sarebbe rivelate poco efficace.

Con il crollo del regime fascismo, che coincise con la cattura di Mussolini il 25 luglio 1943 –solo poche settimane dopo l'approvazione del disegno di legge–, e la drammatica conclusione della seconda guerra mondiale, che vide Pescara duramente bombardata, la memoria del poeta conobbe un inevitabile declino, almeno a livello nazionale. In tutta Italia, i progetti per il monumento da erigersi al poeta vennero comprensibilmente accantonati, ma non nella sua città natale. Il merito dell'iniziativa per la sua costruzione spetta certamente alle autorità politiche locali, ma l'idea di questo genere di teatro a Pescara, sul modello di quelli antichi, va attribuita allo stesso poeta, che aveva immaginato per la città di Albano, presso l'omonimo lago, una cavea immersa nella natura preceduta dal palcoscenico e fossa orchestrale dove si sarebbero rappresentate tragedie assolutamente moderne nell'ispirazione, ma degne «dei tempi di Atene»³ (Chiara, 1999: 113-137).

Recenti studi dimostrano come ci fosse la volontà di realizzare un monumento a d'Annunzio nella sua città natale fin dal 1936, affidando l'elaborazione del progetto allo stesso architetto che in quegli anni stava seguendo i lavori del Vittoriale, Giancarlo Maroni (Irace, 1993), anche se restano ancora molti dubbi sull'effettivo sopralluogo compiuto da quest'ultimo nella città adriatica, per studiare con attenzione il sito «anche dal cielo, con un apparecchio inviato espressamente dal Vittoriale» (Fiadino, 2019: 102).

La carenza di fondi straordinari determinò la mancata applicazione della legge 647/43, che rimase disattesa per molti anni, nonostante le numerose richieste di sollecito agli organi di governo da parte degli amministratori locali. Un notevole impulso all'iniziativa si registrò nel 1950, quando venne approvata all'unanimità durante la seduta consiliare del 22 giugno, presieduta dal sindaco Mario Muzii, la richiesta di dar seguito al grande consenso registrato sia in Italia sia all'estero dalle celebrazioni in onore del poeta svoltesi nel 1949 nella sua città natale, con la conseguente fioritura degli studi dannunziani. La relazione allegata alla delibera del Consiglio, a firma dall'assessore Gerardo Gentile, sottolineava con chiarezza le motivazioni che avevano spinto l'amministrazione pescarese ad adottare provvedimenti urgenti per dirimere i troppi indugi occorsi per l'erezione del monumento in onore di Gabriele d'Annunzio. «Fin dai tempi del "Fuoco" –scrive Gentile– egli pensava ad un teatro all'aperto, che fosse corollario indispensabile alla compiuta realizzazione artistica della sua arte drammatica, che si riallaccia alle grandi tradizioni del dramma greco» (A.S.Pe., 1950).

³ L'interesse di d'Annunzio per il teatro all'aperto sul modello di quelli antichi trova puntuale riscontro nelle biografie del poeta, alcune delle quale già citate (vedi nota 1), che farebbero risalire la passione verso il teatro e i suoi aspetti tecnico-artistici dall'incontro tra il poeta e l'attrice Eleonora Duse, nell'autunno del 1894, con la quale avrebbe intrapreso, nel settembre dell'anno successivo, una relazione sentimentale. Altri, sostengono che il fattore decisivo fu la partecipazione al ciclo di rappresentazioni *Le Erinni* di Eschilo, tenutesi nel teatro romano di Orange nell'agosto del 1897, così come dimostrerebbe l'articolo *La rinascenza della tragedia* apparso su *La Tribuna* il 2 agosto del medesimo anno, nel quale sottolineava le valenze del teatro drammatico (D'Annunzio, 2003: 265). Da queste esperienze sarebbe maturata l'idea del poeta di proporre, insieme alla Duse, la costruzione di un teatro all'aperto nel cuore del Lazio. Un sogno che non si concretizzò mai sia per la mancanza di finanziatori disposti a partecipare all'impresa, sia per la fine della relazione tra i due artisti, nel 1904. Pur abbandonando l'idea del teatro ad Albano, d'Annunzio non rinunciò al desiderio di rappresentare le proprie opere in teatri all'aperto, rivolgendo la propria attenzione prima al teatro romano di Fiesole, poi a quello di Tuscolo (1907), fino a giungere, nel 1910, un nuovo teatro, nella città di Parigi dove era apprezzato come un genio indiscusso (Antongini, 1938: 634-635).

Nel 1955, a seguito della richiesta di un preventivo di massima e soprattutto di chiarimenti per definire «in qual modo si desidera concretare il monumento in questione» da parte del Ministero dei Lavori Pubblici, l'amministrazione locale decise di bandire, in ottemperanza all'articolo 4 della legge del 1943, un concorso nazionale per un teatro all'aperto, che si distinguesse «dai comuni monumenti commemorativi, per concretarsi in una grandiosa opera di interesse pubblico» (A.S.Pe., 1955) da collocarsi nei pressi del rione Pineta, di fronte al mare. Il monumento veniva destinato all'area meridionale di Pescara, che, a partire dai primi anni del Novecento, era stata ripensata come un grande quartiere «balneare-climatico» (A.S.Pe., 1911) che prendeva nome dalla prossima pineta d'Avalos, su progetto di Antonino Liberi, ingegnere, cognato di Gabriele d'Annunzio. Pur nascendo come luogo turistico, per recuperare un'area litoranea che nei primi anni del Novecento si presentava ancora paludosa e abbandonata, il rione era stato impostato sulla scia del più ampio dibattito che animava l'Europa sul tema delle "città giardino", ospitando sia residenze private, sia luoghi di svago. Lo stesso Liberi, nel presentare il progetto in Consiglio Comunale, rammentando l'affetto di d'Annunzio per la pineta, propose di riservare «presso il parco all'estremo limite verso del mare una grande area [...] perché vi sia costruita la sua villa quando il grande fratello ritornerà in patria». Sempre in onore all'illustre concittadino, propose di attribuire alle vie del rione i nomi delle sue opere, e di dedicare a Francesco Paolo Michetti il piazzale antistante lo stabilimento balneare Kursaal (A.S.Pe., 1912)⁴.

Il teatro dal concorso alla realizzazione

Il bando pubblicato il 15 dicembre 1955⁵, redatto su iniziativa delle amministrazioni Comunale e Provinciale e dell'Ente Provinciale per il Turismo⁶, prevedeva un progetto di massima per un teatro commemorativo dedicato a d'Annunzio, con una capienza non inferiore a tremila posti a sedere e la sistemazione dell'area circostante a verde pubblico, comprensiva di parcheggi. Il costo complessivo venne stimato intorno ai 250 milioni di lire.

La Commissione giudicatrice, presieduta dall'allora sindaco Antonio Mancini, era composta da Giovanni Iannucci, presidente della Provincia, da Pasquale Carbonara, per il Consiglio Nazionale degli Architetti, da Augusto Angelini, architetto della Soprintendenza Regionale, da Camillo Michetti per il Consiglio Nazionale degli Ingegneri, dal maestro Giovacchino Forzano, drammaturgo e regista⁷, e dall'ing. Ilari per il Comune.

Fra i trentadue progetti presentati, la Commissione proclamò vincitore il progetto "G" degli architetti Mariano Pallottini, Antonio Cataldi Madonna e Filippo Marinucci, a cui venne assegnato un premio di un milione di lire. Ad "Adriatico Selvaggio", del gruppo Maria Bompiani, Cecilia Varetti, con la collaborazione di Carlo Bompiani, venne conferito il secondo premio da 500.000 mila lire, mentre a "Le Pleiadi", dell'architetto Robaldo Morozzo della Rocca con la consulenza dell'ing. Aldo Assereto, venne attribuito il terzo premio di 250.000 lire⁸.

⁴ Vedi anche Bianchetti (1997: 68).

⁵ Si ripubblica in questa sede, con le necessarie modifiche e integrazioni, il saggio in Verazzo (2019).

⁶ L'Ente Provinciale per il Turismo era guidato dall'avvocato Giacomo Pierantozzi, al quale si fa risalire la genesi del progetto negli anni Trenta del Novecento: dal carteggio rinvenuto presso l'archivio del Vittoriale, il presidente dell'ente pescarese pregava l'architetto Moroni di redigere il progetto, in modo tale da porre la «prima pietra» il 12 marzo 1937, in occasione dell'anniversario della nascita del poeta. Il protrarsi dell'attesa, a causa dei suoi numerosi impegni al Vittoriale, costrinse l'architetto Maroni a declinare l'incarico, e invitando Pierantozzi a provvedere diversamente, per evitare ulteriori indugi (Fiadino, 2019: 97).

⁷ Il maestro Forzano, noto autore di libretti d'opera per Leoncavallo, Mascagni e Puccini, aveva evidenziato per tutti i progetti presentati alcune riserve relative all'acustica, fatta eccezione per un progetto escluso per motivi «di ordine compositivo».

⁸ La Commissione assegnò anche un rimborso delle spese, pari a cinquecentomila lire, ai progetti di: Francesco Palpacelli, con la consulenza di Sergio Musmeci, Ezio Caizzi, Giuseppina Frazi, Giovanni Bernardi; Tito Varisco Bassanesi, Mario Zavelani Rossi; Paolo Cercato, Paolo Ghera, Mario Stara.

Tutti i progetti vennero pubblicati⁹ in *L'Architettura. Cronache e storia* del 1958, attestando un riconoscimento, almeno parziale, da parte di Bruno Zevi del progetto vincitore, forse per l'assenza di monumentalità celebrativa (Carbonara, 1958: 322-327). È indubbio che i lavori presentati si inserivano pienamente nello spirito del tempo: gli anni Cinquanta del Novecento rappresentarono un passaggio significativo nella storia del costruire, in cui la convergenza tra ingegneria e architettura sembrava potersi finalmente realizzare, anche grazie alle ricerche svolte nel campo della ricerca strutturale. Le sperimentazioni tecniche consentirono ai progettisti di abbandonare le geometrie lineari, prediligendo forme piegate o ondulate, gusci, strutture snelle a sbalzo o sospese (Iori e Poretti, 2016: 8-52).

Sotto questo aspetto, il concorso pescarese costituì uno spaccato interessante della ricerca architettonica contemporanea, anche se fra tutti, il progetto vincitore¹⁰ risulta il più prevedibile: forse recependo gli spunti presenti nelle messinscena all'aperto dello stesso d'Annunzio (Valentini, 1993; Isgro, 1993), proponeva infatti una cavea a quarto di cerchio ricavata nel terreno, con una balconata sopraelevata su telai binati, accessi a metà altezza e servizi a ridosso del terrapieno che chiudeva in alto la struttura. Il teatro era dotato di fossa orchestrale e palcoscenico, senza attrezzatura, prevedendosi soltanto l'uso di strutture mobili. La cavea a gradoni, orientata sull'asse nord-ovest sud-est, guardava il mare, così come il centro culturale annesso. Una torre panoramica, alta 50 m, era posta sul fronte meridionale del teatro: la struttura reticolare triangolare, al cui interno era inserito un ascensore, consentiva la realizzazione in sommità di un punto panoramico aperto sul paesaggio circostante. Un'area recintata per le celebrazioni dannunziane all'aperto, immersa nel parco pubblico e servita da un sistema di parcheggi, completava l'impianto (Figura 1).

Il gruppo Bompiani-Varetti, secondo classificato, in linea con gli indirizzi del teatro contemporaneo, puntava invece alla integrazione tra palcoscenico e spettatori. Prevedeva infatti «mediante l'abolizione della boccascena, [...] la possibilità di avviluppare il proscenio entro la platea, così da creare, per gli spettacoli coreografici, un anello continuo di spettatori, e da poter invece giocare con opportune elevazioni sul palcoscenico negli spettacoli lirici e drammatici» (Carbonara, 1958: 324). La forma chiusa delle gradinate della cavea, suddivise in tre livelli con inclinazioni diverse e protette all'esterno da pannelli, doveva assicurare una buona acustica. All'interno della struttura venivano previsti spazi adibiti a museo e camerini, grazie ad una particolare cura rivolta agli aspetti distributivi, mentre due torri in cemento armato, poste ai lati del catino, sostenevano i riflettori (Figura 2).

Il terzo progetto, di Morozzo della Rocca¹¹ e Assereto, aveva una forma di «conchiglia stilizzata» (Carbonara, 1958: 325), realizzata con un quarto di cerchio gradonato, diviso in nove settori uguali tra loro, sostenuti da cavalletti sagomati a V, in un effetto generale di grande leggerezza. L'acustica, affidata alle onde sonore dirette, era assicurata dalla forma dei cunei sfalsati. Il palcoscenico appariva sospeso, mentre le macchine teatrali erano collocate nell'area ipogea (Figura 3).

⁹ Pur non risultando tra i progetti classificati, venne pubblicato anche il progetto di Mario Coppa e Marinella Ottolenghi.

¹⁰ Mariano Pallottini (1911-1998), laureato in Architettura nel 1937, proseguì la sua formazione teorica in campo urbanistico, pubblicando nel 1950 *Profili di Storia dell'Urbanistica*, in cui analizza i fenomeni di urbanizzazione del territorio marchigiano. L'attività professionale fu segnata dalla partecipazione a diversi concorsi di Architettura, come quello per la piazza antistante l'EUR (1941), per la nuova Stazione Termini (1948), per l'Auditorio al Borghetto Flaminio a Roma (1950), per la nuova biblioteca nazionale in Roma (1952), cui si sommano i progetti realizzati quali la Centrale termoelettrica API di Falconara (1956), l'Ospedale Generale Provinciale di Ascoli Piceno (1962), l'ampliamento del cimitero di Carassai, Ascoli Piceno (1979). Nel 1955 assunse il ruolo di professore universitario in Urbanistica presso la Sapienza di Roma, dove contribuì alle prime sperimentazioni didattiche dei piani territoriali.

¹¹ Negli anni della gioventù, Morozzo della Rocca (1904-1933) diede vita ad un vivace gruppo di innovazione culturale insieme ad altri architetti genovesi. Il gruppo partecipa alla Triennale di Milano del 1933 con il progetto di un padiglione in acciaio. Gli esordi sono legati al razionalismo, con l'iscrizione al MIAR e si inserisce con determinazione nella polemica sorta attorno ai temi dell'architettura moderna.

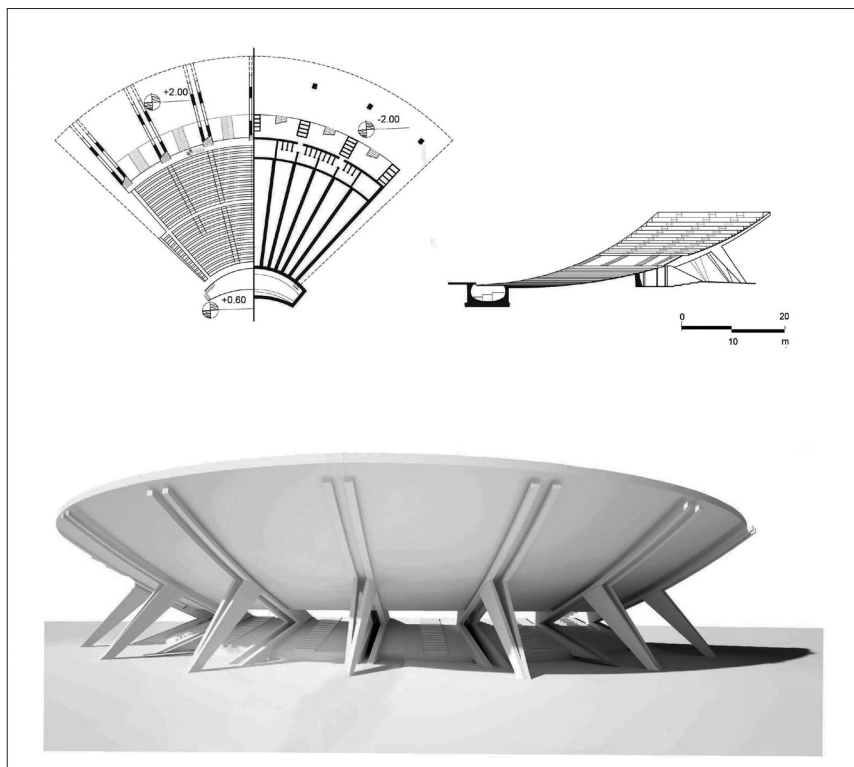


FIGURA 1. RIELABORAZIONE GRAFICA DEL PROGETTO "G" DI MARIANO PALLOTTINI, ANTONIO CATALDI MADONNA E FILIPPO MARINUCCI. Vincitore del bando di Concorso per un Teatro all'aperto a Pescara. *Disegno: I. Adrakta, 2014.*

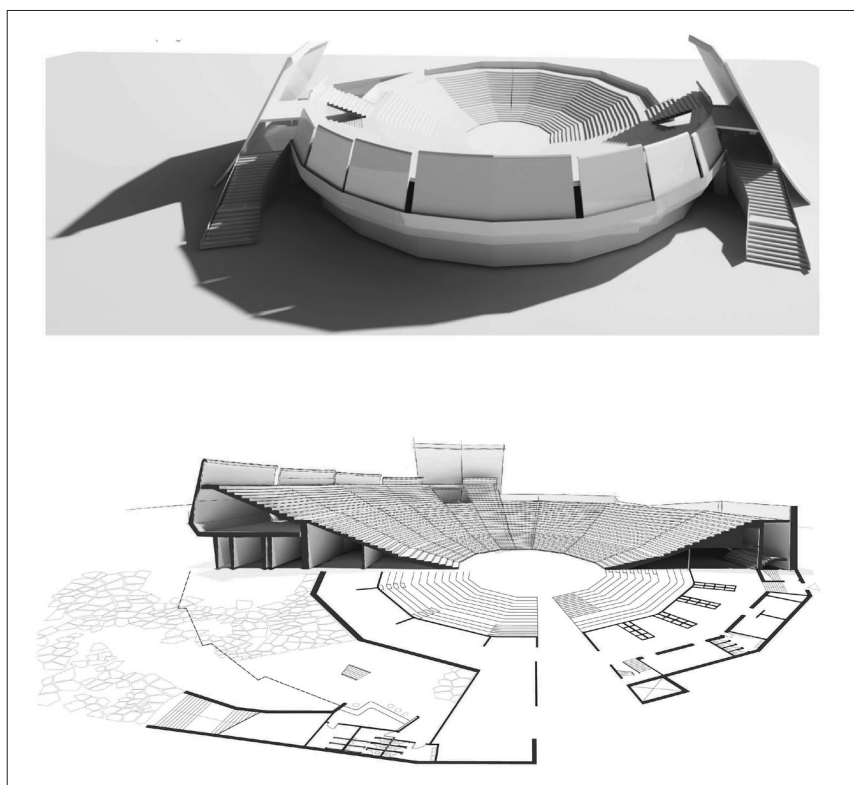


FIGURA 2. RIELABORAZIONE GRAFICA DEL PROGETTO "ADRIATICO SELVAGGIO" DI MARIA BOMPIANI, CECILIA VARETTI, CON CARLO BOMPIANI, INGEGNERE. *Disegno: I. Adrakta, 2014.*

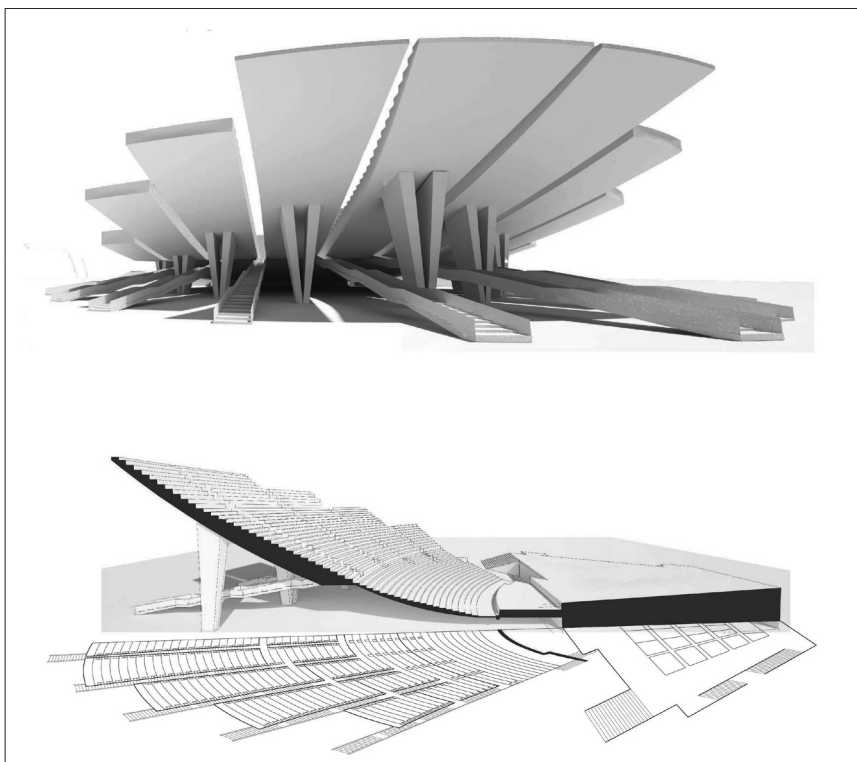


FIGURA 3. RIELABORAZIONE GRAFICA DEL PROGETTO "LE PLEIADI", DI ROBALDO MOROZZO DELLA ROCCA, CON ALDO ASSERETO, INGEGNERE. *Disegno: I. Adrakta, 2014.*

Tra i progetti pubblicati, si segnala quello di Franco Palpacelli e Sergio Musmeci, per la sua inventiva da ricondurre pienamente alle ricerche del grande strutturista, la cui partecipazione non è stata mai posta nella giusta luce. Il teatro era costituito da un cono troncato aperto verso l'alto di 76 metri di diametro, irrigidito da due serie di parabole incrociate in cemento armato: alla base erano ricavati gli uffici amministrativi, le sale prove e i magazzini. La struttura, in cemento armato su una piastra in calcestruzzo, era suddivisa in dodici setti radiali. Il palcoscenico, formato da una scena girevole, presentava al di sotto del piano di calpestio le macchine teatrali. Se realizzata, l'opera avrebbe anticipato molte delle esperienze di Musmeci, in particolare la "chiesa a tenda" di Villaggio del Sole presso Vicenza (1960) e in generale le sue riflessioni sulle volte sottili (A.C.D., 1962)¹².

Malgrado l'espletamento del concorso, i tanti auspicati finanziamenti da parte dello Stato per la realizzazione del monumento non vennero erogati, come si evince dai documenti dell'archivio storico della Camera dei Deputati (A.C.D., 1962). Ciononostante, nell'aprile del 1963, grazie ad una iniziativa dell'amministrazione comunale, insieme ai maggiori enti pubblici e ad una sottoscrizione di privati (A.C.D., 1964), iniziarono i lavori, affidati all'impresa Vicentino Michetti che, in meno di tre mesi, realizzò una parte del progetto vincitore. Le modifiche furono consistenti: la cavea, di dimensioni ridotte, con circa 1.306 posti a sedere, venne rivolta a monte e non verso il mare, per i problemi acustici posti dalla collocazione più volte segnalati; la torre praticabile venne sostituita da un meno impegnativo obelisco o stela, alto circa 63

¹² Il concorso di Pescara non risulta negli elenchi delle opere di Musmeci, che già nel 1951 aveva progettato per la città adriatica un mercato del pesce e la scuola professionale marittima, in collaborazione con S. Boselli. Si consulti l'elenco delle opere presente in Giovannardi (2010). La redazione del contributo è stata consentita grazie alla consultazione dell'archivio Musmeci Zanini depositato presso il Museo Maxxi di Roma. Per un ulteriore approfondimento, si veda la bibliografia essenziale riportata in Archivio Museo Maxxi, *Musmeci, Sergio* [<https://www.maxxi.art/musmeci-sergio/>] (ultima consultazione 16 dicembre 2019).

metri¹³. Sia il palcoscenico sia i camerini vennero realizzati in legno, come opere provvisorie e totalmente smontabili. La prima inaugurale della stagione teatrale ebbe luogo il 28 luglio 1963, in occasione del centenario della nascita di d'Annunzio, nonostante la provvisorietà di tutti gli spazi di servizio¹⁴ (Pozzi, 2003:42-43).

Sin dalle prime rappresentazioni teatrali, che videro il susseguirsi di compagnie di rilievo, con un pubblico numeroso, si registrarono accese polemiche in merito alla costruzione della struttura, innanzitutto per la scelta del sito, esposto a forti venti e all'umidità. Ma l'accusa principale riguardava la pessima acustica, riferibile non solo ai problemi ambientali, ma soprattutto alle carenze del progetto architettonico che, come era stato sottolineato già durante il concorso dal maestro Giovacchino Forzano, non consentivano una buona percezione sonora. I sostenitori dell'opera ricordavano la gratuità del sito e soprattutto sottolineavano l'inopportunità di discutere sulla funzionalità del teatro, in quanto palcoscenico, camerini e cavea non erano stati completati: di qui il mancato sviluppo in altezza e larghezza della struttura, che determinava una insoddisfacente sonorità (A.S.Pe., 1963b).

Ma è a partire dagli anni Settanta, dopo il passaggio della titolarità del teatro all'Ente Manifestazioni Pescaresi nel 1966¹⁵, che la stampa nazionale e locale evidenzia con grande enfasi la mancata ultimazione dei lavori, ponendo l'accento sull'inefficacia dell'intera operazione (Giannini, 1970; Vuolo, 1970; D'Alessandro, 1970). Si attendeva infatti l'ultimazione della cavea per giungere ai previsti 3.000 posti, ottenendo così il necessario miglioramento acustico, insieme alla messa in opera di una conchiglia di copertura, al completamento del palcoscenico e alla costruzione dei camerini. All'esterno, si riteneva necessaria la sistemazione della zona circostante il teatro, volta a rafforzarne il ruolo urbano, con la creazione di un parco pubblico di 10.000 metri quadri, comprensivo di spazi gioco per bambini e area per le manifestazioni artistiche fruibile tutto l'anno, e di un numero adeguato di parcheggi.

Così impostato, il teatro doveva divenire un complesso culturale aperto al paesaggio della pineta, del mare e dei colli adiacenti, ponendosi alla conclusione meridionale dell'espansione urbana, all'epoca in piena attività (Bianchetti, 1997: 68). Forse proprio per la sua portata ambiziosa, il completamento del progetto ha rappresentato, col passare degli anni, uno dei nodi problematici dell'amministrazione comunale, che nel 1972 istituì una speciale commissione per la ristrutturazione dell'Ente Manifestazioni Pescaresi con lo scopo di sottrarre l'opera, incompleta, all'incuria del tempo. Vennero stanziati 150 milioni di lire, suddivisi tra gli enti coinvolti (Comune, Provincia, Camera di Commercio, Azienda di Soggiorno e Turismo) (A.S.Pe., s/d b), ma gli obiettivi programmatici e finanziari restarono solo sulla carta. Alla fine degli anni Ottanta, in una *Relazione tecnica* stilata su commissione dell'Ente Manifestazioni Pescaresi, la consistenza delle strutture architettoniche a conclusione sarebbe risultata comunque ridotta rispetto alle previsioni del progetto iniziale. Il teatro doveva presentarsi con un unico settore di venti gradoni, suddiviso in tre cunei, per circa 1.400 posti a sedere; un palcoscenico di 424 mq ed un boccascena di 26,50 mq; otto camerini, due magazzini e i servizi igienici (A.S.Pe., s/d c).

¹³ Dal carteggio rinvenuto presso l'archivio dell'Ente, si può ricostruire l'affidamento diretto all'impresa Vicentino Michetti, datato all'8 aprile 1963. Nella missiva, il sindaco, presidente del Comitato per il Centenario Dannunziano, avv. Vincenzo Mariani, nel conferire l'incarico, ribadisce «l'impegno da parte di codesta Spett. Impresa di costruire il grezzo della cavea e della stele per il 15 luglio, in modo da consentire la rappresentazione di spettacoli entro l'estate di quest'anno». Il 22 maggio 1963, a causa della «sconcertante lentezza con cui proseguono i lavori», viene chiesto all'impresa di «dare corso immediatamente a due turni di lavoro (starei per dire tre!) in maniera da far onore agli impegni presi» (AEMP, 1963a).

¹⁴ Come si evince dalle immagini di repertorio che ritraggono Eduardo Tiboni, vicepresidente del Comitato pescarese con Vicentino Michetti e i giornalisti durante i lavori di realizzazione del teatro e della stele commemorativa (A.S.Pe., 1963a).

¹⁵ La formale proprietà dell'opera è questione piuttosto complessa. Dalle certificazioni catastali si desume che le costruzioni dell'area riportata al foglio di mappa 29, particelle 1 e 332, risultano censite alla partita 33738, ed intestate all'Ente manifestazioni pescaresi insieme al Demanio dello Stato «ciascuno per i propri diritti» ancora negli anni Ottanta, nonostante la richiesta di acquisto avanzata dall'Ente al Demanio, previa sdemanializzazione, dell'area su cui insiste il teatro e, in via subordinata, la concessione in fitto (A.S.Pe., s/d a).

È solo con l'erogazione da parte della Regione Abruzzo di un contributo di 3.800 milioni di lire che l'Ente Manifestazioni Pescara¹⁶ poté varare un nuovo progetto, per il completamento –questa volta definitivo– del teatro-monumento, redatto nel 1988 dallo stesso Mariano Pallottini, ormai settantottenne, e Antonio Vanni (A.S.Pe., s/d c)¹⁷.

Il progetto prevedeva l'ampliamento della cavea, con l'inserimento di 750 posti a sedere in più rispetto a quelli esistenti, la cui accessibilità veniva garantita da quattro scale sul fronte mare e due esterne poste ai lati della struttura preesistente. Al di sotto della cavea, venivano predisposte tre sale per mostre ed esposizioni temporanee di circa 170 metri quadri ciascuna, collegate tra loro in modo da consentire, in caso di necessità, la creazione di un unico ambiente. Le sale, fruibili dalle due scale esterne, ricavate al di sotto della pendenza della cavea, erano chiuse da una copertura in contropendenza, su cui si inseriva una finestra a nastro. Il fronte principale veniva scandito da un portico al piano terra, con al centro un piccolo locale bar, mentre il fronte posteriore ospitava l'ingresso ai magazzini, alle cabine elettriche e ai servizi igienici.

Il piano dei lavori contemplava anche la sistemazione architettonica e funzionale del palcoscenico, le cui pareti laterali venivano parzialmente chiuse con pannelli mobili e coperto da una tensostruttura reticolare con membrana in poliesteri scorrevole. Il boccascena esistente veniva ampliato di circa 2.50 metri, così come la piattaforma del palcoscenico (Figura 4).

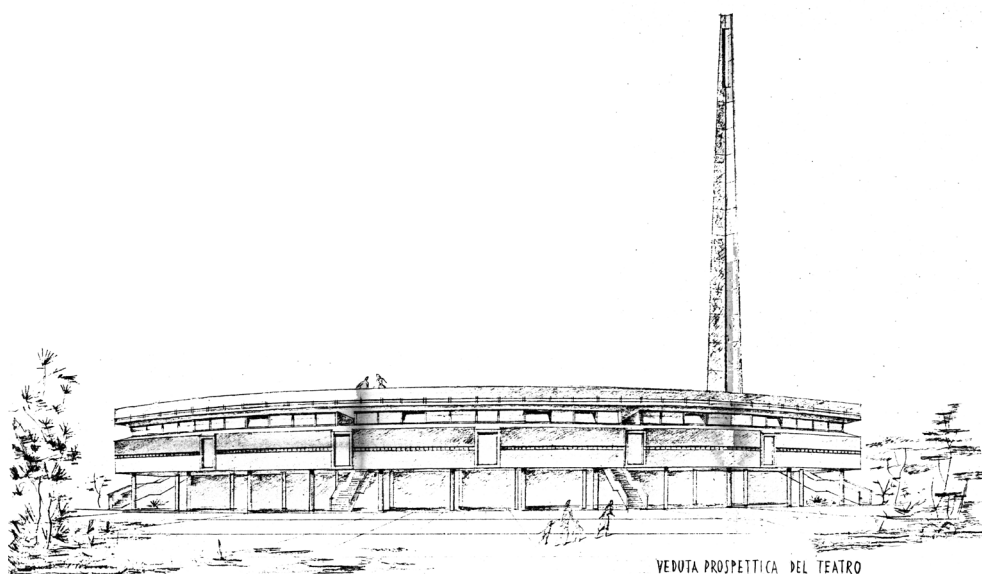


FIGURA 4. VEDUTA PROSPETTICA DEL TEATRO D'ANNUNZIO, DISEGNO SCALA 1.100. *Immagine: A.S.Pe. Teatro monumento "G. d'Annunzio", b. 4175.*

¹⁶ Si fa riferimento al finanziamento pubblico con deliberazione C.I.P.E. 3.8.1986 relativa all'aggiornamento del Programma triennale di sviluppo del Mezzogiorno 1988-90, a norma della legge n. 64 del 1986 e del T.U. delle Leggi sul Mezzogiorno n. 218 del 1978 (A.S.Pe., 1989a).

¹⁷ Dalla consultazione delle fonti archivistiche, si desume che rispetto al gruppo di progettazione vincitore del bando pubblico, l'incarico per la progettazione esecutiva viene affidata al solo Mariano Pallottini, coadiuvato da un tecnico pescarese, l'architetto Antonio Vanni, con la collaborazione di R. Pallottini, L. Polizio, S. Betelli, A. Di Pierdomenico.

La realizzazione di un auditorium per le attività culturali da svolgersi durante l'intero anno, con una capienza di circa 800 posti, fortemente voluta dall'Ente, completava il nuovo progetto. Si trattava di un volume edilizio a piante circolare, con una superficie complessiva di circa 650 metri quadri, più 150 metri quadri di balconata, sviluppato su tre livelli, con un piano terra porticato, foyer e spazi per la ricezione al primo piano. Il prospetto era caratterizzato dall'aggetto del piano superiore e dalla copertura conica in legno lamellare, poi effettivamente realizzata. Nel complesso, il progetto rispondeva dignitosamente alle richieste della committenza, ma introduceva alcuni elementi di squilibrio nei confronti della preesistenza, come il nuovo volume dell'auditorium (Figura 5).

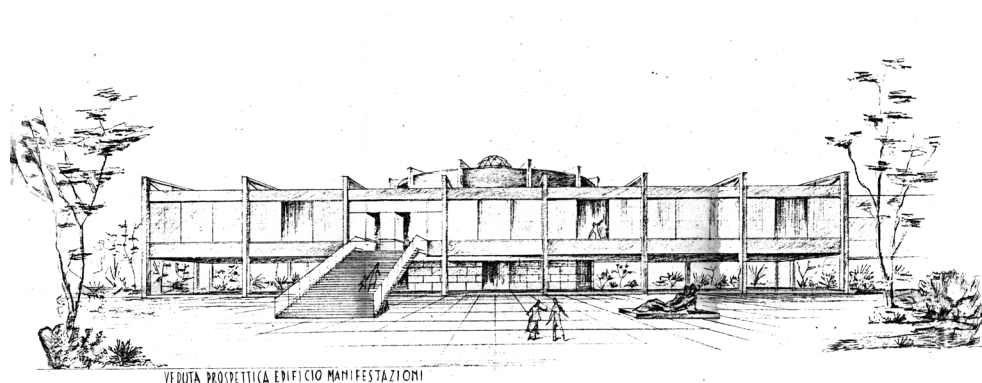


FIGURA 5. VEDUTA PROSPETTICA DELL'AUDITORIUM FLAIANO, DISEGNO SCALA 1.100. Disegno: A.S.Pe. Teatro monumento "G. d'Annunzio", b. 4175.

Con la delibera del 28 dicembre 1989, l'Ente ottenne la concessione edilizia, ma soprattutto lo stanziamento dei fondi regionali, avviando di fatto nei primi anni Novanta i lavori di ampliamento e completamento del complesso monumentale. Dalla lettura dei documenti d'archivio, è possibile comprendere lo stato dell'arte delle opere architettoniche effettivamente costruite, rispetto al progetto presentato dall'Ente, e quelle ancora in fase di attuazione. Nell'ampliare l'esistente, veniva aggiunto alla cavea «un anello a gradoni, atto ad ospitare altre 950 persone, per un totale di circa 1.900 posti a sedere»; si realizzava il piano intermedio adibito a sale mostre, mentre al piano terra, oltre al portico, venivano ubicati i blocchi servizi e ristoro. In adiacenza al teatro all'aperto, iniziavano i lavori di costruzione dell'auditorium circolare, la cui inaugurazione era prevista per l'estate del 1995 (AEMP, s/d a)¹⁸. L'edificio – intitolato ad un altro grande pescarese, Ennio Flaiano – venne aperto ufficialmente nella seconda metà del 1997 (AEMP, 1995)¹⁹, e dopo successive modifiche che hanno molto semplificato i caratteri originari.

¹⁸ Documento senza luogo e data, ma riferibile alla prima metà del 1993, anno di presentazione della richiesta per i finanziamenti Programma Operativo Plurifondo [P.O.P.].

¹⁹ Dagli elaborati grafici la progettazione dell'auditorium è di M. Pallottini, R. Pallottini, L. Polizzo, A. Vanni. Le proposte migliorative ai sensi dell'art. 24 lettera b Legge 8.8.77 n. 584 è firmato dall'arch. Gaspare Masciarelli. L'impresa capogruppo esecutrice, sotto la direzione dei lavori di A. Vanni, è la Furlanis Costruzioni Generali S.p.A., mentre l'impresa mandante è la Alfonso & Eusebio Recinella s.r.l.

La mancanza di ulteriori finanziamenti²⁰ non consentì la realizzazione delle opere accessorie previste, soprattutto in merito al miglioramento della fruizione della cavea, con la predisposizione di sedute sui gradoni e la sistemazione degli spazi esterni. Oggi l'intero complesso –di proprietà del Comune di Pescara, ma gestito dall'Ente Manifestazioni Pescaresi– versa in uno stato di abbandono e sottoutilizzo, più volte denunciato dalla stampa locale (Figura 6).

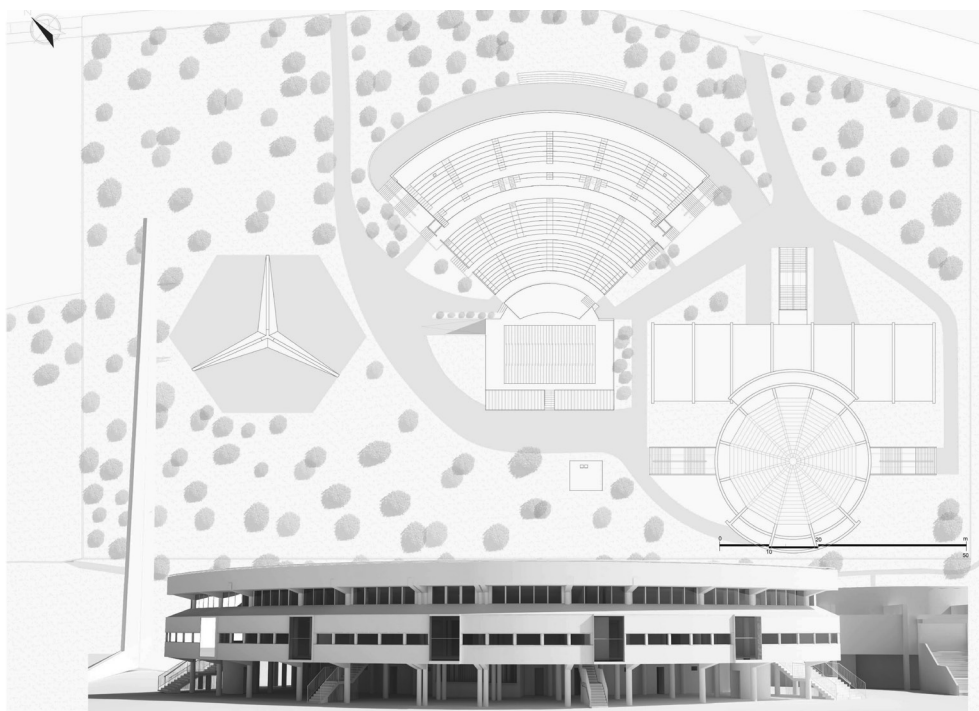


FIGURA 6. RILIEVO DELLA PIANTA PIANO TERRA E DEL PROSPETTO PRINCIPALE.
Immagine: disegno di I. Adrakta, 2014.

Tra la terra e il cielo: la stele

L'elemento di maggior rilievo del complesso è certamente la stele, che costituisce ormai per la città un forte segno distintivo, simbolico e paesaggistico. Esemplata su obelischi monumentali commemorativi di personaggi illustri, la stele sostituisce, come si è detto, la torre triangola del concorso del 1955-56 (Figure 7 e 8). La realizzazione seguì pragmaticamente una strada più semplice. Venne infatti realizzata una struttura in cemento armato con una pianta a stella triangolare alta circa 63 metri, «cioè del tutto eccezionale rispetto alle normali costruzioni che raggiungono, in Pescara, al massimo la metà della cifra suddetta» (AEMP, 1966), più vicina al tipo dell'obelisco che a quello della torre proposto da Pallottini. Infatti, la stele riprende i precedenti e coevi modelli monumentali dedicati a personaggi illustri: un esempio è quello realizzato per celebrare le imprese di Marconi dallo scultore carrarese Arturo Dazzi, nel quartiere Eur a Roma, commissionato nel 1937 da Mussolini, ma terminato solo negli anni Cinquanta. La stele pescarese è debitrice dell'estetica del cemento armato, poiché possiede una marcata rastremazione che nasce da tre "radici" di cemento armato che sembrano fuoriuscire dal terreno. Né va dimenticato che il progetto prevedeva l'installazione di un sistema di illuminazione nella sottile apertura conclusiva –quasi la cruna di un ago– con una lampada di segnalazione a luci tricolori, assommando così anche la funzione di un faro, sia pure stilizzato e simbolico.

²⁰ I Finanziamenti dovevano giungere dal P. O. P., legge regionale n. 11/07/1991 e successive modifiche.

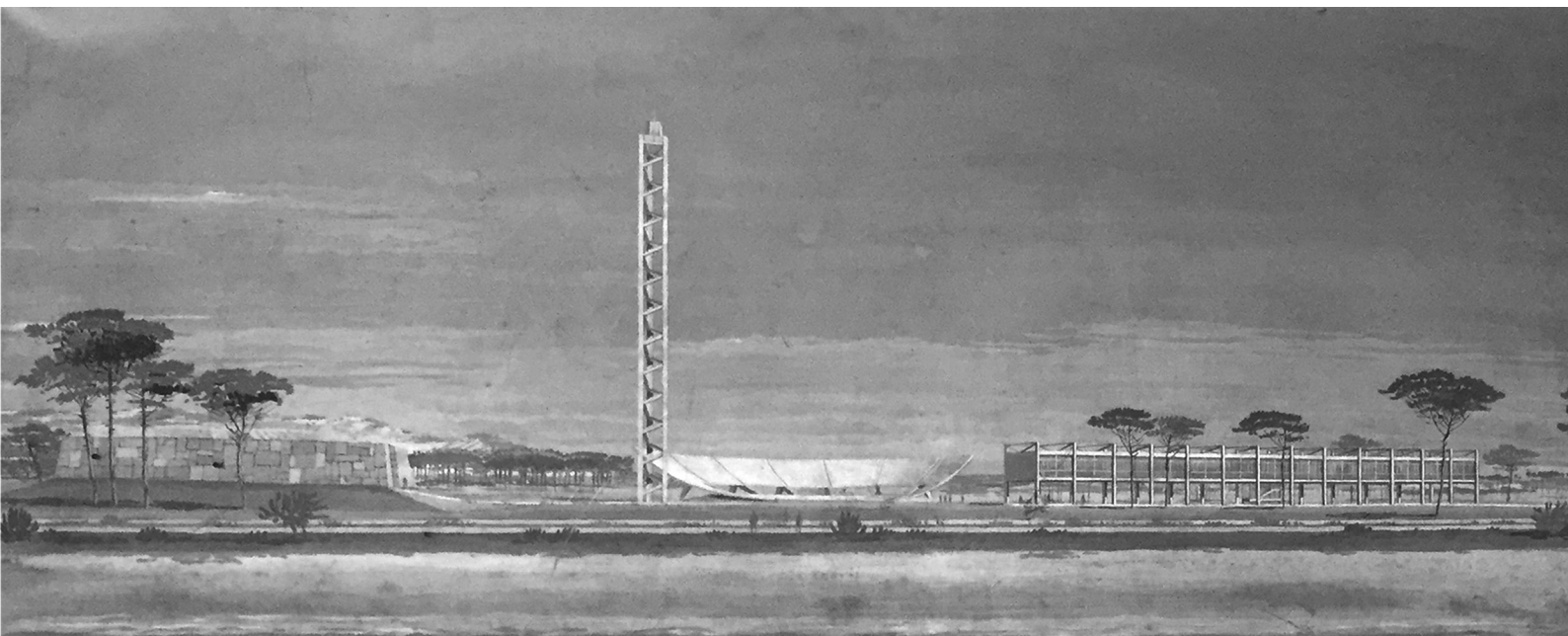


FIGURA 7. VEDUTA PROSPETTICA DEL PROGETTO VINCITORE DEL CONCORSO. LA STELE PRESENTA UNA STRUTTURA RETICOLARE TRIANGOLARE CON UN PUNTO PANORAMICO CONCLUSIVO, DISEGNO SCALA 1.100. *Immagine: A.E.M.P., Concorso teatro monumento "G. d'Annunzio", Disegni, 1956.*

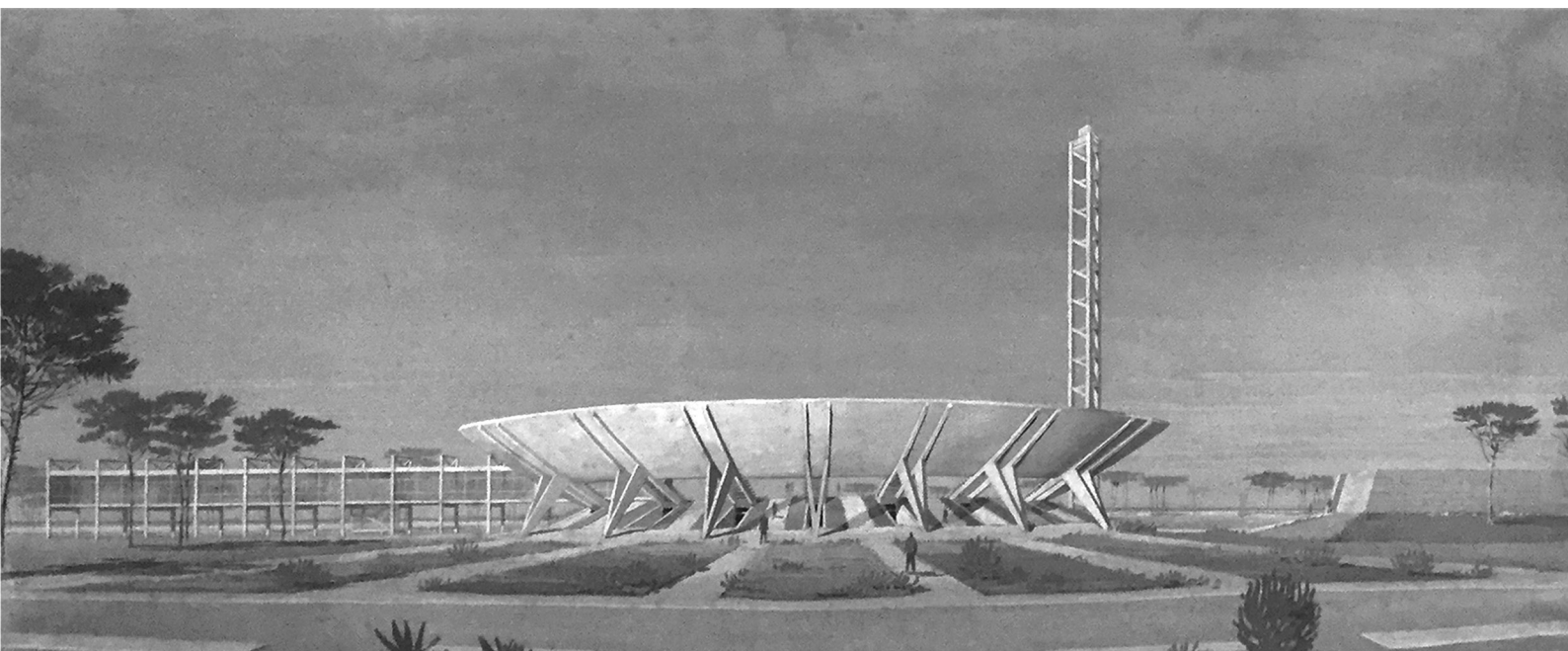


FIGURA 8. VEDUTA PROSPETTICA DEL PROGETTO VINCITORE DEL CONCORSO, DISEGNO SCALA 1.100. *Immagine: A.E.M.P., Concorso teatro monumento "G. d'Annunzio", Disegni, 1956.*

In alzato, la stele è rastremata verso l'alto fino a circa 1/10 della sezione di base, con facce scolpite o meglio incise con motivi geometrici astratti, simmetricamente speculari rispetto all'asse centrale. La conduzione dell'opera è da attribuire a Vicentino Michetti²¹ (Biancale, Paloscia e Maraventano, 1975), costruttore ma anche artista soprattutto nel secondo dopoguerra, che compare nei documenti nella fase di esecuzione (AEMP, 1963b). Va tuttavia segnalato che i disegni della stele, con il loro accentuato carattere geometrico, costituiscono un *unicum* nella produzione artistica di Michetti, incentrata su una figuratività tutto sommato tradizionale²², il quale potrebbe essere stato affiancato da altro autore, per ora non rintracciabile. Le figurazioni sono divise in pannelli che dovevano celebrare, secondo le indicazioni della committenza, sia la vita eroica del poeta, sia la universalità delle sue opere teatrali, ma presentano un carattere fortemente astratto e simbolico.

La struttura del monumento celebrativo incarna la sintesi tra forma e funzione, tra modernità e retorica simbolica. Appaiono richiami all'opera di Pierluigi Nervi, sia nell'ideazione generale, che ricorda la torre di Maratona dello stadio di Firenze, sia nella pianta stellata: più originale lo schema triangolare di base e l'accentuata rastremazione, che ne fanno un'opera di un certo interesse nel panorama contemporaneo.

Le incisioni geometriche sono ricavate sottosquadro, grazie all'adozione di speciali casseformi che imposero particolari cure anche nella disposizione delle armature e nella esecuzione dei getti. Le gabbie, di notevoli dimensioni, circa 10 metri, furono montate ad altezze ragguardevoli e ancorate l'una all'altra mediante legatura. L'impossibilità di realizzarle a piè d'opera, comportò la messa in opera «ferro per ferro e staffa per staffa», secondo quanto indicato nel progetto esecutivo, risultando particolarmente onerosa. Si pensi che il «ferro tondo per c.s.» ammontava a circa 307,5 quintali, con diametri variabili dai 30 ai 6 mm –con la prevalenza dei diametri maggiori (20 millimetri)– per un costo totale di 5.227.333 di lire.

Per ovviare agli ostacoli affrontati dai carpentieri per l'esatta posizione delle casseformi e per la loro graduale rastremazione, vennero introdotti compensi addizionali, che comprendevano anche le «fodere di faesite per rendere il piano delle 'sponde' in legno assolutamente levigato», a garanzia della perfetta regolarità del getto (AEMP, s/d b). L'impiego delle maschere di faesite per il tracciamento delle decorazioni astratte, così come la bocciardatura sottile di tutta la superficie per circa 65 metri dal piano di campagna, e la scalpellatura dei bassorilievi per una profondità media di 3-4 centimetri, richiesero una mano d'opera «di carattere superspecializzata», che fu oggetto di specifiche considerazioni e compensi aggiuntivi (AEMP, s/d c).

Come si desume dai documenti d'archivio, la realizzazione del manufatto richiese una particolare perizia anche nella predisposizione delle «incastellature di tipo "Innocenti" notevolmente complesse, raggruppate in tre torri collegate tra loro a varie altezze e rese stabili mediante controventature con cavi di acciaio ammarati a blocchi di calcestruzzo appositamente gettati» (AEMP, s/d c).

²¹ Vicentino Michetti (1909-1997), nativo di Calascio, ma pescarese di adozione, proveniente da una generazione di costruttori, si indirizza ben presto verso l'ambito artistico, diventando scultore. Dopo la guerra, tiene alcune esposizioni a Roma e a Parigi. È autore di molte opere presenti nella città di Pescara, tra cui l'*Elefante* e le altre opere bronzee di Piazza Salotto, la *Bambina giacente* nel giardino del Museo Paparella-Treccia-Devlete e *Grazia, la marinara*, conservata nel municipio. Sempre a Michetti si devono i primi progetti sul collegamento tra le due sponde del fiume Pescara, che prefigurano un ponte proprio all'altezza della foce, antesignano dell'attuale Ponte del Mare. Il progetto prevedeva un ponte totalmente carrabile, con la parte più arcuata posta proprio all'altezza della foce del fiume.

²² È probabilmente l'eccezionalità dell'opera realizzata per il teatro-monumento, che ha suffragato l'ipotesi di influenze esterne nella progettazione della stele. In più occasioni Arturo Dazzi è stato segnalato come l'ideatore dell'opera pescarese, realizzata pochi anni prima della sua morte, come da colloqui intercorsi con il dott. Eduardo Tiboni, che qui si ringrazia. Cf. Il Centro (2011), Edmondo (2019).

Lo stato di conservazione

Il complesso del teatro all'aperto, che ha negli anni ospitato eventi artistici di rilievo legati al teatro, alla danza e alla musica²³, sin dalla sua ideazione è segnato, come si è visto, da vicende tortuose. L'unitarietà del progetto vincitore degli anni Cinquanta non è mai stata pienamente realizzata, dando luogo, invece, ad un insieme di elementi architettonici frammentari e dissonanti, anche in relazione al paesaggio circostante.

Lo stato di incompiutezza è anche all'origine di crescenti fenomeni di degrado evidenti già negli anni Settanta, cioè pochi anni dopo la prima realizzazione. *Un progetto nato già morto* o *La stele si sgretola* sono solo alcuni dei diversi titoli che in quegli anni circolano sulle testate giornalistiche locali e nazionali.

Anche oggi, sono diversi i problemi che emergono dall'analisi funzionale e strutturale del complesso monumentale. Come segnalato dal maestro Forzano durante i lavori del concorso, il progetto vincitore, pur presentando una forma semicircolare mutuata dai teatri greco-romani, non assicura soddisfacenti condizioni di visibilità ma soprattutto una buona acustica, generando fenomeni di dispersione e riflessione del suono che impediscono alle voci degli attori di giungere chiare e distinte fino alle postazioni più lontane. La posizione del palcoscenico, molto bassa, non consente al suono di riflettersi più volte tra palcoscenico e sedute, così come la ridotta inclinazione delle gradinate in cemento armato non riesce a tagliare le frequenze basse che disturbano l'ascolto, il brusio del pubblico o i rumori ambientali. A ciò si aggiunga la mancata realizzazione di barriere fonoassorbenti sia lungo i muri laterali di chiusura, sia lungo l'anello sommitale della cavea, che acuiscono i fenomeni legati alle interferenze e alla distorsione del suono proveniente dai rumori prodotti dal traffico veicolare: fenomeno particolarmente intenso durante la stagione estiva, coincidente con lo svolgersi delle diverse manifestazioni teatrali e musicali.

Altra questione riguarda l'effettiva utilizzazione della struttura. Completamente inutilizzate risultano le sale poste al di sotto della cavea, progettate per ospitare mostre ed eventi temporanei. Destino condiviso con i locali al piano terra concepiti per i servizi di ristorazione. Inoltre, l'impossibilità di fruire dell'area verde circostante, di circa 1.300 metri quadri, al di fuori delle attività previste per il teatro, sembra avallare la scarsa manutenzione e gestione delle specie arboree. Neanche la realizzazione dell'auditorium, che doveva nelle intenzioni dell'Ente consentire l'utilizzo del complesso monumentale nei mesi invernali, ha assolto al suo compito, a causa del ridotto numero di eventi che in esso si svolgono. Il nuovo volume ha, in realtà, solo stravolto il progetto iniziale. Nonostante il nulla-osta ottenuto dalla Commissione Consultiva per i Beni Ambientali e dalla Giunta Regionale d'Abruzzo, ai sensi della Legge 29 giugno 1939, n. 1497 e del D.P.R. del 24 luglio 1977, n. 616 (A.S.Pe., 1989b), l'edificio crea un ingombrante fondale, che si contrappone nettamente al teatro all'aperto, modificandone irrimediabilmente il contesto e di fatto cancellando l'immagine del paesaggio naturale che circondava la cavea.

Sono particolarmente preoccupanti gli effetti della mancanza di un programma di manutenzione ordinaria per le strutture in cemento armato, sottoposte al naturale degrado dei materiali componenti, aggredito anche dall'ambiente circostante e da interventi incongrui, riconducibili a malintesi restauri. Depositi superficiali, fratturazioni e fessurazioni segnano le strutture portanti della cavea. I danni maggiori, però, si registrano sulla stele, a causa del fenomeno della carbonatazione, che associato alla probabile esiguità del copriferro in corrispondenza delle decorazioni, è all'origine dell'affioramento delle barre metalliche di

²³ La struttura è diventata negli ultimi decenni sede fissa del *Pescara Jazz*, tra i più importanti appuntamenti annuali del genere in ambito europeo.

armatura, con relativo distacco di diverse porzioni di conglomerato cementizio superficiale (Figura 9). Il degrado materico diffuso sull'intera struttura, con la perdita di alcuni frammenti scultorei e il timore della diminuzione di resistenza strutturale complessiva imposero, nel 2012, l'interdizione dell'accesso alla stele, per la quale erano stati predisposti, già all'inizio del XXI secolo, interventi di restauro conservativo approvati nell'elenco annuale dei LL.PP. 2004-2006, per un capitolo di spese pari a 200.000 euro, che purtroppo non vennero mai realizzati²⁴.



FIGURA 9. STELE E CAVEA DEL TEATRO ALL'APERTO. *Immagine: Clara Verazzo, Pescara, 2018.*

²⁴ La progettazione dell'incarico era stata affidata all'arch. Claudio Francano, con determinazione dirigenziale n. 247/BR del 22.10.2004 (A.C.Pe., 2004); si veda anche A.C.Pe. (2007).

L'episodio si inserisce tra le tante iniziative pubbliche che ruotano intorno al monumento, senza in realtà trovare un accordo sia in termini economici, sia in termini amministrativi. Diverse le occasioni mancate per il completamento del progetto degli anni Cinquanta, come il finanziamento di 15 milioni di euro per il teatro, dei 20 assegnati alla città di Pescara per i 150 anni dell'Unità d'Italia, a causa della manifesta difficoltà amministrativa nella gestione dei fondi. E ancora, nel 2012, l'esclusione dal Programma Triennale dei lavori pubblici 2012-2014, nonostante le segnalazioni sulle condizioni di degrado e la chiusura della stele per tutelare la pubblica incolumità emerse nell'assemblea comunale indetta in vista dei preparativi per il centocinquantesimo della nascita di d'Annunzio (A.C.Pe., 2012a)²⁵. Nella seduta successiva, con voto unanime dei 26 consiglieri presenti, veniva inserito nel Piano Triennale per le opere pubbliche un capitolo di spesa relativo al consolidamento e alla ristrutturazione della stele pari a 270.000 euro (A.C.Pe., 2012b). Economie mai disposte, perché espunte dall'elenco delle opere ritenute prioritarie dalla successiva amministrazione (A.C.Pe., 2012c).

Progetti per il futuro

Un contributo alla questione della conservazione del complesso dannunziano proviene da fondazioni culturali e associazioni di cittadini. Nel 2016, il convegno *Il Teatro Monumento a Gabriele d'Annunzio a 50 anni dalla costruzione. Un'opera da preservare e completare*, a cura della Fondazione Edoardo Tiboni, divenne un primo momento²⁶ per ipotizzare un progetto di recupero e valorizzazione del complesso monumentale, che ben interpreta i requisiti richiesti dall'art. 10 comma 3, lettera d) del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio 2004, che prevede appunto il riconoscimento del valore culturale delle cose «che rivestono un interesse particolarmente importante a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte e della cultura in genere, ovvero quali testimonianza dell'identità e della storia delle istituzioni pubbliche, collettive o religiose».

Un primo nodo problematico è relativo alla predisposizione di un programma di manutenzione straordinaria dell'intero complesso teatrale e della stele, con l'eliminazione o il contenimento delle forme di degrado più diffuse: fenomeni di umidità di risalita capillare, rigonfiamenti e patine biologiche, presenti soprattutto lungo i fronti della cavea e riconducibili all'atmosfera salina e alla carica di umidità presenti nel sito; fratturazioni e fessurazioni del materiale cementizio; trattamento delle superfici, segnate da depositi superficiali, distacchi della pellicola pittorica e mancanze degli strati superficiali.

Ma le provvidenze conservative dovrebbero iscriversi in un programma ampio che preveda una nuova gestione degli spazi destinati alle mostre e alle esposizioni temporanee della cavea, insieme alla creazione di aule didattiche e spazi ludici, che consentano realmente la fruizione del complesso architettonico anche durante la stagione invernale, trasformando il teatro in uno spazio sempre aperto a servizio della collettività. A tale scopo, risulta fondamentale l'eliminazione delle barriere architettoniche, con la creazione di ascensori a servizio sia della cavea, sia degli spazi espositivi, e la realizzazione del parco in continuità con la Riserva della Pineta dannunziana, segnato da percorsi pedonali e ciclabili²⁷.

²⁵ V. in particolare la relazione del Consigliere Paola Marchegiani che denunciava: «la fatiscenza della cavea, con le poltrone danneggiate e scolorite, il cemento armato disgregato, il palcoscenico instabile strutturalmente: mentre la stele 'cade a pezzi', richiedendo l'intervento dei Vigili del Fuoco, costretti a recintarla per evitare problemi di incolumità».

²⁶ Varagnoli e Verazzo (s/d).

²⁷ Le ipotesi progettuali dibattute durante i lavori del convegno vennero espone nella mostra documentaria Pescara un secolo di invenzioni e dissapazioni, curata da Edoardo Tiboni (23 aprile- 31 maggio 2014, Mediamuseum Pescara).

Tuttavia neanche i recenti interventi del 2018 sembrano prendere in considerazione queste problematiche, optando per il ridisegno solo dei fronti mare, senza prevedere un progetto più articolato, tale da includere il teatro, la stele e l'auditorium. Anzi, viene più volte ribadito dall'amministrazione comunale il forte impatto turistico che il progetto di riqualificazione della riviera di Pescara-Porta Nuova avrà, con la «capacità di attrarre più persone [...] perché possa essere frequentato [...] a prescindere dalla programmazione dei teatri Flaiano e d'Annunzio». E ancora «dinanzi al Teatro d'Annunzio e all'auditorium Flaiano sorgerà una piazza rivolta verso il mare»²⁸. Nessun accenno all'inserimento nel progetto di riqualificazione a scala urbana del lungomare sud, una successiva discesa a scala edilizia, comprensiva dell'intero complesso monumentale. Un'ennesima visione frammentaria della città, tutta protesa verso un turismo di massa balneare, che esclude di fatto le attività culturali legate alle strutture architettoniche preesistenti. E spunta spesso nel dibattito cittadino la tentazione di coprire il teatro, snaturando la sua funzione e il suo rapporto con il contesto, a fronte di spese considerevoli²⁹ (Figura 10).

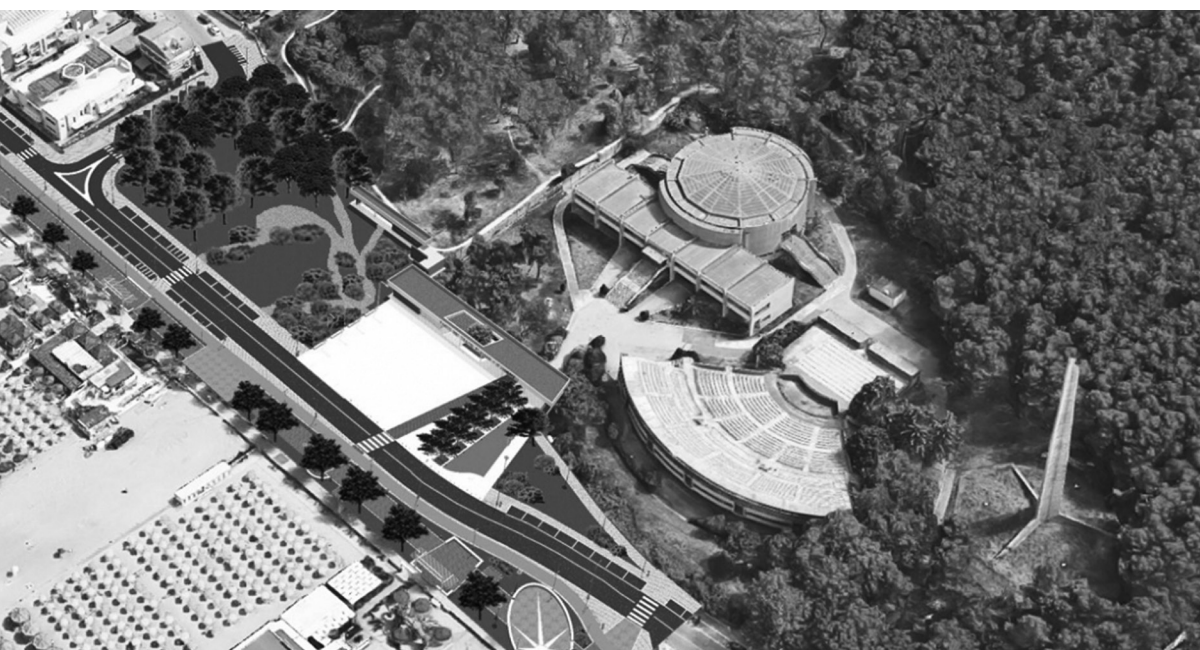


FIGURA 10. VEDUTA D'INSIEME DEL COMPLESSO ARCHITETTONICO CON IL TEATRO ALL'APERTO, L'AUDITORIUM E LA STELE, DA COMUNE DI PESCARA. *Immagine: Progetto di riqualificazione del lungomare sud, 2019.*

Tra i pochi interventi eseguiti, si segnala, nel 2016, la bonifica della parte interna della stele, che dopo anni di chiusura era completamente ostruita da guano, sporcizia e detriti, rendendone inaccessibile la scala. L'intervento, voluto dall'amministrazione comunale per ragioni di sicurezza, prevedeva il ripristino della lampada di segnalazione per aerei posta sulla sommità della stele. A seguito della distruzione dal guano di volatili nella zona interna, venne messa in sicurezza la scala a chiocciola interna, reintegrando i gradini mancanti. Per evitare la reiterazione dei danni provocati dal guano degli uccelli, furono installati dissuasori lungo le pareti esterne della stele³⁰.

Ultimo in ordine di tempo, risulta lo stanziamento di fondi da parte del Comune per il recupero

²⁸ Cf. Redazione Cityrumors (2017).

²⁹ V. ad esempio il progetto dello studio degli architetti associati D&R in Bene (2015).

³⁰ Cf. Martella (2016). L'impresa esecutrice è la ditta Ludovico Martella di Montesilvano (Pe).

e il consolidamento della stele. Si tratta di un finanziamento pari a 270.000 euro, inserito nell'elenco di spese del Piano triennale per le opere pubbliche 2018-2020³¹, la cui conclusione doveva registrarsi entro la prima metà del 2019³². L'intervento, così come si desumeva dalla relazione tecnico-descrittiva, doveva puntare al ripristino delle parti superficiali degradate dall'azione corrosiva degli agenti atmosferici, soprattutto nei bassorilievi, che mostravano «una rugosità differente rispetto alla struttura» portante in calcestruzzo armato³³. La verifica strutturale dell'opera, sia in condizioni statiche che dinamiche, per verificarne il grado di sismicità residue globale, avrebbe completato il progetto esecutivo. Purtroppo, alla iniziale fase di indagine conoscitiva, non è seguito il tanto auspicato intervento di recupero e consolidamento, registrando un ennesimo rinvio.

Conclusioni

La ricostruzione su inedita base filologica della lunga vicenda che ha portato alla realizzazione del monumento a d'Annunzio negli anni Cinquanta, evidenzia quanto il complesso architettonico sia vittima di una condizione di marginalità e degrado, esito di un mancato *ricoscimento* da parte della cittadinanza e delle istituzioni, in altri termini «l'opera d'arte è opera d'arte solo potenzialmente» (Brandi, 1977: 5). La sua ricreazione non è avvenuta nella collettività, che continua a lamentare la mancanza di un teatro stabile, ma che in realtà possiede una struttura teatrale di prim'ordine, sia pure all'aperto, ampiamente sottoutilizzata. Un'opera pubblica assente dai piani strategici a scala urbana e territoriale, ma anche espunta dai programmi di manutenzione e restauro: destino condiviso dalla stele, per la quale ancora si attende un restauro secondo criteri scientifici.

Neanche l'uso ininterrotto del complesso architettonico, che avrebbe potuto favorirne una buona conservazione, così come sostengono tutte le Carte del Restauro, ne ha di fatto preservato gli aspetti strutturali e funzionali.

Eppure, il teatro partecipa di un contesto naturalistico tra i più significativi della costa adriatica e di un ambito urbano nel quale si concentrano episodi ambientali e architettonici legati alla vocazione turistica e a eventi sportivi e culturali di levatura internazionale, che hanno contribuito alla nascita e allo sviluppo sociale ed economico della provincia pescarese, imprimendo nel corso di tutto il XX secolo una forte impronta identitaria a questo brano del litorale abruzzese.

Sono quindi innumerevoli gli interessi pubblici e le componenti culturali, anche di natura extraterritoriale, da riconoscere e considerare nell'ambito di qualsiasi operazione che proponga interventi di trasformazione di quest'area a livello di scala architettonica e urbana: non è possibile, infatti, trascurare il valore assunto dal teatro monumentale d'Annunzio, anche come ingresso alla riserva naturale della pineta dannunziana dal lungomare, e nella rete turistico-culturale-sportiva di Pescara-Portanuova, che si intreccia con altri importanti manufatti vicini come l'ex Aurum e lo stadio Adriatico Giovanni Cornacchia (Varagnoli, 2019: 7-12; Pezzi, 2019: 123-128).

³¹ Per un approfondimento sul capitolo di spesa, si rinvia a Comune di Pescara (2017).

³² Cf. Il Centro (2019).

³³ Cf. Comune di Pescara (2019).

Si auspica una visione più ampia della questione sia a scala urbana, sia a scala edilizia, sulla base di una partecipazione cittadina allargata e una impostazione interdisciplinare che salvi i valori paesaggistici del sito. Per il teatro potrebbe aprirsi una stagione di migliore utilizzazione, magari tornando all'impostazione originaria di teatro classico o di prosa, insieme ad una campagna di restauri capaci di mediare le esigenze della contemporaneità con i valori di un passato molto recente e tuttora significativo.

Verrebbero così valorizzate le potenzialità culturali del complesso monumentale, che potrebbe rappresentare il volano per attività distribuite nel corso dell'anno, oltre che durante la stagione estiva. Si tratta in altre parole di avere una visione ampia del progetto, che provi a mettere a sistema gli aspetti architettonico-formali, con quelli funzionali legati al mondo del teatro, ma anche della musica e del cinema.

*

Bibliografia

A.C.D. (1943) *Archivio della Camera Regia, Disegni e proposte di legge e incarti delle commissioni* (1848-1943), XXX Legislatura della Camera dei fasci e delle Corporazioni, v. 1425, cc. 659-681, atto n. 2383. Disegno di legge, *Erezione a spese dello Stato del monumento nazionale a Gabriele d'Annunzio in Pescara*, Archivio storico della Camera dei Deputati [A.C.D.], Roma.

A.C.D. (1962) Atti e documenti, Progetti di legge, III Legislatura della Repubblica italiana, atto c. 4340, Proposta di legge d'iniziativa del deputato Antonio Mancini, 7 dicembre 1962. *Concessione di un contributo per la costruzione di un teatro monumento intitolato a Gabriele d'Annunzio nella Pineta di Pescara*, Archivio storico della Camera dei Deputati [A.C.D.], Roma.

A.C.D. (1964) Atti e documenti, Progetti di legge, IV Legislatura della Repubblica italiana, atto c. 1038, Proposta di legge d'iniziativa del deputato Delfico, 27 febbraio 1964. *Erezione del monumento nazionale di Gabriele d'Annunzio in Pescara nel centenario della sua nascita*, Archivio storico della Camera dei Deputati [A.C.D.], Roma.

A.C.Pe. (2004) *Delibere Consiglio Comunale*, Restauro conservativo della stele teatro d'Annunzio. Approvazione progetto definitivo, n. 1120 del 09.11.2004, Archivio Comunale di Pescara [A.C.Pe.].

A.C.Pe. (2007) *Settore Provveditorato e Patrimonio*, Stele Teatro d'Annunzio – Richiesta di intervento, prot. 625/AT del 22.02.2007, Archivio Comunale di Pescara [A.C.Pe.].

A.C.Pe. (2012a) *Verbale di deliberazione del Consiglio Comunale*, seduta del 03.07.2012, deliberazione n. 91, Archivio Comunale di Pescara [A.C.Pe.].

A.C.Pe. (2012b) *Verbale di deliberazione del Consiglio Comunale*, seduta del 04.07.2012, deliberazione n. 92, Archivio Comunale di Pescara [A.C.Pe.].

A.C.Pe. (2012c) *Verbale di deliberazione della Giunta Comunale*, seduta del 09.10.2012, deliberazione n. 658, Piano Performance 2012 – Lavori Pubblici.

Adrakta, Ioanna (2014-2015) *Restauri contemporanei. Il teatro d'Annunzio a Pescara*, Tesi di laurea in Restauro Architettonico, relatore prof. C. Varagnoli, Università degli Studi di Chieti-Pescara, Pescara.

AEMP (s/d a) *Relazione tecnica dell'arch. Antonio Vanni*, Archivio Ente Manifestazioni Pescaresi [AEMP].

AEMP (s/d b) *Lavori di costruzione teatro "G. d'Annunzio" in Pineta di Pescara*, Libretto delle misure, allegato L. Vedi voce n. 5, Archivio Ente Manifestazioni Pescaresi [AEMP].

AEMP (s/d c) *Lavori di costruzione teatro "G. d'Annunzio" in Pineta di Pescara*, Perizia asseverata riguardante la determinazione del costo del "monumento-teatro" G. d'Annunzio in Pescara – realizzato dall'Impresa Vicentino Michetti, Archivio Ente Manifestazioni Pescaresi [AEMP].

AEMP (1963a) *Perizia asseverata riguardante la determinazione del costo del "monumento-teatro" G. d'Annunzio in Pescara – realizzato dall'Impresa Vicentino Michetti*, Allegato E e Allegato F, Archivio Ente Manifestazioni Pescaresi, Pescara [AEMP].

AEMP (1963b) *Incarico per la realizzazione del Monumento-teatro a Gabriele d'Annunzio all'Impresa Vicentino Michetti*, 8 aprile 1963, Archivio Ente Manifestazioni Pescaresi, Pescara [AEMP].

AEMP (1966) *Lavori di costruzione teatro "G. d'Annunzio" in Pineta di Pescara*, Perizia asseverata riguardante la determinazione del costo del "monumento-teatro" G. d'Annunzio in Pescara – realizzato dall'Impresa Vicentino Michetti, redatta dall'ing. Giustino Cantamaglia il 12 febbraio 1966, Archivio Ente Manifestazioni Pescaresi, Pescara [AEMP].

AEMP (1995) *Progetto di completamento del teatro all'aperto "G. d'Annunzio"*, Pescara, 15 maggio 1995, Archivio Ente Manifestazioni Pescaresi [AEMP].

Alatri, Paolo (1959) *Nitti, d'Annunzio e la questione adriatica (1919-1920)*, Feltrinelli, Milano.

Alatri, Paolo (1983) *Gabriele d'Annunzio*, Utet, Torino.

Antongini, Tom (1938) *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio*, A. Mondadori, Milano.

A.S.Pe. (s/d a) *Teatro Monumento G. d'Annunzio*, Relazione tecnica, b. 4175, n. 6071, f. 1, Archivio di Stato di Pescara [A.S.Pe.].

A.S.Pe. (s/d b) *Ente Provinciale del Turismo*, varie, serie III, b. 71, fasc. 241, sottofasc.16, Archivio di Stato di Pescara [A.S.Pe.].

A.S.Pe. (s/d c) *Teatro Monumento G. d'Annunzio*, b. 4175, n. 6071, f. 1, Archivio di Stato di Pescara [A.S.Pe.].

A.S.Pe. (1911) *Archivio Storico del Comune di Pescara*, Deliberazioni del Consiglio (1908-1919), *Cessione di arenile alla costituenda Società costruttrice Missiroli e Chieppa di Roma*, 21 dicembre 1911, n. 18, busta 9, fasc. 21, Archivio di Stato di Pescara [A.S.Pe.].

A.S.Pe. (1912) *Archivio Storico del Comune di Pescara*, Deliberazioni del Consiglio (1908-1919), *Approvazione del piano regolatore del Rione Pineta, del piano finanziario e del piano di ripartizione dei suoli*, 14 settembre 1912, n. 107, busta 9, fasc. 21, Archivio di Stato di Pescara [A.S.Pe.].

A.S.Pe. (1950) *Archivio Storico Comune di Pescara*, Deliberazioni del Consiglio comunale (1950, 1951, 1952), *Voti per la erezione in Pescara del monumento a Gabriele d'Annunzio*, n. 89/5, del 22 giugno 1950, b. 70, regg. 171-173, Archivio di Stato di Pescara [A.S.Pe.].

A.S.Pe. (1955) *Archivio Storico Comune di Pescara*, Deliberazioni del Consiglio comunale (1955), *Monumento a G. d'Annunzio – Provvedimenti*, n. 237/13, del 12 agosto 1955, Archivio di Stato di Pescara [A.S.Pe.].

A.S.Pe. (1963a) *Ente Provinciale del Turismo*, Varie, serie III, b. 3, Archivio di Stato di Pescara [A.S.Pe.].

A.S.Pe. (1963b) *Ente Provinciale del Turismo*, Stagione teatrale al Teatro d'Annunzio, serie III, b. 71, fasc. 239, sottofasc. 3, Archivio di Stato di Pescara [A.S.Pe.].

A.S.Pe. (1989a) *Teatro Monumento G. d'Annunzio*, Progetto per il completamento e la ristrutturazione del Teatro d'Annunzio, 1989, b. 4175, n. 6071, Archivio di Stato di Pescara [A.S.Pe.].

A.S.Pe. (1989b) *Teatro Monumento G. d'Annunzio*, Attestato, Settore Urbanistica, Servizi Beni ambientali, parere favorevole alle opere in oggetto (Completamento e ristrutturazione del teatro "G. d'Annunzio"), Variante, del 19.12.1989, n. 26/74, b. 4175.

Bene, Andrea (2015) "Una piazza e il tetto mobile per coprire il teatro D'Annunzio", *Il Centro. Quotidiano d'Abruzzo*, 25 gennaio [http://www.ilcentro.it/pescara/una-piazza-e-il-tetto-mobile-per-coprire-il-teatro-d-annunzio-1.1568031] (ultima consultazione 24 settembre 2020).

Biancale, Michele, Tommaso Paloscia e Vanni Maraventano (1975) *Vicentino Michetti*, Arti grafiche delle Venezie, Vicenza.

Bianchetti, Cristina (1997) *Pescara*, Editore Laterza, Roma-Bari.

Brandi, Cesare (1977) [1963] *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino.

Carbonara, Pasquale (1958) "Concorso Nazionale per un Teatro all'aperto a Pescara", *L'Architettura. Cronache e storia* (35): 322-327.

Chiara, Piero (1999) *Vita di Gabriele d'Annunzio*, Mondadori, Milano.

Comune di Pescara (2017) *Scheda 3: Programma triennale delle opere pubbliche 2018-2020 dell'amministrazione comune di Pescara. Elenco annuale* [http://www.comune.pescara.it/UserFiles/utenti/File/2017/Scheda_3.pdf] (ultima consultazione 24 settembre 2020).

Comune di Pescara (2019) *Presentazione dell'incarico di progettazione della stele dannunziana: al via le indagini sullo stato di fatto* [<http://www.comune.pescara.it/internet/index.php?codice=147&idnews=7742&navBackPage=148>] (ultima consultazione 26 settembre 2020).

D'Alessandro, Dario (1970) "Chiesto un mutuo dall'Ente Manifestazioni per completare il D'Annunzio. Una coperta per l'arena", *Cronaca di Pescara*, 2 settembre.

D'Annunzio, Gabriele (2003) "La rinascita della tragedia", in: Annamaria Andreoli (a cura di), *Scritti giornalistici 1889-1938*, Volume II, Mondadori, Milano, p. 265.

De Felice, Renzo e Emilio Mariano (a cura di) (1971) *Carteggio d'Annunzio Mussolini (1919-1938)*, Luni Editrice, Milano.

De Michelis, Eurialo (1960) *Tutto d'Annunzio*, Feltrinelli, Milano.

Edmondo, Gigliola (2019) "Pescara: al via il progetto per la riqualificazione della Stele dannunziana", *Rete8*, 3 gennaio [<http://www.rete8.it/cronaca/123pescara-al-via-il-progetto-per-la-riqualificazione-della-stele-dannunziana/>] (ultima consultazione 26 settembre 2020).

Fiadino, Adele (2019) "Il monumento nazionale a Gabriele d'Annunzio e il teatro all'aperto nella Pineta di Pescara", in: Claudio Varagnoli (a cura di), *Tutela difficile. Patrimonio architettonico e conservazione a Pescara*, MAC Edizioni, Corfinio, pp. 97-104.

Giannini, Ernesto (1970) "Una iniziativa...nata morta. È diventato un rudere preistorico quel "magnifico" teatro-monumento", *La Gazzetta*, 15 febbraio.

Il Centro (2011) *Stele dannunziana danneggiata* [https://www.ilcentro.it/pescara/stele-dannunziana-danneggiata-1.848500?utm_medium=migrazione] (ultima consultazione 26 settembre 2020).

Il Centro (2019) *Stele dannunziana: al via il restauro atteso dieci anni*, 25 gennaio [<http://www.ilcentro.it/pescara/stele-dannunziana-al-via-il-restauro-atteso-da-dieci-anni-1.2120227>] (ultima consultazione del 27 settembre 2020).

Iori, Tullia e Sergio Poretti (a cura di) (2014-2017) *Storia dell'ingegneria strutturale in Italia*, Gangemi, Roma.

Irace, Fulvio (a cura di) (1993) *L'architetto del lago. Giancarlo Maroni e il Garda*, Electa, Milano.

Isgò, Giovanni (1993) *D'Annunzio e la "mise en scène"*, Palumbo, Palermo.

Italia (1943) *Raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia*, Libreria dello Stato, Roma.

Martella, Alessandro (2016) *Relazione tecnico-illustrativa. Intervento di bonifica all'interno della Stele Dannunziana e successivo ripristino della lampada di segnalazione per aerei posta sulla sommità della struttura*, Pescara.

Ogetti, Ugo (1957) *D'Annunzio. Amico-maestro-soldato*, Sansoni, Firenze.

Pezzi, Aldo Giorgio (2019) "La salvaguardia del paesaggio urbano storico: il vincolo indiretto e il caso del rione Pineta", in: Claudio Varagnoli (a cura di), *Tutela difficile. Patrimonio architettonico e conservazione a Pescara*, MAC Edizioni, Corfinio, pp. 123-128.

Pozzi, Carlo (2003) "Pescara e l'area metropolitana", *L'Architettura. Cronache e storia* 578: 42-43.

Redazione Cityrumors (2017) "Pescara, presentato progetto di riqualificazione lungomare sud", *Cityrumors*, 12 ottobre [<https://www.cityrumors.it/notizie-pescara/cronacapescara/520528-pescara-presentato-progetto-riqualificazione-lungomare-sud.html>] (ultima consultazione 29 settembre 2020).

Rizzo, Giovanni (1960) *D'Annunzio e Mussolini*, Cappelli, Bologna.

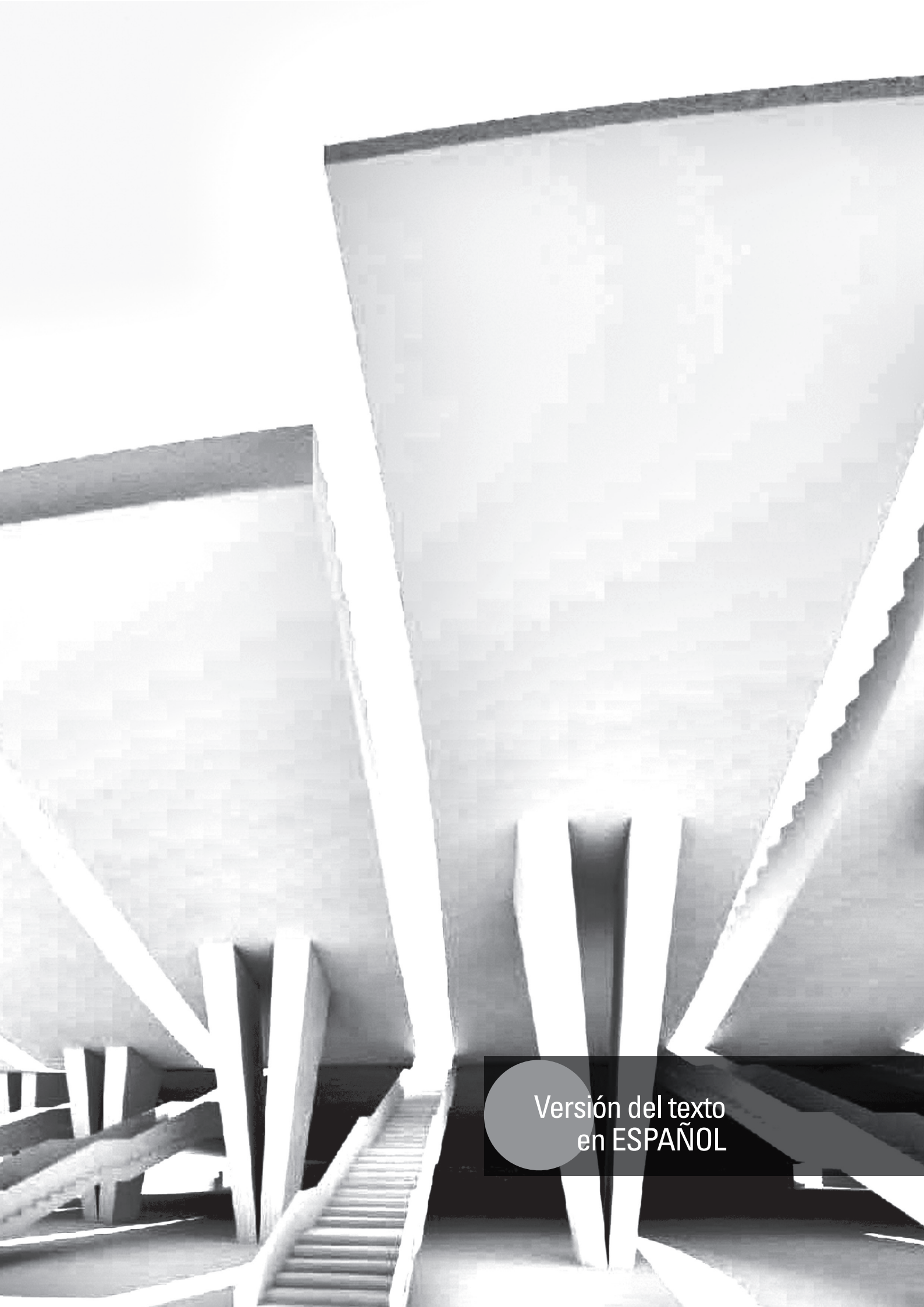
Valentini, Valentina (1993) *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele d'Annunzio*, Bulzoni, Roma.

Varagnoli, Claudio (a cura di) (2019) *Tutela difficile. Patrimonio architettonico e conservazione a Pescara*, MAC Edizioni, Corfinio.

Varagnoli Claudio e Clara Verazzo (s/d) Il teatro all'aperto dedicato a Gabriele d'Annunzio: dalla storia alla valorizzazione, conferenza non pubblicata.

Verazzo, Clara (2019) "Dedicati a d'Annunzio: il teatro e la stele dalla realizzazione ai problemi di conservazione", in: Claudio Varagnoli (a cura di), *Tutela difficile. Patrimonio architettonico e conservazione a Pescara*, MAC Edizioni, Corfinio, pp. 105-122.

Vuolo, Franco (1970) "Sarà completato il teatro dannunziano", *Il Tempo d'Abruzzo*, 1° settembre.



Versión del texto
en ESPAÑOL

Una iniciativa que nació muerta. El teatro “ruina” dedicado a Gabriele d’Annunzio: de la realización a la conservación

CLARA VERAZZO

Traducción de Valerie Magar y Daniela Sauer

Resumen

Con el colapso del fascismo y la dramática conclusión de la Segunda Guerra Mundial, que vio a Pescara fuertemente bombardeada, la memoria de Gabriele d’Annunzio experimentó un declive inevitable, por lo menos en el ámbito nacional. En toda Italia, los planes para erigir el monumento al poeta fueron comprensiblemente archivados, pero no en su ciudad natal, donde se convocó a un concurso de ideas para la construcción de un teatro al aire libre, inspirado en modelos de los antiguos. El concurso de Pescara fue una ruptura interesante de la investigación arquitectónica contemporánea, aunque entre todos, el proyecto ganador de los arquitectos Mariano Pallottini, Antonio Cataldi Madonna y Filippo Marinucci es el más predecible: quizás teniendo en cuenta las ideas presentes en las escenas al aire libre del mismo poeta; de hecho, propuso un auditorio de un cuarto de círculo tallado en el terreno, con un balcón elevado sobre marcos acoplados, en el que “surgirán tragedias en las que la modernidad absoluta de la inspiración se combina con una pureza de forma no indigna de los tiempos de Atenas”. La contribución reconstruye sobre una base filológica sin precedentes la larga historia que condujo a la construcción del monumento en homenaje a d’Annunzio en la década de 1950, pero que es víctima de una condición de marginalidad y degradación, resultado de la falta de reconocimiento por parte de ciudadanos e instituciones.

Palabras clave: teatro al aire libre, Gabriele d’Annunzio, restauración, conservación, cuidado.

El monumento al poeta-héroe Gabriele d’Annunzio

El 7 de junio de 1943, pocos años después de la muerte repentina de Gabriele d’Annunzio,¹ ocurrida el 1 de marzo de 1938, se aprobó el proyecto de ley para la *Erección a expensas del Estado del monumento nacional a Gabriele d’Annunzio en Pescara*² por las comisiones legislativas de la Cámara de los Fascistas y el Senado del Reino.

¹ Hombre de gran talento, Gabriele d’Annunzio (1863-1938) fue uno de los máximos exponentes de la decadencia europea, demostrando desde su adolescencia una personalidad codiciosa, sensual, felizmente osmótica y creativa, alimentándose continuamente de ideas, imágenes, personas y cosas, para traducirlas de inmediato en sensaciones, pensamientos y símbolos, que eran propios y a la vez de una época. Con fragilidad de pensamiento, pero con una profunda curiosidad, logró durante treinta años arar a través de una de las parábolas más significativas de la decadencia cultural y civil de la sociedad europea, hasta agotarla, en el umbral de la Primera Guerra Mundial, perdiendo gradualmente sus facultades, su imaginativo, y transmutando, aún con conciencia instintiva, al poeta en héroe, para convertirse, esa vez sin haberlo querido, en el político de grandes proezas, y obligado por primera vez ya no a abrazar sólo las circunstancias, sino a intentar ir más allá de éstas, fallando descaradamente, o más bien prefiriendo la prisión del Vittoriale a esa última prueba. El poeta nacional, el *pater patriae*, se asoció así con el nuevo gobierno fascista: gravitó, confabulando ideológicamente en la órbita del Estado dictatorial, aplaudiendo la aventura en Etiopía, manifestando tímidas perplejidades sólo, en 1937, por la alianza italo-alemana. Una pequeña insubordinación quedó confinada a encuentros confidenciales con amigos de confianza y en el intercambio de cartas con el *duce*; además, la visión estrecha de las solicitudes de favores personalistas, facilitó a Mussolini ejercer un control y una censura cortés pero perentoria del poeta, confinado en el Vittoriale, una especie de prisión de oro. De la amplia gama de fuentes y la vasta bibliografía en torno a Gabriele d’Annunzio y su trabajo, damos aquí sólo alguna información biográfica útil para el propósito de la discusión (Ojetti, 1957; Alatri, 1959; De Michelis, 1960; Rizzo, 1960; De Felice e Mariano, 1971).

² La Ley núm. 647 fue publicada en la *Gaceta Oficial italiana* el 23 de julio de 1943, n. 169. *Erezione, a spese dello Stato, del monumento nazionale a Gabriele d’Annunzio in Pescara*. El texto constaba de 6 artículos relacionados con el establecimiento de una comisión que supervisaría la elección del lugar donde se erigiría el monumento, los métodos y procedimientos con los que se construiría, a expensas del Estado, con los ejercicios económicos de 1943-1944 (y subsecuentes) de los ministerios de Finanzas y de Obras Públicas. Véase la *Raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d’Italia* (1943: 2055-2057). Véase también Archivo histórico de la Cámara de Diputados (1943).

La elección de dedicar un monumento al poeta-soldado, conocido tanto por su capacidad inagotable de asimilar nuevas tendencias literarias y filosóficas, reelaborarlas con una técnica de escritura refinada, como por sus actos heroicos, no fue accidental: la figura de d'Annunzio se prestaba bien a representar un símbolo de heroísmo y sacrificio, encarnando plenamente las ideologías de la política militar fascista. Para una nación marcada por la pérdida de tantas vidas jóvenes en el campo de batalla, el comandante de esa gran proeza representaba un ejemplo a imitar, sobre el cual dar forma a una estrategia de propaganda de rescate, que en breve demostraría ser ineficaz.

Con el colapso del régimen fascista, que coincidió con la captura de Mussolini el 25 de julio de 1943, sólo unas semanas después de la aprobación del proyecto de ley, y la dramática conclusión de la Segunda Guerra Mundial, que vio a Pescara gravemente bombardeada, el recuerdo del poeta experimentó un declive inevitable, por lo menos en el ámbito nacional. En toda Italia, los proyectos para erigir el monumento al poeta fueron comprensiblemente archivados, pero no en su ciudad natal. El mérito de la iniciativa para su construcción ciertamente pertenece a las autoridades políticas locales, pero la idea de tal género de teatro en Pescara, sobre el modelo de los antiguos, debe atribuirse al poeta mismo, que había imaginado para la ciudad de Albano, en el lago homónimo, una cueva rodeada de naturaleza precedida por el escenario y el pozo orquestal, donde se representarían tragedias absolutamente modernas en inspiración, pero dignas de "los tiempos de Atenas"³ (Chiara, 1999: 113-137).

Estudios recientes muestran que existía la voluntad de crear un monumento a d'Annunzio en su ciudad natal desde 1936, confiando la elaboración del proyecto al mismo arquitecto que en esos años seguía las obras del Vittoriale, Giancarlo Maroni (Irace, 1993), aunque todavía hay muchas dudas sobre la inspección real hecha por este último en la ciudad del Adriático, para estudiar el sitio cuidadosamente "también desde el cielo, con un dispositivo enviado expresamente por el Vittoriale"⁴ (Fiadino, 2019: 102).

La falta de fondos extraordinarios resultó en la no aplicación de la ley 647/43, que no se cumplió durante muchos años, a pesar de las numerosas solicitudes de recordatorios a los organismos gubernamentales por parte de los administradores locales. Un impulso significativo a la iniciativa se registró en 1950, cuando se aprobó por unanimidad, durante la reunión del Consejo del 22 de junio, presidida por el alcalde Mario Muzii, la solicitud de darle seguimiento al gran consenso registrado tanto en Italia como en el extranjero para los festejos en honor del poeta, celebrados en 1949 en su ciudad natal, con el consiguiente florecimiento de los estudios sobre d'Annunzio. El informe adjunto a la resolución del Consejo, firmado por el comisionado Gerardo Gentile, subrayaba claramente las razones que habían llevado a la administración de Pescara a tomar medidas urgentes para resolver los retrasos demasiado numerosos que se dieron para la construcción del monumento en honor de Gabriele d'Annunzio. "Desde los días del 'Fuego', escribió Gentile, él pensaba en un teatro al aire libre, que era un corolario indispensable para la debida realización artística de su arte dramático, que estaba vinculado a las grandes tradiciones del drama griego" (A.S.Pe., 1950).

³ El interés de d'Annunzio por el teatro al aire libre según el modelo de los antiguos se refleja puntualmente en las biografías del poeta, algunas de las cuales ya han sido citadas (véase la nota 1), que rastrearían la pasión por el teatro y sus aspectos técnico-artísticos del encuentro entre el poeta y la actriz Eleonora Duse, en el otoño de 1894, con quien entablaría una relación sentimental en septiembre del año siguiente. Otros sostienen que el factor decisivo fue la participación en el ciclo de representaciones *Las Erinias* de Esquilo, celebrado en el teatro romano de Orange en agosto de 1897, como lo demuestra el artículo "La rinascenza della tragedia" (El Renacimiento de la Tragedia, nota de la traductora) aparecido en *La Tribuna* el 2 de agosto del mismo año, en el que destacó el valor del teatro dramático (d'Annunzio, 2003: 265). A partir de esas experiencias, la idea del poeta llegaría a proponer, junto con Duse, la construcción de un teatro al aire libre en el corazón del Lazio. Un sueño que nunca se materializó, tanto por la falta de financiadores dispuestos a participar en la empresa, como por el fin de la relación entre los dos artistas, en 1904. Aunque abandonó la idea del teatro en Albano, d'Annunzio no renunció al deseo de representar sus obras en teatros al aire libre, dirigiendo su atención primero al teatro romano de Fiesole, luego al de Tusculum (1907), hasta llegar, en 1910, a un nuevo teatro, en la ciudad de París, donde fue apreciado como un genio indiscutible (Antongini, 1938: 634-635).

⁴ Cita original: "anche dal cielo, con un apparecchio inviato espressamente dal Vittoriale".

En 1955, tras la solicitud de una estimación aproximada y, sobre todo, de aclaraciones para definir “en qué modo se desea concretar el monumento en cuestión”⁵ por parte del Ministerio de Obras Públicas, la administración local decidió anunciar, de conformidad con el artículo 4 de la ley de 1943, un concurso nacional para un teatro al aire libre, que se distinguiera “de los monumentos conmemorativos comunes, para materializarse en una grandiosa obra de interés público” (A.S.Pe., 1955) que se colocaría cerca del distrito de Pineta, frente al mar. El monumento estaba destinado a la zona sur de Pescara que, desde principios del siglo XX, había sido rediseñada como un gran vecindario “balneario-climático” (A.S.Pe., 1911), la cual tomó su nombre del cercano bosque de pinos de Avalos, diseñado por Antonino Liberi, ingeniero, cuñado de Gabriele d’Annunzio. Aunque nació como un lugar turístico para recuperar una zona costera que a principios del siglo XX todavía era pantanosa y abandonada, el distrito se había establecido a raíz del debate más amplio que animó a Europa en el tema de “ciudades jardín”, sede tanto de residencias privadas como de lugares de ocio. El propio Liberi, al presentar el proyecto al ayuntamiento, recordando el afecto de d’Annunzio por el bosque de pinos, propuso reservar “una gran área en el límite extremo hacia el mar [...] para que se construyera su villa cuando el gran hermano vuelva a la patria”.⁶ Siempre en honor al ilustre conciudadano, propuso atribuir los nombres de sus obras a las calles del distrito y dedicar la plaza frente al balneario Kursaal a Francesco Paolo Michetti (A.S.Pe., 1912).⁷

El teatro del concurso a la realización

El concurso publicado el 15 de diciembre de 1955,⁸ efectuado por iniciativa de las administraciones municipales y provinciales y de la Oficina Provincial de Turismo,⁹ preveía un plan general para un teatro conmemorativo dedicado a d’Annunzio, con una capacidad de no menos de tres mil asientos, y la rehabilitación de la zona verde pública circundante, incluido el estacionamiento. El costo total se estimó en alrededor de 250 millones de liras.

El jurado, presidido por el entonces alcalde Antonio Mancini, estaba conformado por Giovanni Iannucci, presidente de la provincia; Pasquale Carbonara, del Consejo Nacional de Arquitectos; Augusto Angelini, arquitecto de la Superintendencia Regional; Camillo Michetti, del Consejo Nacional de Ingenieros; el maestro Giovacchino Forzano, dramaturgo y director;¹⁰ y el ingeniero Ilari, del municipio.

Entre los treinta y dos proyectos presentados, la Comisión proclamó como ganador al proyecto “G” de los arquitectos Mariano Pallottini, Antonio Cataldi Madonna y Filippo Marinucci, quienes recibieron un premio de un millón de liras. El grupo de Maria Bompiani, Cecilia Varetti, con la colaboración de Carlo Bompiani, recibió el segundo premio de 500,000 mil liras por “Adriático Salvaje”, mientras que a “Las Pléyades”, del arquitecto Robaldo Morozzo della Rocca con el asesoramiento del ingeniero Aldo Assereto, se le otorgó el tercer premio, de 250,000 liras.¹¹

⁵ Cita original: “in qual modo si desidera concretare il monumento in questione”.

⁶ Cita original: “presso il parco all’estremo limite verso del mare una grande area [...] perché vi sia costruita la sua villa quando il grande fratello ritornerà in patria”.

⁷ Véase también Bianchetti (1997: 68).

⁸ El ensayo de Verazzo (2019) se vuelve a publicar aquí, con los cambios y adiciones necesarios.

⁹ La Oficina Provincial de Turismo estuvo dirigida por el abogado Giacomo Pierantozzi, a quien se le atribuye la génesis del proyecto en la década de 1930: de la correspondencia encontrada en el archivo del Vittoriale, el presidente de la Oficina de Pescara le solicitaba al arquitecto Moroni redactar el proyecto, de forma que se colocara la “primera piedra” el 12 de marzo de 1937, con motivo del aniversario del nacimiento del poeta. La prolongada espera, debida a sus numerosos compromisos en el Vittoriale, obligó al arquitecto Maroni a declinar el encargo e invitó a Pierantozzi a proceder de otro modo, para evitar mayores retrasos (Fiadino, 2019: 97).

¹⁰ El maestro Forzano, reconocido autor de libretos de ópera para Leoncavallo, Mascagni y Puccini, había destacado algunas reservas relacionadas con la acústica para todos los proyectos presentados, salvo un proyecto excluido por razones “compositivas”.

¹¹ La Comisión también asignó un reembolso de gastos, equivalente a quinientas mil liras, a los proyectos de: Francesco Palpacelli, con el asesoramiento de Sergio Musmeci; Ezio Caizzi, Giuseppina Frazì, Giovanni Bernardi; Tito Varisco Bassanesi, Mario Zavelani Rossi; Paolo Cercato, Paolo Ghera, Mario Stara.

Todos los proyectos se publicaron¹² en *L'Architettura. Cronache e storia* de 1958, que atestigua un reconocimiento, al menos parcial, por parte de Bruno Zevi del proyecto ganador, tal vez por la ausencia de monumentalidad festiva (Carbonara, 1958: 322-327). No hay duda de que las obras presentadas formaron parte del espíritu de la época: los años cincuenta del siglo XX representaron un paso significativo en la historia de la construcción, en el que la convergencia entre ingeniería y arquitectura parecía finalmente posible, también gracias a la investigación desarrollada en el campo de la investigación estructural. Los experimentos técnicos impulsaron a los diseñadores a abandonar las geometrías lineales, prefiriendo formas plegadas u onduladas, conchas, estructuras esbeltas en voladizo o suspendidas (Iori e Poretti, 2016: 8-52).

Desde ese punto de vista, el concurso de Pescara fue una ruptura interesante de la investigación arquitectónica contemporánea, aunque entre todos, el proyecto ganador¹³ es el más predecible: quizás teniendo en cuenta las ideas presentes en la puesta en escena al aire libre del propio d'Annunzio (Valentini, 1993; Isgrò, 1993), de hecho, propuso un auditorio de un cuarto de círculo tallado en el terreno, con un balcón elevado en marcos gemelos, con accesos a media altura y servicios cerca del terraplén que cerraba la estructura en la parte superior. El teatro estaba equipado con un foso orquestal y un escenario, sin equipo, que sólo preveía el uso de estructuras móviles. La cávea escalonada, orientada en el eje noroeste-sureste, miraba hacia el mar, así como al centro cultural adjunto. Una torre panorámica, de 50 metros de altura, se colocó en el frente sur del teatro: la estructura reticular triangular, dentro de la cual se insertó un ascensor, facilitaba la ejecución, en la parte superior, de un punto panorámico abierto hacia el paisaje circundante. Un área cercada para las celebraciones al aire libre de d'Annunzio, inmersa en el parque público y servida por un sistema de estacionamiento, completó el sistema (Figura 1).

El grupo Bompiani-Varetti, segundo clasificado, en línea con las pautas del teatro contemporáneo, apuntaba en cambio a la integración entre el escenario y los espectadores. Preveía de hecho, "a través de la abolición del proscenio, [...] la posibilidad de envolver el proscenio dentro de la platea, a fin de crear, para los espectáculos coreográficos, un anillo continuo de espectadores, y poder en cambio jugar con elevaciones apropiadas en el escenario en los espectáculos líricos y dramáticos"¹⁴ (Carbonara, 1958: 324). La forma cerrada de los escalones del auditorio, dividida en tres niveles con diferentes inclinaciones y protegida por paneles en el exterior, debía garantizar una buena acústica. Los espacios utilizados como museo y vestuarios se ubicaron dentro de la estructura, gracias a la atención particular que se prestó a los aspectos de distribución, mientras que dos torres de hormigón armado, colocadas a los lados de la cuenca, sostenían los reflectores (Figura 2).

¹² Aunque no estaba entre los proyectos clasificados, también se publicó el proyecto de Mario Coppa y Marinella Ottolenghi.

¹³ Mariano Pallottini (1911-1998), licenciado en Arquitectura en 1937, continuó su formación teórica en el campo del urbanismo, publicando en 1950 *Profili di storia dell'urbanistica*, en donde analiza los fenómenos de urbanización de la región de Le Marche. La actividad profesional estuvo marcada por la participación en diversos concursos de arquitectura, como el de la plaza del EUR (1941), la nueva Estación Termini (1948), el Auditorio de Borghetto Flaminio de Roma (1950), la nueva biblioteca nacional de Roma (1952), a la que se suman los proyectos ejecutados, como la planta termoeléctrica API en Falconara (1956), el Hospital General Provincial de Ascoli Piceno (1962), la ampliación del cementerio de Carassai, Ascoli Piceno (1979). En 1955 asumió el cargo de catedrático de Urbanismo en la Sapienza de Roma, donde contribuyó con los primeros experimentos didácticos de planes territoriales.

¹⁴ Cita original: "mediante l'abolizione della boccascena, [...] la possibilità di avviluppare il proscenio entro la platea, così da creare, per gli spettacoli coreografici, un anello continuo di spettatori, e da poter invece giocare con opportune elevazioni sul palcoscenico negli spettacoli lirici e drammatici".

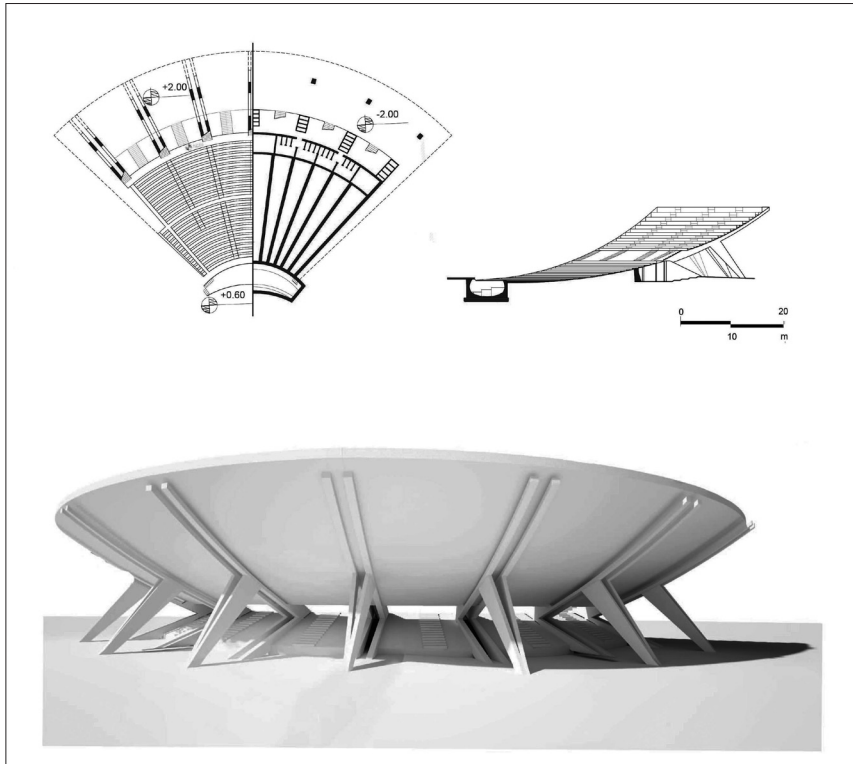


FIGURA 1. REELABORACIÓN DEL PROYECTO "G" DE MARIANO PALLOTTINI, ANTONIO CATALDI MADONNA Y FILIPPO MARINUCCI. Vencedor del concurso para un teatro al aire libre en Pescara. *Imagen: I. Adrakta, 2014.*

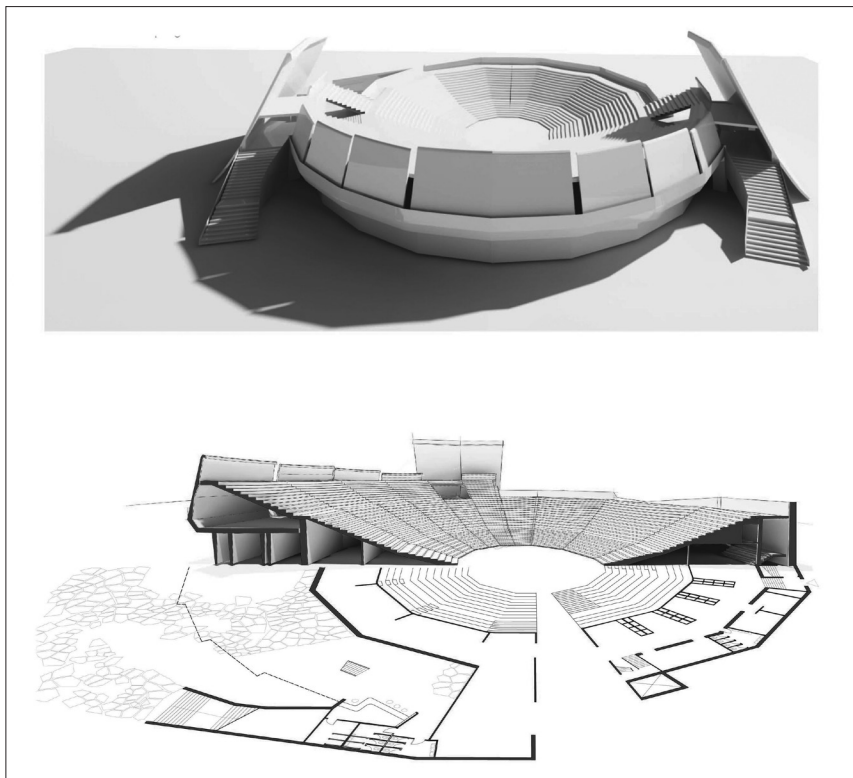


FIGURA 2. REELABORACIÓN GRÁFICA DEL PROYECTO "ADRIÁTICO SALVAJE" DE MARIA BOMPIANI, CECILIA VARETTI, CON CARLO BOMPIANI, INGENIERO. *Imagen: I. Adrakta, 2014.*

El tercer proyecto, de Morozzo della Rocca¹⁵ y Assereto, tenía una forma de “concha estilizada” (Carbonara, 1958: 325), hecha con un cuarto de círculo escalonado, dividido en nueve sectores iguales, apoyados por caballetes en forma de V, en un efecto general de gran ligereza. La acústica, confiada a las ondas sonoras directas, estaba asegurada por la forma de las cuñas escalonadas. El escenario aparecía suspendido, mientras que las máquinas teatrales se colocaron en el área subterránea (Figura 3).

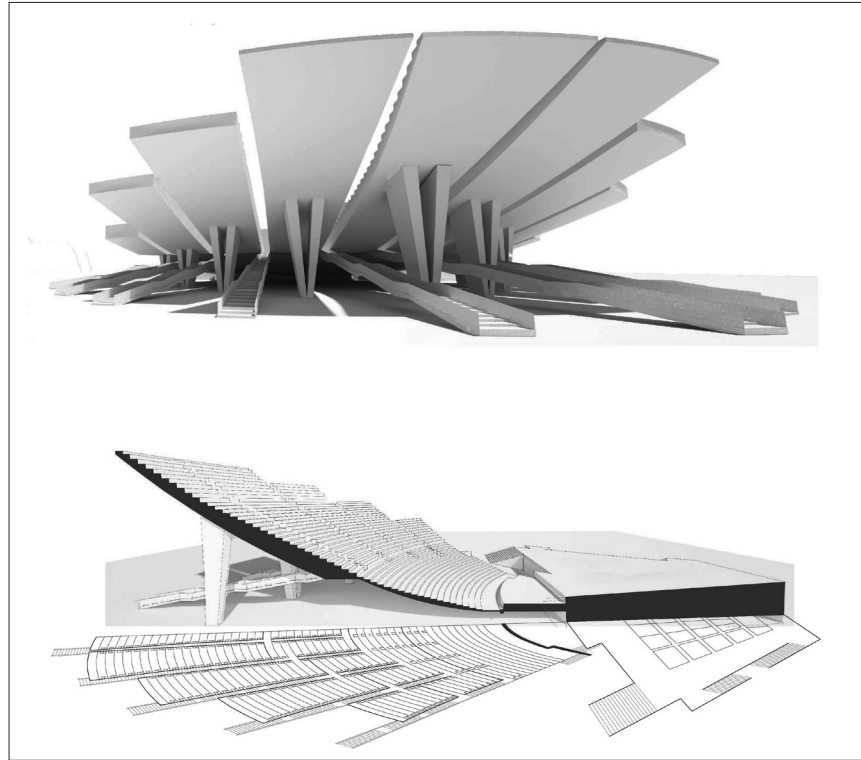


FIGURA 3. REELABORACIÓN GRÁFICA DEL PROYECTO “LAS PLÉYADES”, DE ROBALDO MOROZZO DELLA ROCCA, CON ALDO ASSERETO, INGENIERO. *Imagen: I. Adrakta, 2014.*

Entre los proyectos publicados, observamos el de Franco Palpacelli y Sergio Musmeci por su inventiva de remontarse por completo a la investigación del gran ingeniero estructural, cuya participación nunca se ha analizado de manera correcta. El teatro consistía en un cono truncado abierto de más de 76 metros de diámetro, reforzado por dos series de parábolas cruzadas en hormigón armado: en la base estaban las oficinas administrativas, salas de ensayo y almacenes. La estructura, en hormigón armado sobre una placa de concreto, se dividió en doce particiones radiales. El escenario, formado por una escena giratoria, presentaba las máquinas teatrales debajo del piso. Si se hubiera completado, la obra hubiera anticipado muchas de las experiencias de Musmeci, en particular la “iglesia carpa” de Villaggio del Sole, cerca de Vicenza (1960) y, en general, sus reflexiones sobre las bóvedas delgadas (A.C.D., 1962).¹⁶

¹⁵ En su juventud, Morozzo della Rocca (1904-1933) dio vida a un animado grupo de innovación cultural junto con otros arquitectos genoveses. El grupo participó en la Trienal de Milán de 1933 con el diseño de un pabellón de acero. Los inicios están ligados al racionalismo, con la matriculación en el MIAR, y es parte de la polémica que surgió en torno a los temas de la arquitectura moderna.

¹⁶ El concurso Pescara no aparece en las listas de obras de Musmeci, que ya en 1951 había diseñado una lonja y una escuela profesional marítima para la ciudad del Adriático, en colaboración con S. Boselli. Véase el listado de obras en Giovannardi (2010). La redacción de la contribución fue posible gracias a la consulta del archivo Musmeci Zanini, depositado en el Museo Maxxi de Roma. Para más información, véase la bibliografía esencial reportada en el Archivo del Museo Maxxi, *Musmeci, Sergio* [https://www.maxxi.art/musmeci-sergio/] (consultado el 16 de diciembre de 2019).

A pesar de la conclusión del concurso, los fondos tan deseados del Estado para la construcción del monumento no fueron pagados, como se puede ver en los documentos del archivo histórico de la Cámara de Diputados (A.C.D., 1962). Sin embargo, en abril de 1963, gracias a una iniciativa de la administración municipal, junto con los principales organismos públicos y con apoyo de la iniciativa privada (A.C.D., 1964), comenzaron los trabajos, encomendados a la empresa Vicentino Michetti que, en menos de tres meses, hizo una parte del proyecto ganador. Los cambios fueron sustanciales: la cávea, de dimensiones reducidas, con aproximadamente 1 306 asientos, se giró hacia la tierra en lugar de mirar hacia el mar, debido a los problemas acústicos que plantea la ubicación, ya que se había señalado varias veces; la torre transitable se reemplazó con un obelisco o estela menos prominente, de unos 63 metros de altura.¹⁷ Tanto el escenario como los camerinos se llevaron a cabo en madera, como trabajos temporales y totalmente desmontables. La primera inauguración de la temporada de teatro tuvo lugar el 28 de julio de 1963, con motivo del centenario del nacimiento de d'Annunzio, a pesar de la naturaleza provisional de todos los espacios de servicio¹⁸ (Pozzi, 2003: 42-43).

Desde las primeras representaciones teatrales, que vieron la sucesión de reconocidas compañías, con una gran audiencia, surgieron controversias en relación con la construcción de la estructura, en particular por la elección del sitio, expuesto a fuertes vientos y humedad. Pero la acusación principal se refería a la pésima acústica, atribuible no sólo a los problemas ambientales, sino en especial a las deficiencias del proyecto arquitectónico que, como señaló durante el concurso el maestro Giovacchino Forzano, impedía una buena percepción sonora. Los partidarios de la obra recordaron la naturaleza libre del sitio y, sobre todo, subrayaron la oportunidad de discutir la funcionalidad del teatro, ya que el escenario, los vestuarios y el auditorio no se habían completado: de ahí la falta de desarrollo en altura y anchura de la estructura, que determinaba una sonoridad insatisfactoria (A.S.Pe., 1963b).

Pero fue a partir de los años setenta, después de la transferencia de la propiedad del teatro a la Entidad de Manifestaciones de Pescara, en 1966,¹⁹ que la prensa nacional y local destacó con gran énfasis el fracaso de no completar las obras, haciendo hincapié en la ineficacia de toda la operación (Giannini, 1970; Vuolo, 1970; d'Alessandro, 1970). De hecho, se esperaba que al terminar el auditorio alcanzara los 3 000 lugares esperados, obteniendo así la mejora acústica necesaria, junto con la instalación de una cubierta, la finalización del escenario y la construcción de los vestuarios. En el exterior, se consideró necesario organizar el área que rodeara al teatro, con el objetivo de fortalecer su papel urbano, con la creación de un parque público de 10 000 metros cuadrados, que incluía áreas de juego para niños y un área para eventos artísticos utilizable durante todo el año, y un número adecuado de espacios de estacionamiento.

¹⁷ Con la correspondencia encontrada en el archivo de la institución se puede reconstruir la cesión directa a la empresa Vicentino Michetti, fechada el 8 de abril de 1963. En la carta, el alcalde, presidente del Comité por el Centenario de d'Annunzio, el abogado Vincenzo Mariani, al conferir la tarea reitera "el compromiso de esta Respetable Empresa para construir el boceto de la cávea y de la estela para el 15 de julio, con el fin de posibilitar la representación de espectáculos para el verano de este año". El 22 de mayo de 1963, ante la "desconcertante lentitud con la que avanza el trabajo", se solicitó a la empresa "iniciar inmediatamente dos turnos (¡yo diría tres!) para cumplir con los compromisos asumidos" (AEMP, 1963a).

¹⁸ Como puede verse en las imágenes de archivo que retratan a Eduardo Tiboni, vicepresidente del Comité de Pescara, con Vicentino Michetti y los periodistas durante la construcción del teatro y la estela conmemorativa (A.S.Pe., 1963a).

¹⁹ La propiedad formal de la obra es un asunto bastante complejo. De las certificaciones catastrales se puede deducir que las construcciones del área que se muestran en la hoja de mapa 29, parcelas 1 y 332, están registradas en el lote 33738, y a nombre del Organismo de Manifestaciones de Pescara junto con la Propiedad del Estado, "cada uno por sus propios derechos" aun en el década de los ochenta, a pesar de la solicitud de compra hecha por la autoridad a la Propiedad del Estado, después del desmantelamiento de la zona en la que se ubica el teatro y, subordinadamente, la concesión de renta (A.S.Pe., s/f a).

Así establecido, el teatro se convertiría en un complejo cultural abierto al paisaje del bosque de pinos, al mar y las colinas adyacentes, situándose en el extremo sur de la expansión urbana, en ese momento en pleno apogeo (Bianchetti, 1997: 68). Quizás debido a su ambicioso alcance, la finalización del proyecto ha representado, a lo largo de los años, uno de los nodos problemáticos de la administración municipal, que en 1972 estableció una comisión especial para la reestructuración de la Autoridad de Eventos de Pescara, con el objetivo de sustraer la obra, incompleta, a las inclemencias del tiempo. Se asignaron 150 millones de liras, divididas entre los organismos involucrados (municipio, provincia, Cámara de Comercio, Oficina de Estadía y Turismo)(A.S.Pe., s/f b), pero los objetivos programáticos y financieros se mantuvieron sólo en papel. A fines de la década de 1980, en un informe técnico elaborado por encargo de la Autoridad de Eventos de Pescara, la consistencia de las estructuras arquitectónicas al final se habría reducido, en cualquier caso, en comparación con las previsiones del proyecto inicial. El teatro debía tener un sólo sector de veinte escalones, subdividido en tres prismas, para alrededor de 1 400 asientos; un escenario de 424 metros cuadrados y un proscenio de 26.50 metros cuadrados; ocho camerinos, dos almacenes y servicios sanitarios (A.S.Pe., s/f c).

Sólo con el desembolso por parte de la Región de Abruzzo de una contribución de 3,800 millones de liras, la Autoridad de Eventos de Pescara²⁰ pudo lanzar un nuevo proyecto para la finalización, esta vez definitiva, del monumento-teatro, elaborado en 1988 por el propio Mariano Pallottini, a la edad de 78 años, y Antonio Vanni (A.S.Pe., s/f c).²¹

El proyecto preveía la ampliación de la cávea, con la inserción de 750 asientos adicionales a los ya puestos, cuya accesibilidad estaba garantizada por cuatro escaleras en la fachada marítima y dos externas ubicadas a los lados de la estructura existente. Debajo de la cávea se instalaron tres salas para muestras y exposiciones temporales, de aproximadamente 170 metros cuadrados cada una, conectadas entre sí para posibilitar, en caso de ser necesario, la creación de una sala única. Las salas, accesibles desde las dos escaleras externas, localizadas debajo de la pendiente de la cávea, estaban cerradas por una cubierta de contrapunta, en la que se insertó una ventana de cinta. El frente principal estaba marcado por un pórtico en la planta baja, con un pequeño local para un bar en el centro, mientras que el frente posterior albergaba el ingreso a los almacenes, cabinas eléctricas y baños.

El plan de las obras también contemplaba la disposición arquitectónica y funcional del escenario, cuyas paredes laterales estaban parcialmente cerradas con paneles móviles y cubiertas por una estructura de tracción reticular con membrana de poliéster deslizable. El proscenio existente se amplió en aproximadamente 2.50 metros, así como la plataforma del escenario (Figura 4).

La creación de un auditorio para actividades culturales que pudieran llevarse a cabo durante todo el año, con una capacidad de alrededor de 800 asientos, muy deseada por la autoridad, completó el nuevo proyecto. Era un volumen de construcción circular con un área total de aproximadamente 650 metros cuadrados, más 150 metros cuadrados de balcón, desarrollado en tres niveles, con una planta baja porticada, vestíbulo y áreas de recepción en el primer piso. La elevación se caracterizó por la proyección del piso superior y el techo cónico en madera laminada, que efectivamente se hizo. En general, el proyecto respondió con dignidad a las solicitudes del comitente, pero introdujo algunos elementos de desequilibrio en relación con lo ya existente, como el nuevo volumen del auditorio (Figura 5).

²⁰ Se hace referencia a la financiación pública con la deliberación C.I.P.E. 3.8.1986 relativa a la actualización del Programa de desarrollo de tres años para el sur de Italia 1988-1990, de conformidad con la Ley núm. 64 de 1986 y del T.U. de las Leggi sul Mezzogiorno n. 218 de 1978 (A.S.Pe., 1989a).

²¹ De la consulta de las fuentes de archivo se desprende que en relación con el grupo de diseño que ganó el concurso público, la tarea del diseño ejecutivo está confiada únicamente a Mariano Pallottini, asistido por un técnico de Pescara, el arquitecto Antonio Vanni, con la colaboración de R. Pallottini, L. Polizio, S. Betelli y A. Di Pierdomenico.

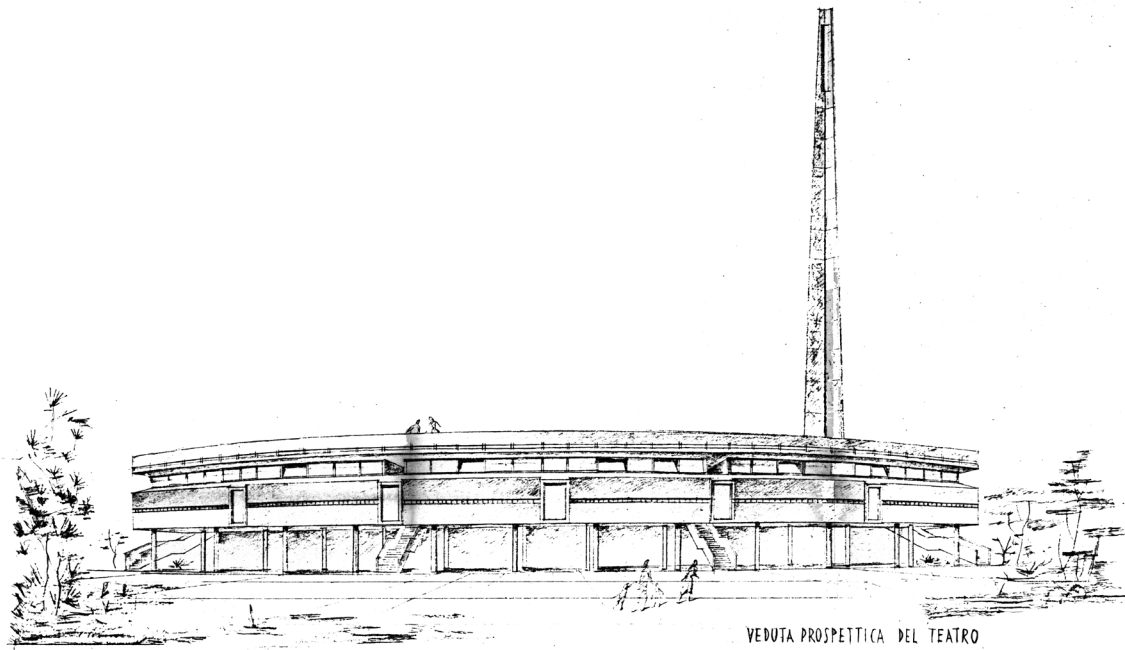


FIGURA 4. VISTA EN PERSPECTIVA DEL TEATRO D'ANNUNZIO. DIBUJO A ESCALA 1:100.
Imagen: A.S.Pe. Teatro monumento "G. d'Annunzio", b. 4175.

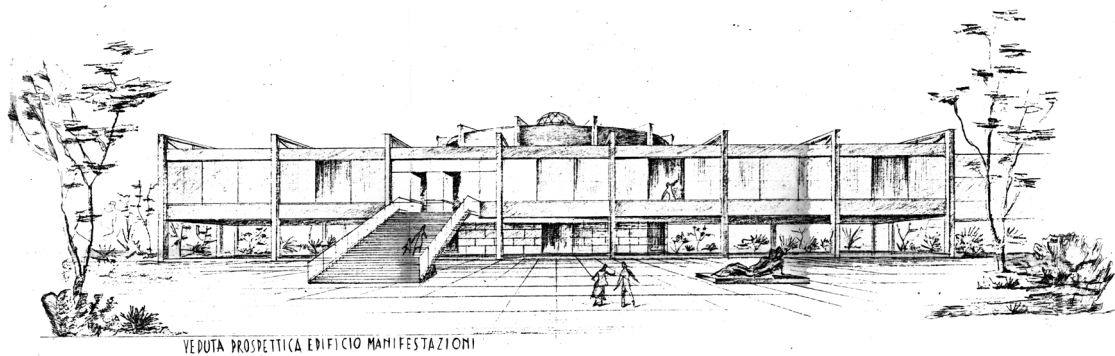


FIGURA 5. VISTA EN PERSPECTIVA DEL TEATRO D'ANNUNZIO. DIBUJO A ESCALA 1:100.
Imagen: A.S.Pe. Teatro monumento "G. d'Annunzio", b. 4175.

Con la resolución del 28 de diciembre de 1989, la autoridad obtuvo el permiso de construcción, pero sobre todo la asignación de fondos regionales, comenzando de hecho, a principios de los años noventa, las obras de expansión y completamiento del complejo monumental. Con la lectura de los documentos de archivo es posible comprender el estado del arte de las obras arquitectónicas realmente construidas, en comparación con el proyecto presentado por la autoridad y los que aún están en la fase de elaboración. Al ampliar lo existente, se agregó a la cávea un “anillo escalonado, diseñado para acomodar a 950 personas adicionales, para un total aproximado de 1 900 asientos”;²² el piso intermedio se utilizó como sala de exposiciones, mientras que en la planta baja, además del pórtico, se ubicaron los bloques de servicio y restauración. Adyacente al teatro al aire libre, los trabajos de construcción comenzaron en el auditorio circular, cuya inauguración estaba prevista para el verano de 1995 (AEMP, s/f a).²³ El edificio, que lleva el nombre de otro gran hombre de Pescara, Ennio Flaiano, se inauguró oficialmente en la segunda mitad de 1997 (AEMP, 1995),²⁴ después de sucesivas modificaciones que simplificaron enormemente las características originales.

La falta de fondos adicionales²⁵ no permitió la ejecución de los trabajos auxiliares previstos, en especial en lo que respecta a mejorar el uso del auditorio, con la preparación de asientos en las gradas y la disposición de los espacios al aire libre. Hoy, todo el complejo, propiedad del Municipio de Pescara, pero administrado por la Autoridad de Eventos de Pescara, se encuentra en un estado de abandono y subutilización, denunciado en repetidas ocasiones por la prensa local (Figura 6).

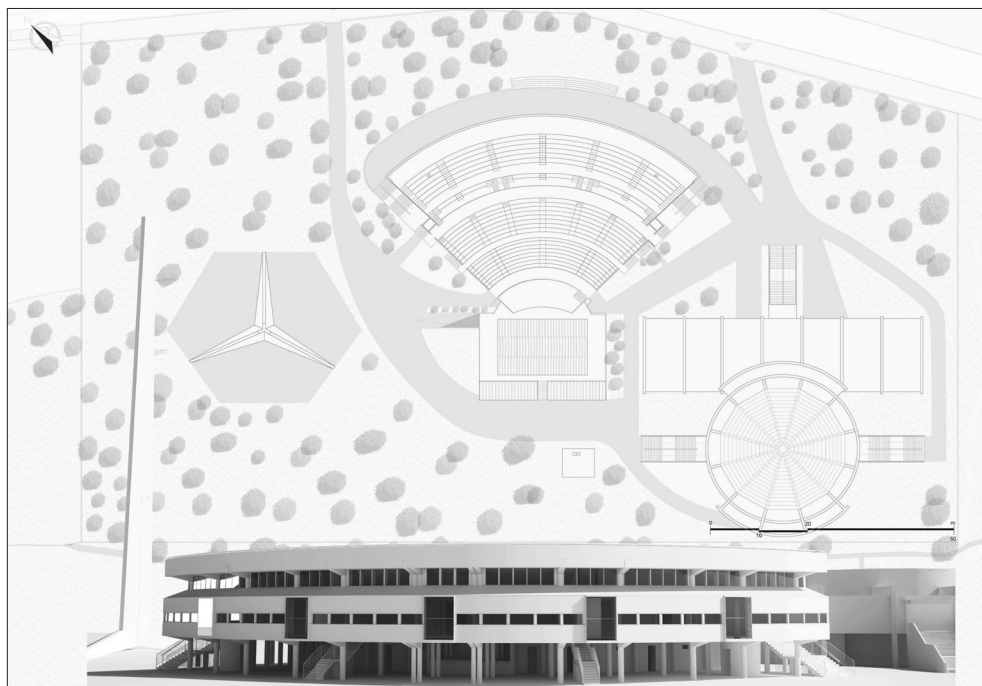


FIGURA 6. LEVANTAMIENTO DE LA PLANTA BAJA Y DE LA FACHADA PRINCIPAL. Imagen: I. Adrakta, 2014.

²² Cita original: “un anello a gradoni, atto ad ospitare altre 950 persone, per un totale di circa 1.900 posti a sedere”.

²³ Documento sin lugar y fecha, pero referible al primer semestre de 1993, año de presentación de la solicitud de financiamiento para el *Programma Operativo Plurifondo* [P.O.P.].

²⁴ De acuerdo con los datos de los gráficos, el auditorio fue diseñado por M. Pallottini, R. Pallottini, L. Polizzo y A. Vanni. Las propuestas de mejora de conformidad con el Art. 24 lettera b Legge 8.8.77 n. 584 está firmado por el arquitecto Gaspare Masciarelli. La sociedad matriz ejecutora, bajo la dirección de A. Vanni, es Furlanis Costruzioni Generali S.p.A., mientras que la sociedad principal es Alfonso & Eusebio Recinella s.r.l.

²⁵ El financiamiento debía provenir del P.O.P., ley regional n. 11/07/1991 y modificaciones sucesivas.

Entre la tierra y el cielo: la estela

El elemento más importante del complejo es sin duda la estela, que ahora constituye un fuerte signo distintivo, simbólico y paisajístico de la ciudad. Como ejemplo de obeliscos monumentales que conmemoran a personas famosas, la estela reemplaza, como se ha dicho, la torre triangular del concurso de 1955-1956 (Figuras 7 y 8). La realización siguió pragmáticamente por una vía más simple. De hecho, se construyó una estructura de cemento armado con una planta estelar triangular de unos 63 metros de altura, “es decir, bastante excepcional en comparación con las construcciones normales que alcanzan, en Pescara, como máximo la mitad de la figura mencionada”²⁶ (AEMP, 1966), más cercana al tipo de un obelisco, que a la de la torre propuesta por Pallottini. De hecho, la estela retoma los modelos monumentales anteriores y contemporáneos dedicados a personalidades ilustres: un ejemplo es aquel creado para celebrar los logros de Marconi por el escultor de Carrara, Arturo Dazzi, en el barrio de Eur, en Roma, comisionado en 1937 por Mussolini, pero sólo completado a lo largo de los años cincuenta. La estela de Pescara está en deuda con la estética del cemento armado, ya que tiene un marcado estrechamiento que surge de tres “raíces” de cemento armado que parecen salir del suelo. Tampoco debe olvidarse que el proyecto preveía la instalación de un sistema de iluminación en la delgada apertura final –casi el ojo de una aguja– con una lámpara de señalización tricolor, lo que también se suma a la función de un faro, aunque estilizado y simbólico.

En elevación, la estela se estrecha hacia arriba hasta aproximadamente 1/10 de la sección de base, con caras talladas o más bien grabadas con patrones geométricos abstractos, que simétricamente reflejan el eje central. La conducción de la obra se atribuye a Vicentino Michetti²⁷ (Biancale, Paloscia e Maraventano, 1975), constructor pero también artista, en especial después de la Segunda Guerra Mundial, que aparece en los documentos durante la fase de ejecución (AEMP, 1963b). Sin embargo, debe tenerse en cuenta que los diseños de la estela, con su carácter geométrico acentuado, constituyen un *unicum* en la producción artística de Michetti, centrada en una figuración más bien tradicional,²⁸ quien podría haber sido apoyado por otro autor, hasta ahora imposible de rastrear. Las figuras se dividen en paneles que debían celebrar, de acuerdo con las instrucciones del comitente, tanto la vida heroica del poeta como la universalidad de sus obras, pero presentan un carácter fuertemente abstracto y simbólico.

La estructura del monumento de celebración encarna la síntesis entre forma y función, entre modernidad y retórica simbólica. Las referencias a la obra de Pierluigi Nervi aparecen tanto en la idea general, que recuerda a la torre de Maratón del estadio de Florencia, como en el plan estrellado: más originales el esquema básico triangular y el estrechamiento acentuado, que lo convierten en una obra de cierto interés en el panorama contemporáneo.

²⁶ Cita original: “cioè del tutto eccezionale rispetto alle normali costruzioni che raggiungono, in Pescara, al massimo la metà della cifra suddetta”.

²⁷ Vicentino Michetti (1909-1997), oriundo de Calascio, pero de Pescara por adopción, proveniente de una generación de constructores, pronto avanzó hacia el campo artístico, convirtiéndose en escultor. Después de la guerra presentó algunas exposiciones en Roma y París. Es autor de numerosas obras en la ciudad de Pescara, entre ellas el *Elefante* y otras obras de bronce de Piazza Salotto, la *Bambina giacente* en el jardín del Museo Paparella-Treccia-Devlete, y *Grazia, la marinara*, conservada en el ayuntamiento. También a Michetti le debemos los primeros proyectos sobre la conexión entre las dos orillas del río Pescara, que prefiguran un puente justo en la desembocadura, precursor del actual Ponte del Mare. El proyecto preveía un puente totalmente vehicular, con la parte más arqueada ubicada justo en la desembocadura del río.

²⁸ Probablemente sea el carácter excepcional de la obra efectuada para el teatro-monumento lo que apoyó la hipótesis de influencias externas en el diseño de la estela. En varias ocasiones se ha señalado a Arturo Dazzi como el creador de la obra de Pescara, ejecutada unos años antes de su muerte, según conversaciones con el Dr. Eduardo Tiboni, a quien agradecemos aquí. Véase Il Centro (2011) y Edmondo (2019).

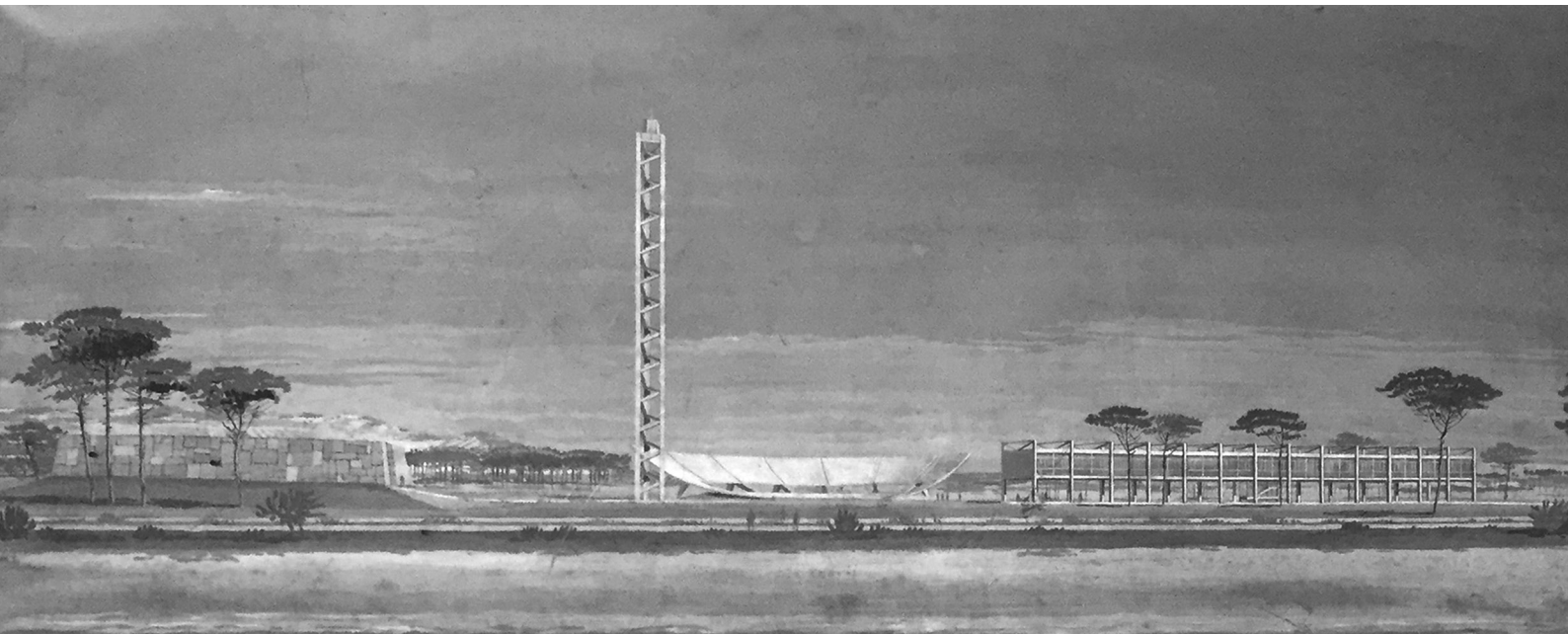


FIGURA 7. VISTA EN PERSPECTIVA DEL PROYECTO GANADOR DEL CONCURSO. LA ESTELA PRESENTA UNA ESTRUCTURA RETICULAR TRIANGULAR CON UN PUNTO PANORÁMICO CONCLUSIVO. DIBUJO A ESCALA 1:100. Imagen: A.E.M.P., Concorso teatro monumento "G. d'Annunzio", Disegni, 1956.

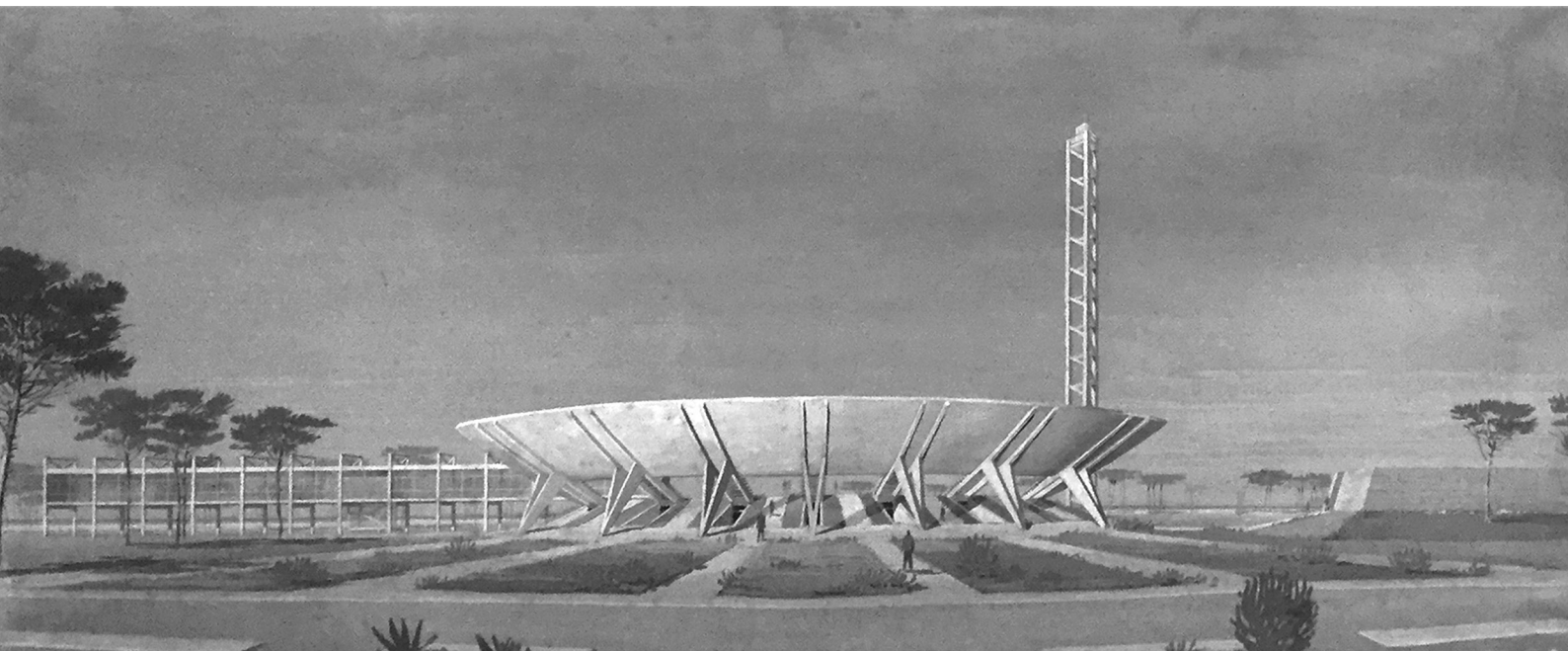


FIGURA 8. VISTA EN PERSPECTIVA DEL PROYECTO GANADOR DEL CONCURSO. DIBUJO A ESCALA 1:100. Imagen: A.E.M.P., Concorso teatro monumento "G. d'Annunzio", Disegni, 1956.

Las incisiones geométricas están socavadas, gracias a la adopción de encofrados especiales que impusieron un cuidado especial, también, en la disposición de las armaduras y en la ejecución de las piezas moldeadas. Las jaulas, de un tamaño notable de unos 10 metros, se montaron a alturas considerables y se anclaron entre sí mediante atado. La imposibilidad de llevarlas a cabo a pie de obra implicó una puesta en obra de “hierro por hierro y estribo por estribo”, como se indica en el proyecto ejecutivo, resultando particularmente oneroso. Debe considerarse que el hierro redondo para cemento armado ascendió a aproximadamente 307.5 quintales, con diámetros que varían de 30 a 6 milímetros, con la prevalencia de diámetros mayores (20 milímetros), con un costo total de 5, 227, 333 liras.

Para subsanar los obstáculos que enfrentan los carpinteros para la posición exacta de los encofrados y su disminución gradual, se introdujo una compensación adicional, que también incluyó los “revestimientos de tableros de faesita²⁹ para hacer el plano de los ‘lados’ en madera absolutamente pulida”, y así garantizar la perfecta regularidad del tiro (AEMP, s/f b). El uso de máscaras de faesite para trazar decoraciones abstractas, así como el acabado con bujardas ligeras de toda la superficie a unos 65 metros del nivel del suelo y el cincelado de los bajorrelieves para una profundidad promedio de 3-4 centímetros, requirieron una mano de obra “de carácter súper-especializado”, que fue objeto de consideraciones específicas y remuneraciones específicas (AEMP, s/f c).

Como se puede ver en los documentos de archivo, la elaboración del artefacto requirió una especial experiencia, también, en la preparación de los “marcos de tipo ‘Innocenti’, notablemente complejos, agrupados en tres torres conectadas entre sí a varias alturas, y estabilizadas mediante crucetas con cables de acero amarrados a bloques de hormigón colocados para este efecto”³⁰ (AEMP, s/f c).

El estado de conservación

El complejo del teatro al aire libre, que a lo largo de los años ha albergado importantes eventos artísticos relacionados con el teatro, la danza y la música,³¹ desde su concepción estuvo marcado, como hemos visto, por eventos tortuosos. La unidad del proyecto ganador de la década de 1950 nunca se hizo por completo, lo que en cambio dio lugar a un conjunto de elementos arquitectónicos fragmentados y disonantes, también en relación con el paisaje circundante.

El estado incompleto también está en el origen de fenómenos crecientes de degradación evidentes ya en los años setenta, es decir, unos años después de la primera construcción. *Un proyecto nacido ya muerto* o *La estela se desmorona* son sólo algunos de los diferentes títulos que circularon en los periódicos locales y nacionales en esos años.

Incluso, hoy hay varios problemas que surgen del análisis funcional y estructural del complejo monumental. Como lo señaló el maestro Forzano durante el concurso, el proyecto ganador, aunque presenta una forma semicircular tomada de los teatros grecorromanos, no garantiza condiciones satisfactorias de visibilidad ni, sobre todo, buena acústica, lo que genera fenómenos de dispersión y reflexión del sonido que impiden que las voces de los actores

²⁹ La faesita es un tablero duro de fibras de madera altamente comprimidas. Nota de la traductora.

³⁰ Cita original: “incastellature di tipo ‘Innocenti’ notevolmente complesse, raggruppate in tre torri collegate tra loro a varie altezze e rese stabilite mediante controventature con cavi di acciaio ammarati a blocchi di calcestruzzo appositamente gettati”.

³¹ En las últimas décadas, la estructura se ha convertido en un lugar permanente para *Pescara Jazz*, uno de los eventos anuales más importantes de su tipo en Europa.

lleguen claras y distinguibles a los asientos más lejanos. La posición del escenario, muy baja, no promueve que el sonido se refleje varias veces entre el escenario y los asientos, así como la inclinación reducida de las gradas de cemento armado no puede reducir las bajas frecuencias que perturban la escucha, el zumbido de la audiencia o los ruidos ambientales. A ello debe agregarse la falta de construcción de barreras de absorción de sonido a lo largo de las paredes laterales de cierre y a lo largo del anillo superior de la cávea, que exacerban los fenómenos relacionados con la interferencia y la distorsión del sonido proveniente de los ruidos producidos por el tráfico vehicular, fenómeno particularmente intenso durante la temporada de verano, que coincide con el desarrollo de los diversos eventos teatrales y musicales.

Otra cuestión se refiere al uso efectivo de la estructura. Las salas ubicadas debajo del auditorio están completamente sin usar, diseñadas para albergar exposiciones y eventos temporales. Tienen el mismo destino las habitaciones de la planta baja, concebidas para los servicios de restauración. Además, la incapacidad de usar el área verde circundante, de aproximadamente 1 300 metros cuadrados, así como las actividades previstas para el teatro, parece respaldar el mal mantenimiento y manejo de las especies arbóreas. Ni siquiera la construcción del auditorio que, conforme a las intenciones de la autoridad, debía permitir el uso del complejo monumental en los meses de invierno, ha cumplido su objetivo, debido a la reducida cantidad de eventos que tienen lugar en él. El nuevo volumen, en realidad, sólo distorsionó el proyecto inicial. A pesar de la autorización obtenida de la Comisión Consultiva para el Patrimonio Ambiental y el Consejo Regional de Abruzzo, de conformidad con la Ley de 29 de junio de 1939, no. 1497 y del Decreto del Presidente de la República, del 24 de julio de 1977, n. 616 (A.S.Pe., 1989b), el edificio crea un telón de fondo engorroso, que contrasta claramente con el teatro al aire libre, lo que cambia irreparablemente el contexto y borra en efecto la imagen del paisaje natural que rodeaba a la cávea.

Resultan particularmente preocupantes los efectos de la falta de un programa de mantenimiento ordinario para estructuras de cemento armado, sujetas a la degradación natural de los materiales componentes, también atacados por el entorno circundante y por intervenciones incongruentes, debido a restauraciones erróneas. Depósitos superficiales, fracturas y grietas marcan las estructuras portantes de la cávea. Sin embargo, los mayores daños se registran en la estela debido al fenómeno de carbonatación que, asociado con la probable delgadez de la cubierta de concreto en correspondencia con las decoraciones, está en el origen del afloramiento de las barras metálicas de refuerzo, con el desprendimiento relativo de diferentes porciones de conglomerado de cemento superficial (Figura 9). La degradación generalizada del material en toda la estructura, con la pérdida de algunos fragmentos escultóricos y el temor a la disminución de la resistencia estructural general, impusieron, en 2012, la prohibición del acceso a la estela, para lo cual ya se habían preparado, a inicios del siglo XXI, las intervenciones de conservación aprobadas en la lista anual de Trabajos Públicos 2004-2006, para un capítulo de gastos equivalente a 200,000 euros, que lamentablemente nunca se efectuaron.³²

³² El diseño del encargo se confió al arquitecto Claudio Francano, con determinación ejecutiva n. 247 / BR de 22.10. 2004 (A.C.Pe., 2004); véase también A.C.Pe. (2007).



FIGURA 9. ESTELA Y CÁVEA DEL TEATRO AL AIRE LIBRE.
Imagen: Clara Verazzo, Pescara, 2018.

El episodio es parte de las muchas iniciativas públicas que giran en torno al monumento, sin encontrar un acuerdo tanto en términos económicos como administrativos. Fueron varias las oportunidades perdidas para concluir el proyecto de los años cincuenta, como la financiación de 15 millones de euros para el teatro, de los 20 asignados a la ciudad de Pescara para los 150 años de la Unificación de Italia, debido a la obvia dificultad administrativa en gestión de fondos. Y, sin embargo, en 2012, la exclusión del Programa Trienal de Obras Públicas 2012-2014, a pesar de los informes sobre las condiciones de degradación y el cierre de la estela para proteger la seguridad pública que surgió en la asamblea municipal, convocó a los preparativos para el 150 aniversario del nacimiento de d'Annunzio (A.C.Pe., 2012a).³³ En la siguiente sesión, con un voto unánime de los 26 directores presentes, se incluyó un capítulo de gastos relacionados con la consolidación y la reestructuración de la estela equivalente a 270,000 euros (A.C.Pe., 2012b) en el Plan Trienal de obras públicas. Recursos que nunca llegaron porque se eliminaron de la lista de obras consideradas prioritarias por la administración posterior (A.C.Pe., 2012c).

³³ Véase en particular la relación de la consejera Paola Marchegiani que denunciaba: «la fatiscenza della cavea, con le poltrone danneggiate e scolorite, il cemento armato disgregato, il palcoscenico instabile strutturalmente: mentre la stela 'cade a pezzi', richiedendo l'intervento dei Vigili del Fuoco, costretti a recitarla per evitare problemi di incolumità» ("la ruina del auditorio, con los sillones dañados y descoloridos, el hormigón armado desintegrado, el escenario estructuralmente inestable: mientras la estela 'se cae a pedazos', requiriendo la intervención de los bomberos, obligados a cercarla para evitar problemas de seguridad").

Proyectos para el futuro

Una contribución al tema de la preservación del complejo de d'Annunzio proviene de fundaciones culturales y asociaciones de ciudadanos. En 2016, la conferencia *Il Teatro Monumento a Gabriele d'Annunzio a 50 anni dalla costruzione. Un'opera da preservare e completare*, editada por la Fundación Edoardo Tiboni, se convirtió en un primer momento³⁴ para emitir una hipótesis de un proyecto para la recuperación y mejora del complejo monumental, que interpreta bien los requisitos solicitados por el artículo 10, párrafo 3, letra *d*) del Código del Patrimonio Cultural y el Paisaje de 2004, y que establece el reconocimiento del valor cultural de las cosas "que son de particular importancia debido a su referencia a la historia política, militar, de la literatura, del arte y de la cultura en general, o como evidencia de la identidad e historia de instituciones públicas, colectivas o religiosas".³⁵

Un primer nodo problemático está relacionado con la preparación de un programa de mantenimiento extraordinario para todo el complejo teatral y la estela, con la eliminación o contención de las formas más comunes de degradación: fenómenos de humedad capilar ascendente, hinchazones y pátinas biológicas, presentes en especial a lo largo de los frentes de la cávea y atribuibles a la atmósfera salina y a la carga de humedad presente en el sitio; fracturas y grietas en el material cementoso; tratamiento superficial, marcado por depósitos superficiales, desprendimientos de la película de pintura y faltantes en las capas superficiales.

Pero las disposiciones para la conservación deberían de incluirse en un programa amplio que previera una nueva gestión de los espacios destinados a muestras y exposiciones temporales del auditorio, junto con la creación de aulas didácticas y espacios lúdicos, que realmente propiciaran la fruición del complejo arquitectónico, incluso durante la temporada de invierno, transformando el teatro en un espacio siempre abierto al servicio de la comunidad. Para ese propósito, la eliminación de barreras arquitectónicas es esencial, con la creación de ascensores que sirvan tanto al auditorio como a los espacios de exhibición, y la construcción del parque en continuidad con la Reserva de la Pineta de d'Annunzio, marcada por senderos peatonales y ciclovías.³⁶

Sin embargo, incluso las intervenciones recientes de 2018 no parecen tener en cuenta estos problemas, optando sólo por el rediseño del paseo marítimo, sin prever un proyecto más articulado, que incluya el teatro, la estela y el auditorio. De hecho, la administración municipal ha reiterado varias veces el fuerte impacto turístico que tendrá el proyecto de mejoras de la riviéra de Pescara-Porta Nuova, con la "capacidad de atraer a más personas [...] para que pueda ser frecuentado [...], independientemente de la programación de los teatros Flaiano y d'Annunzio"³⁷. Y nuevamente "frente al Teatro d'Annunzio y al auditorio Flaiano habrá una plaza dirigida hacia el mar"^{38, 39}. No se menciona la inclusión en el proyecto de mejora a escala urbana de la costera sur, un posterior descenso a la escala del edificio, incluyendo todo el complejo monumental. Otra visión fragmentaria de la ciudad, totalmente dirigida al turismo de masas en la playa, que excluye en efecto las actividades culturales vinculadas a estructuras arquitectónicas preexistentes. La tentación de cubrir el teatro a menudo aparece en el debate de la ciudad, distorsionando su función y su relación con el contexto, contra gastos considerables⁴⁰ (Figura 10).

³⁴ Varagnoli e Verazzo (s/f).

³⁵ Cita original: "che rivestono un interesse particolarmente importante a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte e della cultura in genere, ovvero quali testimonianza dell'identità e della storia delle istituzioni pubbliche, collettive o religiose".

³⁶ Las hipótesis de diseño debatidas durante el trabajo de la conferencia fueron presentadas en la exposición documental *Pescara un secolo di invenzioni e dissipazioni*, curada por Edoardo Tiboni (23 de abril-31 de mayo de 2014, Mediamuseum Pescara).

³⁷ Cita original: "capacità di attrarre più persone [...] perché possa essere frequentato [...] a prescindere dalla programmazione dei teatri Flaiano e d'Annunzio".

³⁸ Cita original: "dinanzi al Teatro d'Annunzio e all'auditorium Flaiano sorgerà una piazza rivolta verso il mare".

³⁹ Véase Redazione Cityrumors (2017).

⁴⁰ Véase, por ejemplo, el proyecto del estudio de los arquitectos asociados D&R en Bene (2015).



FIGURA 10. VISTA GENERAL DEL COMPLEJO ARQUITECTÓNICO CON EL TEATRO AL AIRE LIBRE, EL AUDITORIO Y LA ESTELA, DESDE EL MUNICIPIO DE PESCARA. *Imagen: Progetto di riqualificazione del lungomare sud, 2019.*

Entre las pocas intervenciones emprendidas, cabe resaltar, en 2016, la recuperación de la parte interna de la estela, que después de años de cierre fue completamente obstruida por guano, suciedad y escombros, haciendo que la escalera fuera inaccesible. La intervención, encargada por la administración municipal por motivos de seguridad, preveía la restauración de la lámpara de señalización para aviones ubicada en la parte superior de la estela. Después de la eliminación del guano de aves en el área interna, se estabilizó la escalera de caracol interna, restableciendo los escalones faltantes. Para evitar la reiteración del daño causado por el guano de las aves, se instalaron bolardos a lo largo de las paredes externas de la estela.⁴¹

La última en orden de tiempo es la asignación de fondos por parte del municipio para la recuperación y consolidación de la estela. Se trata de un financiamiento de 270,000 euros, incluido en la lista de gastos del plan trienal de obras públicas 2018-2020,⁴² cuya conclusión debía registrarse para el primer semestre de 2019.⁴³ La intervención, como se deduce del informe técnico descriptivo, tenía que apuntar a restaurar las partes de la superficie degradadas por la acción corrosiva de los agentes atmosféricos, en especial en los bajorrelieves, que mostraban “una rugosidad diferente a la estructura”⁴⁴ que soportaba el cemento armado.⁴⁵ La verificación estructural de la obra, tanto en condiciones estáticas como dinámicas, para constatar que su grado de sismicidad resistiera en general, habría completado el proyecto ejecutivo. Desafortunadamente, la tan deseada intervención de recuperación y consolidación no siguió a la fase inicial de investigación, lo que registra un enésimo aplazamiento.

⁴¹ Véase Martella (2016). Lo ejecutó la empresa Ludovico Martella de Montesilvano (Pescara).

⁴² Para profundizar sobre el tema de los gastos, véase Comune di Pescara (2017).

⁴³ Véase Il Centro (2019).

⁴⁴ Cita original: “una rugosità differente rispetto alla struttura”.

⁴⁵ Véase Comune di Pescara (2019).

Conclusiones

La reconstrucción sobre una base filológica sin precedentes de la larga historia que condujo a la creación del monumento a d'Annunzio en los años cincuenta, muestra cuánto el complejo arquitectónico es víctima de una condición de marginalidad y degradación, resultado de una falta de reconocimiento por parte de los ciudadanos y de las instituciones, en otras palabras "la obra de arte es obra de arte sólo potencialmente" (Brandi, 2000: 14). Su recreación no tuvo lugar en la colectividad, que continúa por lamentar la falta de un teatro estable, pero que en realidad tiene una estructura de teatro de primer nivel, aunque a la intemperie, que está ampliamente subutilizada. Una obra pública ausente de los planes estratégicos a escala urbana y territorial, pero también eliminada de los programas de mantenimiento y restauración: un destino compartido por la estela, para la cual todavía se espera la restauración de acuerdo con criterios científicos.

Ni siquiera el uso ininterrumpido del complejo arquitectónico, que podría haber favorecido su buena conservación, como mantienen todos los documentos de restauración, ha preservado sus aspectos estructurales y funcionales.

Sin embargo, el teatro participa en uno de los contextos naturalistas más importantes de la costa del Adriático, y en un contexto urbano en el que se concentran episodios ambientales y arquitectónicos relacionados con la vocación turística y con eventos deportivos y culturales de talla internacional, que han contribuido al nacimiento y desarrollo social y económico de la provincia de Pescara, generando a lo largo del siglo XX una fuerte marca de identidad en esa parte de la costa del Abruzzo.

Por lo tanto, hay innumerables intereses públicos y componentes culturales, también de naturaleza extraterritorial, que deben reconocerse y considerarse en el contexto de cualquier operación que proponga transformaciones del área a nivel arquitectónico y urbano: de hecho, no es posible descuidar el valor asumido por el monumental Teatro d'Annunzio, también como entrada a la reserva natural del bosque de pinos de d'Annunzio desde la costa, y en la red turístico-cultural-deportiva de Pescara-Portanuova, que se entrelaza con otras construcciones importantes cercanas, como el antiguo Aurum y el Estadio Adriático Giovanni Cornacchia (Varagnoli, 2019: 7-12; Pezzi, 2019: 123-128).

Esperamos una visión más amplia del problema tanto a escala urbana como de construcción, sobre la base de una participación ciudadana ampliada y un enfoque interdisciplinario que salve los valores paisajísticos del sitio. Se podría abrir una temporada de mejor uso para el teatro, quizás volviendo al escenario original del teatro clásico o de prosa, junto con una campaña de restauraciones capaces de mediar las necesidades de lo contemporáneo con los valores de un pasado muy reciente y aún significativo.

Ello mejoraría el potencial cultural del complejo monumental, que podría representar el volante para actividades distribuidas durante todo el año, así como durante la temporada de verano. En otras palabras, se trata de tener una visión amplia del proyecto, que busque sistematizar los aspectos arquitectónicos formales, con aquellos aspectos funcionales vinculados al mundo del teatro, pero también de la música y el cine.

*

Referencias

A.C.D. (1943) *Archivio della Camera Regia, Disegni e proposte di legge e incarti delle commissioni (1848-1943)*, XXX Legislatura della Camera dei fasci e delle Corporazioni, v. 1425, cc. 659-681, atto n. 2383. Disegno di legge, *Erezione a spese dello Stato del monumento nazionale a Gabriele d'Annunzio in Pescara*, Archivio storico della Camera dei Deputati [A.C.D.], Roma.

A.C.D. (1962) Atti e documenti, Progetti di legge, III Legislatura della Repubblica italiana, atto c. 4340, Proposta di legge d'iniziativa del deputato Antonio Mancini, 7 dicembre 1962. *Concessione di un contributo per la costruzione di un teatro monumento intitolato a Gabriele d'Annunzio nella Pineta di Pescara*, Archivio storico della Camera dei Deputati [A.C.D.], Roma.

A.C.D. (1964) Atti e documenti, Progetti di legge, IV Legislatura della Repubblica italiana, atto c. 1038, Proposta di legge d'iniziativa del deputato Delfico, 27 febbraio 1964. *Erezione del monumento nazionale di Gabriele d'Annunzio in Pescara nel centenario della sua nascita*, Archivio storico della Camera dei Deputati [A.C.D.], Roma.

A.C.Pe. (2004) *Delibere Consiglio Comunale*, Restauro conservativo della stele teatro d'Annunzio. Approvazione progetto definitivo, n. 1120 del 09.11.2004, Archivio Comunale di Pescara [A.C.Pe.].

A.C.Pe. (2007) *Settore Provveditorato e Patrimonio*, Stele Teatro d'Annunzio – Richiesta di intervento, prot. 625/AT del 22.02.2007, Archivio Comunale di Pescara [A.C.Pe.].

A.C.Pe. (2012a) *Verbale di deliberazione del Consiglio Comunale*, seduta del 03.07.2012, deliberazione n. 91, Archivio Comunale di Pescara [A.C.Pe.].

A.C.Pe. (2012b) *Verbale di deliberazione del Consiglio Comunale*, seduta del 04.07.2012, deliberazione n. 92, Archivio Comunale di Pescara [A.C.Pe.].

A.C.Pe. (2012c) *Verbale di deliberazione della Giunta Comunale*, seduta del 09.10.2012, deliberazione n. 658, Piano Performance 2012 – Lavori Pubblici.

Adrakta, Ioanna (2014-2015) *Restauri contemporanei. Il teatro d'Annunzio a Pescara*, Tesi di laurea in Restauro Architettonico, relatore prof. C. Varagnoli, Università degli Studi di Chieti-Pescara, Pescara.

AEMP (s/f a) *Relazione tecnica dell'arch. Antonio Vanni*, Archivio Ente Manifestazioni Pescaresi [AEMP].

AEMP (s/f b) *Lavori di costruzione teatro "G. d'Annunzio" in Pineta di Pescara*, Libretto delle misure, allegato L. Vedi voce n. 5, Archivio Ente Manifestazioni Pescaresi [AEMP].

AEMP (s/f c) *Lavori di costruzione teatro "G. d'Annunzio" in Pineta di Pescara*, Perizia asseverata riguardante la determinazione del costo del "monumento-teatro" G. d'Annunzio in Pescara – realizzato dall'Impresa Vicentino Michetti, Archivio Ente Manifestazioni Pescaresi [AEMP].

AEMP (1963a) *Perizia asseverata riguardante la determinazione del costo del "monumento-teatro" G. d'Annunzio in Pescara – realizzato dall'Impresa Vicentino Michetti*, Allegato E e Allegato F, Archivio Ente Manifestazioni Pescaresi, Pescara [AEMP].

AEMP (1963b) *Incarico per la realizzazione del Monumento-teatro a Gabriele d'Annunzio all'Impresa Vicentino Michetti*, 8 aprile 1963, Archivio Ente Manifestazioni Pescaresi, Pescara [AEMP].

AEMP (1966) *Lavori di costruzione teatro "G. d'Annunzio" in Pineta di Pescara*, Perizia asseverata riguardante la determinazione del costo del "monumento-teatro" G. d'Annunzio in Pescara – realizzato dall'Impresa Vicentino Michetti, redatta dall'ing. Giustino Cantamaglia il 12 febbraio 1966, Archivio Ente Manifestazioni Pescaresi, Pescara [AEMP].

AEMP (1995) *Progetto di completamento del teatro all'aperto "G. d'Annunzio"*, Pescara, 15 maggio 1995, Archivio Ente Manifestazioni Pescaresi [AEMP].

Alatri, Paolo (1959) *Nitti, d'Annunzio e la questione adriatica (1919-1920)*, Feltrinelli, Milano.

Alatri, Paolo (1983) *Gabriele d'Annunzio*, Utet, Torino.

Antongini, Tom (1938) *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio*, A. Mondadori, Milano.

A.S.Pe. (s/f a) *Teatro Monumento G. d'Annunzio*, Relazione tecnica, b. 4175, n. 6071, f. 1, Archivio di Stato di Pescara [A.S.Pe.].

A.S.Pe. (s/f b) *Ente Provinciale del Turismo*, varie, serie III, b. 71, fasc. 241, sottofasc.16, Archivio di Stato di Pescara [A.S.Pe.].

A.S.Pe. (s/f c) *Teatro Monumento G. d'Annunzio*, b. 4175, n. 6071, f. 1, Archivio di Stato di Pescara [A.S.Pe.].

A.S.Pe. (1911) *Archivio Storico del Comune di Pescara*, Deliberazioni del Consiglio (1908-1919), *Cessione di arenile alla costituenda Società costruttrice Missiroli e Chieppa di Roma*, 21 dicembre 1911, n. 18, busta 9, fasc. 21, Archivio di Stato di Pescara [A.S.Pe.].

A.S.Pe. (1912) *Archivio Storico del Comune di Pescara*, Deliberazioni del Consiglio (1908-1919), *Approvazione del piano regolatore del Rione Pineta, del piano finanziario e del piano di ripartizione dei suoli*, 14 settembre 1912, n. 107, busta 9, fasc. 21, Archivio di Stato di Pescara [A.S.Pe.].

A.S.Pe. (1950) *Archivio Storico Comune di Pescara*, Deliberazioni del Consiglio comunale (1950, 1951, 1952), *Voti per la erezione in Pescara del monumento a Gabriele d'Annunzio*, n. 89/5, del 22 giugno 1950, b. 70, regg. 171-173, Archivio di Stato di Pescara [A.S.Pe.].

A.S.Pe. (1955) *Archivio Storico Comune di Pescara*, Deliberazioni del Consiglio comunale (1955), *Monumento a G. d'Annunzio – Provvedimenti*, n. 237/13, del 12 agosto 1955, Archivio di Stato di Pescara [A.S.Pe.].

A.S.Pe. (1963a) *Ente Provinciale del Turismo*, Varie, serie III, b. 3, Archivio di Stato di Pescara [A.S.Pe.].

A.S.Pe. (1963b) *Ente Provinciale del Turismo*, Stagione teatrale al Teatro d'Annunzio, serie III, b. 71, fasc. 239, sottofasc. 3, Archivio di Stato di Pescara [A.S.Pe.].

A.S.Pe. (1989a) *Teatro Monumento G. d'Annunzio*, Progetto per il completamento e la ristrutturazione del Teatro d'Annunzio, 1989, b. 4175, n. 6071, Archivio di Stato di Pescara [A.S.Pe.].

A.S.Pe. (1989b) *Teatro Monumento G. d'Annunzio*, Attestato, Settore Urbanistica, Servizi Beni ambientali, parere favorevole alle opere in oggetto (Completamento e ristrutturazione del teatro "G. d'Annunzio"), Variante, del 19.12.1989, n. 26/74, b. 4175.

Bene, Andrea (2015) "Una piazza e il tetto mobile per coprire il teatro D'Annunzio", *Il Centro. Quotidiano d'Abruzzo*, 25 gennaio [http://www.ilcentro.it/pescara/una-piazza-e-il-tetto-mobile-per-coprire-il-teatro-d-annunzio-1.1568031] (consultado el 24 de septiembre de 2020).

Biancale, Michele, Tommaso Paloscia e Vanni Maraventano (1975) *Vicentino Michetti*, Arti grafiche delle Venezie, Vicenza.

Bianchetti, Cristina (1997) *Pescara*, Editore Laterza, Roma-Bari.

Brandi, Cesare (1977) [1963] *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino.

Brandi, Cesare (2000) [1988] *Teoría de la restauración*, trad. María Ángeles Tojas Roger, Primera reimpression, Alianza Editorial, Madrid.

Carbonara, Pasquale (1958) "Concorso Nazionale per un Teatro all'aperto a Pescara", *L'Architettura. Cronache e storia* (35): 322-327.

Chiara, Piero (1999) *Vita di Gabriele d'Annunzio*, Mondadori, Milano.

Comune di Pescara (2017) "Scheda 3: Programma triennale delle opere pubbliche 2018-2020 dell'amministrazione comune di Pescara. Elenco annuale" [http://www.comune.pescara.it/UserFiles/utenti/File/2017/Scheda_3.pdf] (consultado el 24 de septiembre de 2020).

Comune di Pescara (2019) *Presentazione dell'incarico di progettazione della stele dannunziana: al via le indagini sullo stato di fatto* [http://www.comune.pescara.it/internet/index.php?codice=147&idnews=7742&navBackPage=148] (consultado el 26 de septiembre de 2020).

D'Alessandro, Dario (1970) "Chiesto un mutuo dall'Ente Manifestazioni per completare il D'Annunzio. Una coperta per l'arena", *Cronaca di Pescara*, 2 settembre.

D'Annunzio, Gabriele (2003) "La rinascita della tragedia", in: Annamaria Andreoli (a cura di), *Scritti giornalistici 1889-1938*, Volume II, Mondadori, Milano, p. 265.

De Felice, Renzo e Emilio Mariano (a cura di) (1971) *Carteggio d'Annunzio Mussolini (1919-1938)*, Luni Editrice, Milano.

De Michelis, Eurialo (1960) *Tutto d'Annunzio*, Feltrinelli, Milano.

Edmondo, Gigliola (2019) "Pescara: al via il progetto per la riqualificazione della Stele dannunziana", *Rete8*, 3 gennaio [http://www.rete8.it/cronaca/123pescara-al-via-il-progetto-per-la-riqualificazione-della-stele-dannunziana/] (consultado el 26 de septiembre de 2020).

Fiadino, Adele (2019) "Il monumento nazionale a Gabriele d'Annunzio e il teatro all'aperto nella Pineta di Pescara", in: Claudio Varagnoli (a cura di), *Tutela difficile. Patrimonio architettonico e conservazione a Pescara*, MAC Edizioni, Corfinio, pp. 97-104.

Giannini, Ernesto (1970) "Una iniziativa...nata morta. È diventato un rudere preistorico quel "magnifico" teatro-monumento", *La Gazzetta*, 15 febbraio.

Il Centro (2011) *Stele dannunziana danneggiata* [https://www.ilcentro.it/pescara/stele-dannunziana-danneggiata-1.848500?utm_medium=migrazione] (consultado el 26 de septiembre de 2020).

Il Centro (2019) *Stele dannunziana: al via il restauro atteso dieci anni*, 25 gennaio [<http://www.ilcentro.it/pescara/stele-dannunziana-al-via-il-restauro-atteso-da-dieci-anni-1.2120227>] (consultado el 27 de septiembre de 2020).

Iori, Tullia e Sergio Poretti (a cura di) (2014-2017) *Storia dell'ingegneria strutturale in Italia*, Gangemi, Roma.

Irace, Fulvio (a cura di) (1993) *L'architetto del lago. Giancarlo Maroni e il Garda*, Electa, Milano.

Isgro Giovanni (1993) *D'Annunzio e la "mise en scène"*, Palumbo, Palermo.

Italia (1943) *Raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia*, Libreria dello Stato, Roma.

Martella, Alessandro (2016) *Relazione tecnico-illustrativa, Intervento di bonifica all'interno della Stele Dannunziana e successivo ripristino della lampada di segnalazione per aerei posta sulla sommità della struttura*, Pescara.

Ojetti, Ugo (1957) *D'Annunzio. Amico-maestro-soldato*, Sansoni, Firenze.

Pezzi, Aldo Giorgio (2019) "La salvaguardia del paesaggio urbano storico: il vincolo indiretto e il caso del rione Pineta", in: Claudio Varagnoli (a cura di), *Tutela difficile. Patrimonio architettonico e conservazione a Pescara*, MAC Edizioni, Corfinio, pp. 123-128.

Pozzi, Carlo (2003) "Pescara e l'area metropolitana", *L'Architettura. Cronache e storia* 578: 42-43.

Redazione Cityrumors (2017) "Pescara, presentato progetto di riqualificazione lungomare sud", *Cityrumors*, 12 ottobre [<https://www.cityrumors.it/notizie-pescara/cronacapescara/520528-pescara-presentato-progetto-riqualificazione-lungomare-sud.html>] (consultado el 29 de septiembre de 2020).

Rizzo, Giovanni (1960) *D'Annunzio e Mussolini*, Cappelli, Bologna.

Valentini, Valentina (1993) *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele d'Annunzio*, Bulzoni, Roma.

Varagnoli, Claudio (a cura di) (2019) *Tutela difficile. Patrimonio architettonico e conservazione a Pescara*, MAC Edizioni, Corfinio.

Varagnoli Claudio e Clara Verazzo (s/f) Il teatro all'aperto dedicato a Gabriele d'Annunzio: dalla storia alla valorizzazione, conferenza no publicada.

Verazzo, Clara (2019) "Dedicati a d'Annunzio: il teatro e la stele dalla realizzazione ai problemi di conservazione", in: Claudio Varagnoli (a cura di), *Tutela difficile. Patrimonio architettonico e conservazione a Pescara*, MAC Edizioni, Corfinio, pp. 105-122.

Vuolo, Franco (1970) "Sarà completato il teatro dannunziano", *Il Tempo d'Abruzzo*, 1° settembre.



Versión del texto
en INGLÉS

A stillborn initiative. The theater “in ruins” dedicated to Gabriele d’Annunzio from its construction to its conservation

CLARA VERAZZO

Translation by Valerie Magar

Abstract

With the collapse of fascism and the dramatic conclusion of World War II, which saw Pescara heavily bombed, the recollection of Gabriele d’Annunzio experienced an inevitable decline, at least at a national level. Throughout Italy, the plans for the monument to be erected in memory of the poet were understandably shelved, but not in his hometown, where a competition of ideas for the construction of an open-air theater, modeling the ancient ones, was launched. The Pescara competition constituted an interesting break with contemporary architectural research, even if among them, the winning project by the architects Mariano Pallottini, Antonio Cataldi Madonna, and Filippo Marinucci is the most predictable: perhaps by incorporating the ideas present in the outdoor scenes set by the same poet. In fact, it proposed a quarter-circle auditorium carved into the ground, with a balcony raised on coupled frames where “tragedies will be played and in which the absolute modernity of inspiration will join a purity of form not unworthy of the times of Athens.” This contribution reconstructs, on the basis of unpublished documents, the lengthy story that led to the construction of the monument to d’Annunzio in the 1950s, which has been the victim of a condition of marginalization and degradation, the result of a lack of recognition by citizens and institutions.

Keywords: open-air theater, Gabriele d’Annunzio, restoration, conservation, safeguard.

The monument to the poet-hero Gabriele d’Annunzio

On June 7, 1943, a few years after the sudden death of Gabriele d’Annunzio¹ on March 1, 1938, the legislative commissions of the Chamber of the Fascists and the Senate of the Kingdom approved the bill for the *Erezione a spese dello Stato del monumento nazionale a Gabriele d’Annunzio in Pescara*² (Erection at the expense of the State of the national monument to Gabriele d’Annunzio in Pescara).

¹ A man gifted with great ingenuity, Gabriele d’Annunzio (1863-1938) was one of the greatest exponents of European Decadentism, demonstrating since his adolescence an avid, sensual, happily osmotic and creative personality, continually feeding on ideas, images, people, and things, in order to immediately translate them into sensations, thoughts, and symbols, which were both his and, at the same time, those of an era. With a certain fragility in his ideas, but with a profound curiosity, for thirty years he managed to plow through one of the most significant parables of the cultural and civil decadence of European society, until he was exhausted, on the threshold of World War I; gradually losing his imaginative faculties and changing, still with instinctive awareness, the poet into the hero, and becoming, in spite of himself, a politician of a great achievements. He was then forced for the first time to no longer embrace only the circumstances, but to seek to go beyond them, blatantly failing, or rather preferring the Vittoriale prison to this latter test. The national poet, the *pater patriae* was thus associated with the new fascist government: he gravitated, ideologically conniving, into the orbit of the dictatorial state, applauding the adventure in Ethiopia, and manifesting timid perplexities only in 1937, in the face of the Italian-German alliance. Some minor insubordination remained confined to confidential meetings with trusted friends and in the exchange of letters with the Duce; moreover, the narrow view of the requests for personal favors, allowed Mussolini to exercise a polite but peremptory control and censorship of the poet, confined to the Vittoriale, a sort of prison of gold. Of the vast array of sources and the very large bibliography featuring Gabriele d’Annunzio and his work, we give here only some biographical information useful for the purpose of the discussion (Ojetti, 1957; Alatri, 1959; De Michelis, 1960; Rizzo, 1960; De Felice e Mariano, 1971).

² The act number 647 was published in the *Gazzetta Ufficiale* on July 23, 1943, number 169. *Erezione, a spese dello Stato, del monumento nazionale a Gabriele d’Annunzio in Pescara*. The text consisted of 6 articles relating to the establishment of a Commission that was to supervise the choice of the site where the monument was to be erected, the methods and procedures with which it would be built, at the expense of the State, with the financial years of 1943-1944 (and subsequent) of the ministries of finance and public works. See *Raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d’Italia* (1943: 2055-2057). See also: Archivio storico della Camera dei Deputati (1943).

The decision to dedicate a monument to the poet-soldier, known both for an inexhaustible ability to assimilate the new literary and philosophical trends, reworking them with a refined writing technique, and for his heroic deeds was not accidental; the figure of d'Annunzio lent itself well to represent a symbol of heroism and sacrifice, fully embodying the ideologies of fascist military policy. The Commander of the grand enterprise represented, for a nation marked by the loss of so many young lives on the battlefield, an example to follow, upon which to mold a propaganda strategy of redemption, which would soon prove ineffective.

With the collapse of the fascist regime, which coincided with the capture of Mussolini on July 25, 1943—only a few weeks after the approval of the act—and the dramatic conclusion of World War II, which had seen Pescara heavily bombed, the recollection of the poet experienced an inevitable decline, at least on a national level. Throughout Italy with the exception of his hometown, plans for the monument to be erected in memory of the poet were understandably shelved. The credit for the initiative for its construction certainly belongs to the local political authorities, but the idea of this kind of theater in Pescara, modeled on the ancient ones, must be attributed to the poet himself; he had imagined for the city of Albano, near the homonymous lake, an auditorium surrounded by nature, preceded by the stage and orchestral pit where tragedies that were absolutely modern in inspiration, but worthy “of the times of Athens,”³ would be represented (Chiara, 1999: 113-137).

Recent studies show that since 1936, there was the desire to build a monument to d'Annunzio in his hometown, entrusting the development of the project to the same architect who, in those years, followed the work of the Vittoriale, Giancarlo Maroni (Irace, 1993). Although there are still many doubts about the actual inspection carried out by the latter in the Adriatic city, it was decided to study the site carefully,⁴ including from the sky, with a device sent expressly by the Vittoriale⁴ (Fiadino, 2019: 102).

The lack of extraordinary funds led to the failure to apply act 647/43, which continued to be disregarded for many years despite numerous requests by local administrators to remind governmental bodies. A notable boost to the initiative occurred in 1950, when the request to follow up on the celebrations in honor of the poet held in 1949 in his hometown, having received a great consensus both in Italy and abroad, was unanimously approved during the Council meeting chaired by Mayor Mario Muzii on June 22. This resulted in a blossoming of d'Annunzio's studies. The report attached to the resolution of the Council signed by Councilor Gerardo Gentile clearly underlined the reasons that had prompted the Pescara administration to take urgent measures to attend to the numerous delays that had occurred in the erection of the monument in honor of Gabriele d'Annunzio. “Since the times of the ‘Fire’—writes Gentile—he thought of an open-air theater, which was an indispensable corollary to the complete artistic realization of his dramatic art linked to the great traditions of Greek drama” (A.S.Pe., 1950).

³ D'Annunzio's interest in open-air theater on the model of the ancient ones is punctually reflected in the poet's biographies, some of which have already been cited (see note 1). These trace back the passion for theater and its technical aspects to the meeting between the poet and the actress Eleonora Duse, in the autumn of 1894, with whom he entered into a sentimental relationship in September of the following year. Others argue that the decisive factor was participation in the cycle of performances *The Eriynas* of Aeschylus, held in the Roman theater of Orange in August 1897, as evidenced by the article *La rinascenza della tragedia* published in *La Tribuna* on August 2, 1897. In it, he emphasized the value of dramatic theater (d'Annunzio, 2003: 265). These experiences shaped the poet's idea to propose, together with Duse, the construction of an open-air theater in the heart of Lazio. A dream that never materialized, both due to the lack of financiers willing to participate in the enterprise, and to the end of the relationship between the two artists, in 1904. Although he abandoned the idea of the theater in Albano, d'Annunzio did not give up his desire to represent his works in open-air theaters, turning his attention first to the Roman theater of Fiesole, then to that of Tusculum (1907), until reaching, in 1910, a new theater, in the city of Paris where he was appreciated like an undisputed genius (Antongini, 1938: 634-635).

⁴ Original quotation: “anche dal cielo, con un apparecchio inviato espressamente dal Vittoriale”.

In 1955, following the request for a rough estimate and, above all, for clarifications as to “how the monument in question is to be concretized” by the Ministry of Public Works, the local administration decided to announce, in compliance with article 4 of the act of 1943, a national competition for an open-air theater. The latter would be distinguished “from common commemorative monuments, to become a grandiose work of public interest”⁵ (A.S.Pe., 1955) to be placed facing the sea near the Pineta district. The monument was intended for the southern area of Pescara, which, since the early years of the 20th century, had been redesigned as a large “seaside-climatic”⁶ (A.S.Pe., 1911) district that took its name from the nearby pine forest of Avalos, based on a project by Antonino Liberi, engineer and brother-in-law of Gabriele d’Annunzio. Although initially designed a tourist place for the purpose of recovering a coastal area that in the early 20th century was still marshy and abandoned, the district was set up as a result of the broader debate that animated Europe centered on the theme of “garden cities,” that hosted both private residences and places of leisure. Liberi himself, in presenting the project to the City Council, and recalling d’Annunzio’s affection for the pine forest, proposed to reserve “a large area at the extreme limit towards the sea [...] for his villa to be built, when the elder brother will return to his home country.”⁷ Also, in honor of the illustrious fellow citizen, he proposed to name the districts’ streets after his works, and to dedicate the square in front of the Kursaal bathhouse to Francesco Paolo Michetti (A.S.Pe., 1912).⁸

The theater, from the competition to its construction

The announcement published on December 15, 1955,⁹ drafted on the initiative of the Municipal and Provincial administrations and the Provincial Tourism Board,¹⁰ provided for a general project for a commemorative theater dedicated to d’Annunzio, with a capacity of no less than three thousand seats and the rehabilitation of the surrounding public green area, including parking spaces. The total cost was estimated at around 250 million lire.

The jury, chaired by then Mayor Antonio Mancini, was composed of Giovanni Iannucci, president of the Province, by Pasquale Carbonara, for the National Council of Architects, by Augusto Angelini, architect of the Regional Superintendence, by Camillo Michetti for the National Council of Engineers, by Master Giovacchino Forzano, playwright and director,¹¹ and by engineer Ilari for the Municipality.

Among the thirty-two projects presented, the Commission proclaimed project “G” by architects Mariano Pallottini, Antonio Cataldi Madonna and Filippo Marinucci as the winner, and it was awarded a prize of one million lire. The project “Adriatico Selvaggio,” by the groups of Maria Bompiani, Cecilia Varetti, and with the collaboration of Carlo Bompiani, was awarded

⁵ Original quotation: “dai comuni monumenti commemorativi, per concretarsi in una grandiosa opera di interesse pubblico.”

⁶ Original quotation: “balneare-climatico.”

⁷ Original quotation: “presso il parco all’estremo limite verso del mare una grande area [...] perché vi sia costruita la sua villa quando il grande fratello ritornerà in patria.”

⁸ See also Bianchetti (1997: 68).

⁹ The essay in Verazzo (2019) is republished here, with the necessary modifications and additions.

¹⁰ The Provincial Tourism Board was led by lawyer Giacomo Pierantozzi, to whom the genesis of the project in the 1930s can be traced back: from the correspondence found in the Vittoriale archive, the president of the Board begged architect Moroni to design the project, in such a way as to lay the “first stone” on March 12, 1937, on the occasion of the anniversary of the poet’s birth. The prolonged wait, due to his numerous commitments at the Vittoriale, forced architect Moroni to decline the assignment, and he invited Pierantozzi to provide otherwise, to avoid further delays (Fiadino, 2019: 97).

¹¹ Master Forzano, a well-known author of opera plays for Leoncavallo, Mascagni and Puccini, had highlighted some reservations relating to acoustics for all the projects presented, with the exception of a project excluded for “compositional reasons.”

the second prize of 500 000 thousand lire, while the project “Le Pleiadi,” by architect Robaldo Morozzo della Rocca with the advice of engineer Aldo Assereto, the third prize of 250 000 lire.¹²

All the projects were published¹³ in *L'Architettura. Cronache e storia* of 1958, attesting at least partial recognition by Bruno Zevi of the winning project, perhaps due to the absence of a monument to celebrate (Carbonara, 1958: 322-327). There is no doubt that the projects were fully inserted in the spirit of the time: the 1950s represented a significant step in the history of building, in which the convergence between engineering and architecture seemed to be finally able to be realized, also thanks to the research carried out in the field of structural research. The technical experiments allowed the designers to abandon linear geometries, preferring bent or wavy shapes, shells, slender cantilevered or suspended structures (Iori e Poretti, 2016: 8-52).

In this respect, the Pescara competition constituted an interesting cross-section of contemporary architectural research even if, compared to the other participants, the winning project¹⁴ is the most predictable. Perhaps by incorporating the ideas present in the outdoor scenes employed by d'Annunzio himself (Valentini, 1993; Isgrò, 1993), it proposed, in fact, a quarter-circle cavea carved into the ground, with a raised balcony on coupled frames, half-height accesses and services close to the embankment that closed the structure at the top. The theater was equipped with an orchestral pit and stage, without equipment, only providing for the use of mobile structures. The stepped cavea, oriented on a northwest-southeast axis, overlooked the sea, as well as the adjoining cultural center. A panoramic tower, 50 meters high, was placed on the southern front of the theater: the triangular reticular structure, inside which an elevator was inserted, allowed the creation at the top of a panoramic point with a view of the surrounding landscape. A fenced-in area for outdoor d'Annunzio celebrations was included in the public park and was served by a parking system (Figure 1).

The Bompiani-Varetti group, which came in second position in the competition, in line with the guidelines for the contemporary theater, aimed instead at the integration between stage and spectators. In fact, it envisaged “through the abolition of the proscenium, [...] the possibility of enveloping the proscenium within the parterre, in order to create a continuous ring of spectators for choreographic performances, allowing the possibility of playing with the appropriate elevations on the stage in the cases of lyrical and dramatic performances”¹⁵ (Carbonara, 1958: 324). The closed shape of the steps of the cavea, divided into three levels with different inclinations and protected on the outside by panels, was meant to ensure good acoustics. Inside the structure, spaces used as a museum and dressing rooms were provided, thanks to the special attention paid to the distribution of spaces, while two reinforced concrete towers, placed on the sides of the basin, supported the reflectors (Figure 2).

¹² The Commission also assigned a reimbursement of expenses, equal to five hundred thousand lire, to the projects of: Francesco Palpacelli, with the advice of Sergio Musmeci, Ezio Caizzi, Giuseppina Frazi, Giovanni Bernardi; Tito Varisco Bassanesi, Mario Zavelani Rossi; Paolo Cercato, Paolo Ghera, Mario Stara.

¹³ Although not among the classified projects, the project by Mario Coppa and Marinella Ottolenghi was also published.

¹⁴ Mariano Pallottini (1911-1998), graduated in Architecture in 1937, and continued his theoretical training in the urban planning field, publishing in 1950 *Profili di Storia dell'Urbanistica*, in which he analyzes the urbanization phenomena of the Marche region. His professional activity was marked by the participation in various Architecture competitions, such as the one for the square in front of EUR (1941), for the new Termini Station (1948), for the Auditorium at Borghetto Flaminio in Rome (1950), for the new national library in Rome (1952), in addition to other projects carried out, such as the API thermoelectric plant in Falconara (1956), the Provincial General Hospital of Ascoli Piceno (1962), the extension of the cemetery of Carassai, Ascoli Piceno (1979). In 1955, he assumed the role of university professor in Urban Planning at the University of La Sapienza in Rome, where he contributed to the first didactic experiments of territorial plans.

¹⁵ Original quotation: “mediante l'abolizione della boccascena, [...] la possibilità di avviluppare il proscenio entro la platea, così da creare, per gli spettacoli coreografici, un anello continuo di spettatori, e da poter invece giocare con opportune elevazioni sul palcoscenico negli spettacoli lirici e drammatici.”

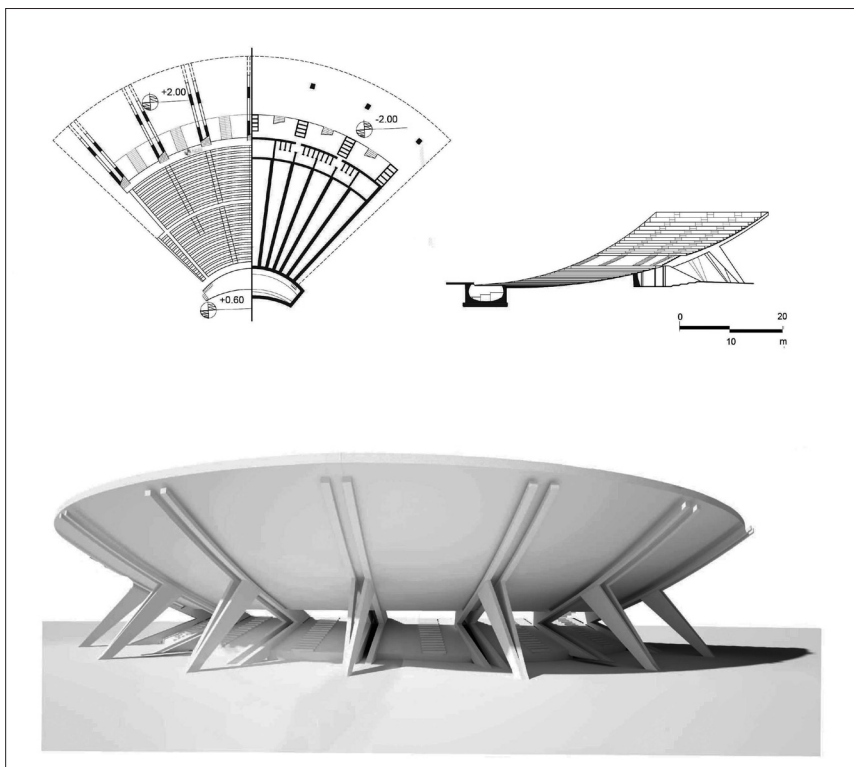


FIGURE 1. GRAPHIC RE-ELABORATION OF PROJECT "G" BY MARIANO PALLOTTINI, ANTONIO CATALDI MADONNA AND FILIPPO MARINUCCI. Winner of the competition for an open-air theater in Pescara. *Drawing: I. Adrakta, 2014.*

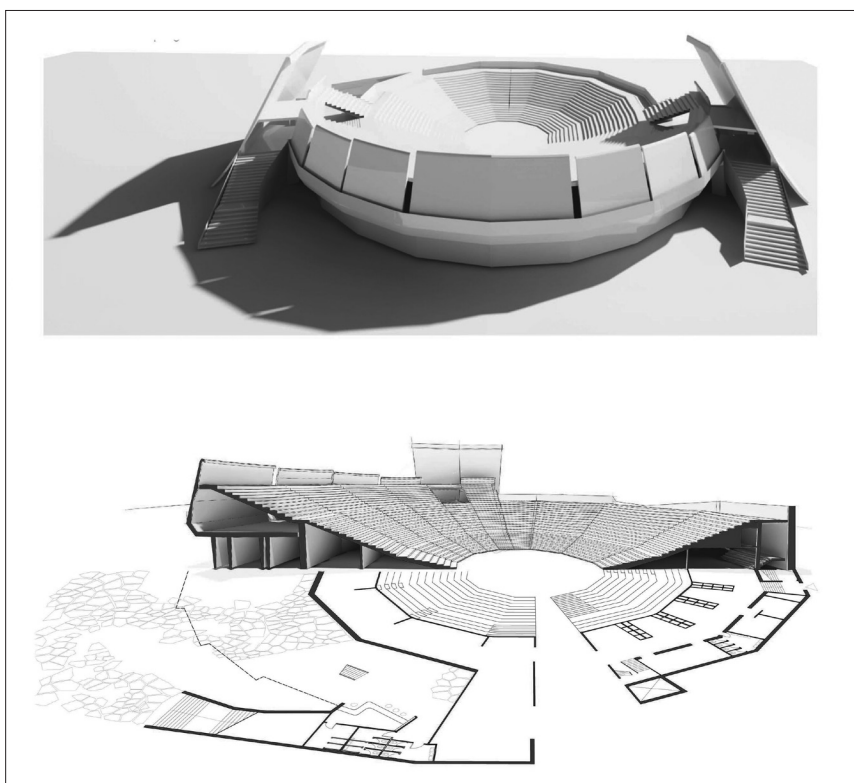


FIGURE 2. GRAPHIC RE-ELABORATION OF PROJECT "ADRIATICO SELVAGGIO" BY MARIA BOMPIANI, CECILIA VARETTI, WITH CARLO BOMPIANI, ENGINEER. *Drawing: I. Adrakta, 2014.*

The third project, by Morozzo della Rocca¹⁶ and Assereto, had the shape of a “stylized shell” (Carbonara, 1958: 325), made with a stepped quarter circle, divided into nine equal sectors, supported by V-shaped trestles, producing a general effect of great lightness. The acoustics, entrusted to direct sound waves, were ensured by the shape of the staggered wedges. The stage appeared suspended, while the theater machines were located in the underground area (Figure 3).

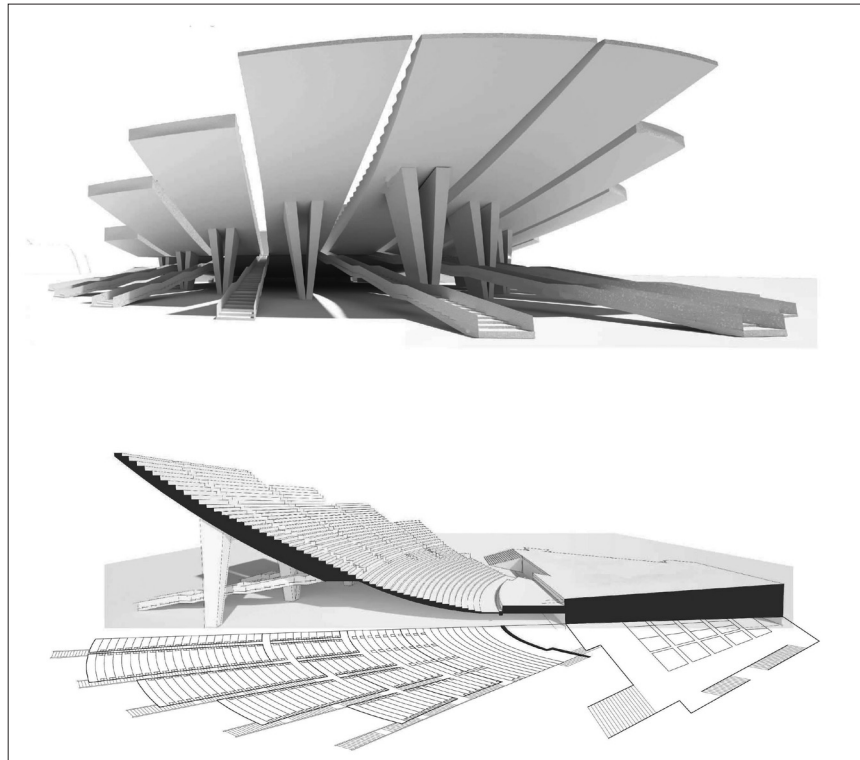


FIGURE 3. GRAPHIC RE-ELABORATION OF PROJECT “LE PLEIADI,” BY ROBALDO MOROZZO DELLA ROCCA, WITH ALDO ASSERETO, ENGINEER. *Drawing: I. Adrakta, 2014.*

Among the published projects, that of Franco Palpacelli and Sergio Musmeci is noteworthy, for its inventiveness that can be fully traced back to the research of the great structural engineer, whose participation has never been analyzed in depth. The theater consisted of a truncated cone open towards the upper side, of 76 meters in diameter, supported by two series of crossed reinforced concrete paraboles. At the base, there were administrative offices, rehearsal rooms, and storage rooms. The structure, in reinforced concrete on a concrete plate, was divided into twelve radial partitions. The stage, formed by a revolving scene, had theatrical machines below the floor. If done, the work would have anticipated many of Musmeci’s experiences, in particular the “tent church” of Villaggio del Sole near Vicenza (1960) and in general his reflections on thin vaults (A.C.D., 1962).¹⁷

¹⁶ In his youth, Morozzo della Rocca (1904-1933) gave life to a lively group of cultural innovation together with other Genoese architects. The group participated in the 1933 Milan Triennale with the design of a steel pavilion. The beginnings are linked to rationalism, with the enrollment in the MIAR and is part of the controversy that arose around the themes of modern architecture.

¹⁷ The Pescara competition does not appear in the lists of works by Musmeci, who already in 1951 had designed a fish market and a maritime professional school for the Adriatic city, in collaboration with S. Boselli. See the list of works in Giovannardi (2010). The drafting of the contribution was made possible thanks to the consultation of the Musmeci Zanini archive located in the Maxxi Museum in Rome. For further information, see the essential bibliography reported in the Maxxi Museum Archive, Musmeci, Sergio [https://www.maxxi.art/musmeci-sergio/] (accessed on 16 December 2019).

Despite the completion of the competition, the funds from the state needed for the construction of the monument were not disbursed, as can be seen from the documents in the historical archive of the Chamber of Deputies (A.C.D., 1962). Nevertheless, in April 1963, thanks to an initiative of the municipal administration, together with the major public bodies and a subscription by the private sector (A.C.D., 1964), the works began. These were entrusted to Vicentino Michetti's company which, in less than three months, built a part of the winning project. The changes were substantial: the size of the auditorium was reduced to about 1,306 seats, the orientation was changed to face inland instead of towards the sea, due to the acoustic problems posed by the location that had been reported several times; the practicable tower was replaced by a less prominent obelisk or stele, about 63 meters high.¹⁸ Also, both the stage and the dressing rooms were made of wood, as temporary and removable works. The inaugural session of the theater season took place on July 28, 1963, for the centenary of the birth of d'Annunzio, despite the provisional nature of all the service spaces¹⁹ (Pozzi, 2003: 42-43).

Since the first theater performances, with a succession of major companies, with a large audience, there was heated controversy regarding the construction of the structure, first of all, for the choice of the site, exposed to strong winds and humidity. But the main accusation concerned bad acoustics, attributable not only to environmental problems, but above all to the shortcomings of the architectural project which, as had already been pointed out during the competition by Maestro Giovacchino Forzano, did not allow for good sound perception. The supporters of the work recalled the free access of the site and, above all, stressed the inappropriateness of discussing the functionality of the theater, as the stage, dressing rooms and cavea had not been completed: hence the lack of development in height and width of the structure, which determined an unsatisfactory sonority (A.S.Pe., 1963b).

But it is starting from the 1970s, after the transfer of ownership of the theater to the Authority for Manifestations of Pescara in 1966,²⁰ that the national and local press highlighted the failure to complete the works, emphasizing the ineffectiveness of the entire operation (Giannini, 1970; Vuolo, 1970; d'Alessandro, 1970). In fact, the auditorium was expected to be completed in order to reach the expected 3 000 seats, thus obtaining the necessary acoustic improvement, together with the installation of a shell cover, the completion of the stage and the construction of the dressing rooms. Outside, it was considered necessary to refurbish the area surrounding the theater, aimed at strengthening its urban role, with the creation of a public park of 10 000 square meters, including playground areas for children and an area for artistic events that could be used all year round, as well as an adequate number of parking spaces.

¹⁸ From the correspondence found in the archive of the institution, it is possible to reconstruct the direct assignment to the company of Vicentino Michetti, dated April 8, 1963. In the letter, the Mayor, president of the Committee for the Centenary of d'Annunzio, lawyer Vincenzo Mariani, in conferring the task, reiterates "the commitment on the part of this Company to build the main elements of the cavea and the stele for July 15, in order to allow the representation of shows by the summer of this year". On May 22, 1963, due to the "disconcerting slowness with which the work continues," the company was asked to "immediately start two shifts of work (I would say three!) In order to honor the commitments made" (AEMP, 1963a).

¹⁹ As can be seen from the archive images that portray Eduardo Tiboni, vice president of the Pescara Committee with Vicentino Michetti and the journalists during the construction of the theater and the commemorative stele (A.S.Pe., 1963a).

²⁰ The formal ownership of the work is a rather complex issue. From the cadastral certifications it can be inferred that the constructions of the area shown on map sheet 29, parcels 1 and 332, are registered at lot 33738, and registered in the name of the Authority for Manifestations of Pescara together with the State Property "each for their own rights" still in the 1980s, despite the purchase request made by the Authority to the State Property, after decommissioning of the area on which the theater stands and, as an alternative, the rental concession (A.S.Pe., n/d a).

Thus, once set up, the theater was to become a cultural complex open to the landscape of the pine forest, the sea, and the adjacent hills, placing itself at the southern end of the urban expansion, at that time in full activity (Bianchetti, 1997: 68). Perhaps due to its ambitious scope, the completion of the project has represented, over the years, one of the problematic issues of the municipal administration, which in 1972 set up a special commission for the restructuring of the Authority for Manifestations of Pescara. This was done with the aim of removing the incomplete work from its exposure to time and climate. On hundred and fifty million lire were allocated, divided between the areas involved (Municipality, Province, Chamber of Commerce, Hotels and Tourism) (A.S.Pe., n/d b), but the programmatic and financial objectives remained only on paper. At the end of the 1980s, in a Technical Report undertaken by commission from the Authority for Manifestations of Pescara, the consistency of the architectural structures at the end would still have been reduced compared to the forecasts of the initial project. The theater was required to have a single sector of twenty steps, divided into three wedges, for about 1 400 seats; a stage of 424 square meters and a proscenium of 26.50 square meters; eight dressing rooms, two storage areas, and restrooms (A.S.Pe., n/d c).

It is only with the disbursement by the Abruzzo Region of a contribution of 3,800 million lire that the Authority for Manifestations of Pescara²¹ was able to launch a new project, for the completion –this time definitive– of the theater-monument, designed in 1988 by Mariano Pallottini, now 78 years old, and Antonio Vanni (A.S.Pe., n/d c).²²

The project envisaged the expansion of the auditorium, with the inclusion of 750 more seats than the existing ones, whose accessibility was guaranteed by four stairways on the seafront and two external ones placed on the sides of the pre-existing structure. Below the auditorium, three rooms were set up for exhibitions and temporary exhibitions of about 170 square meters each, connected to each other in order to allow, in case of need, the creation of a single area. The rooms, accessible from the two external stairs, obtained below the slope of the cavea, were closed by a counter-slope covering, on which a ribbon window was inserted. The main front was punctuated by a portico on the ground floor, with a small bar in the center, while the rear front housed the entrance to the storage areas, electrical substations, and restrooms.

The work plan also contemplated the architectural and functional arrangement of the stage, the side walls of which were partially closed with mobile panels and covered by a reticular tensile structure with a sliding polyester membrane. The existing proscenium was extended by about 2.50 meters, as was the stage platform (Figure 4).

The construction of an auditorium for cultural activities to be held throughout the year, with a capacity of about 800 seats, strongly desired by the institution, completed the new project. It was a circular building volume with a total area of about 650 square meters, plus 150 square meters of balcony, developed on three levels, with a ground floor porch, foyer and reception spaces on the first floor. The façade was characterized by the overhang of the upper floor and the conical roof in laminated wood, which was then actually built. Overall, the project responded with dignity to the client's requests, but introduced some elements of imbalance towards the pre-existing parts, such as the new volume of the auditorium (Figure 5).

²¹ Reference is made to public funding with the C.I.P.E. 3.8.1986 relating to the update of the three-year development program for Southern Italy 1988-90, pursuant to Act no. 64 of 1986 and of the T.U. of the Leggi sul Mezzogiorno n. 218 of 1978 (A.S.Pe., 1989a).

²² From the consultation of the archival sources, it is clear that with respect to the design group that won the public tender, the task for the executive design is entrusted only to Mariano Pallottini, assisted by a Pescara technician, architect Antonio Vanni, with the collaboration of R Pallottini, L. Polizio, S. Betelli, and A. Di Pierdomenico.

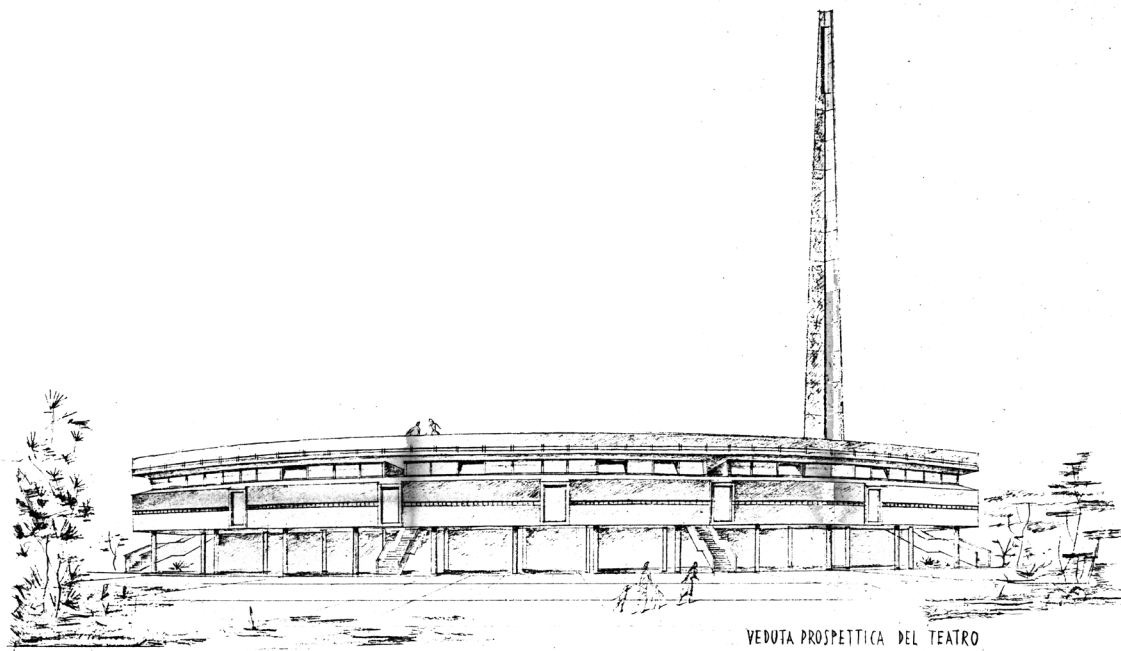


FIGURE 4. PERSPECTIVE VIEW OF THE D'ANNUNZIO THEATER, DRAWING SCALE 1.100. *Image: A.S.Pe. Teatro monumento "G. d'Annunzio", b. 4175.*

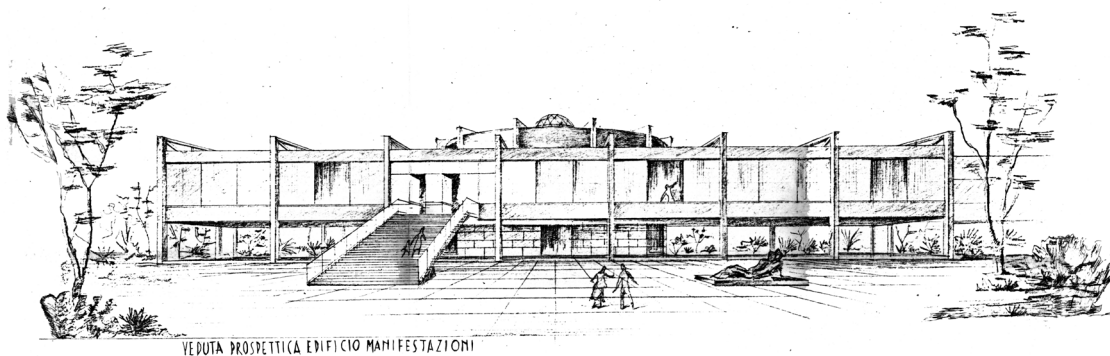


FIGURE 5. PERSPECTIVE VIEW OF THE D'ANNUNZIO THEATER, DRAWING SCALE 1.100. *Image: A.S.Pe. Monument Theater "G. d'Annunzio", b. 4175.*

With the resolution of December 28, 1989, the Authority obtained the building permit, but above all, the allocation of regional funds, effectively starting the extension and complete works of the monumental complex in the early 1990s. By reading the archival documents, it is possible to determine the state of the architectural works actually built, compared to the project presented by the Authority, and those still in the implementation phase. In enlarging the existing parts, “a stepped ring, capable of accommodating another 950 people, for a total of about 1 900 seats”²³ was added to the cavea; the intermediate floor used as exhibition halls was built, while on the ground floor, in addition to the portico, the service and refreshment blocks were located. Adjacent to the open-air theater, construction work began on the circular auditorium, whose inauguration was scheduled for the summer of 1995 (AEMP, n/d a).²⁴ The building –named after another great from Pescara, Ennio Flaiano– was officially opened in the second half of 1997 (AEMP, 1995),²⁵ and subsequent modifications have greatly simplified the original aspects.

The lack of further funding²⁶ did not allow the realization of the ancillary works envisaged, especially regarding the improvement of the use of the cavea, with the provision of seats on the steps and the arrangement of the outdoor spaces. Today the entire complex –owned by the Municipality of Pescara, but managed by the Authority for Manifestations in Pescara– is in a state of neglect and underutilization, repeatedly reported by the local press (Figure 6).

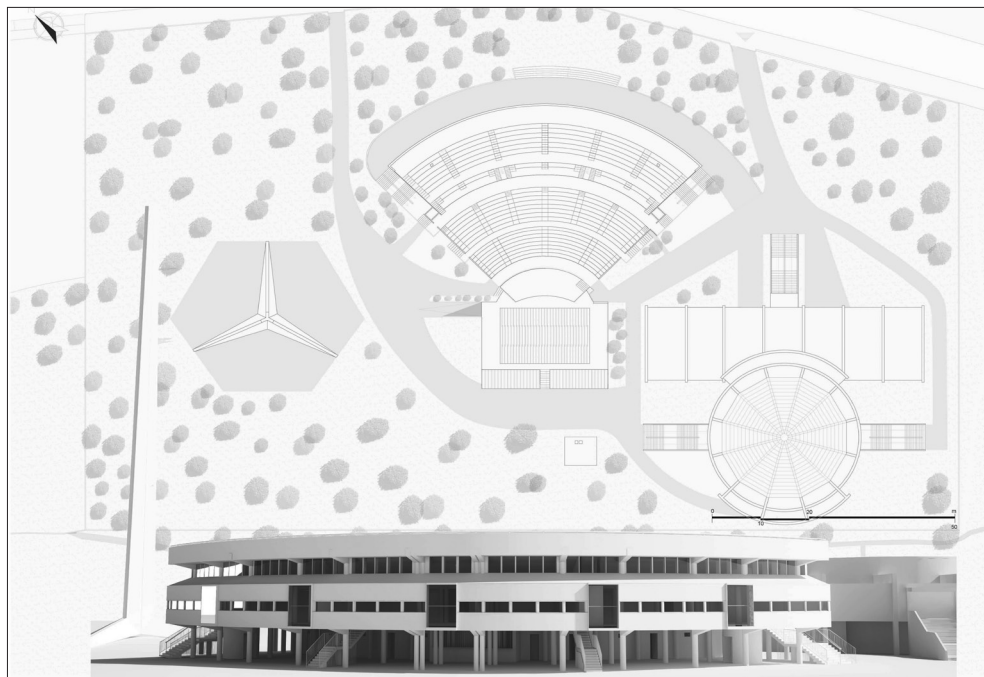


FIGURE 6. ELEVATION OF THE GROUND FLOOR AND OF THE MAIN FAÇADE. *Image: I. Adrakta, 2014.*

²³ Original quotation: “un anello a gradoni, atto ad ospitare altre 950 persone, per un totale di circa 1.900 posti a sedere.”

²⁴ Document with no place and date, but referable to the first half of 1993, year of submission of the request for funding for the Programma Operativo Plurifondo [P.O.P.].

²⁵ From the graphics, the auditorium was designed by M. Pallottini, R. Pallottini, L. Polizzo and A. Vanni. The improvement proposals pursuant to art. 24 lettera b Legge 8.8.77 n. 584 is signed by architect Gaspare Masciarelli. The executing parent company, under the direction of the works of A. Vanni, is Furlanis Costruzioni Generali S.p.A., while the principal company is Alfonso & Eusebio Recinella s.r.l.

²⁶ The financing had to come from the P. O. P., legge regionale n. 11/07/1991 and later modifications.

Between the earth and the sky: the stele

The most important element of the complex is certainly the stele, which is now a distinctive and symbolic city landmark. Based on monumental obelisks commemorating illustrious personalities, the stele replaces, as mentioned before, the triangular tower of the competition of 1955-1956 (Figures 7 and 8). Its construction pragmatically followed a simpler path. In fact, a reinforced concrete structure was built with a triangular star floor plan. It is about 63 meters high, "that is completely exceptional compared to normal buildings that reach, in Pescara, at most half the above-mentioned figure"²⁷ (AEMP, 1966), closer to the type of an obelisk than to that of the tower proposed by Pallottini. In fact, the stele takes up previous and contemporary monumental models dedicated to illustrious personalities: an example is the one created in the Eur district in Rome by the Carrarese sculptor Arturo Dazzi to celebrate Marconi's exploits; it was commissioned in 1937 by Mussolini, but only completed in the 1950s. The Pescara stele owes its aesthetics to reinforced concrete, since it has a marked tapering that comes from three reinforced concrete "roots" that seem to protrude from the ground. Nor should it be overlooked that the project involved the installation of a lighting system in the thin final opening –almost the eye of a needle– with a signal lamp with tricolor lights, thus also adding the function of a lighthouse, albeit stylized and symbolic.

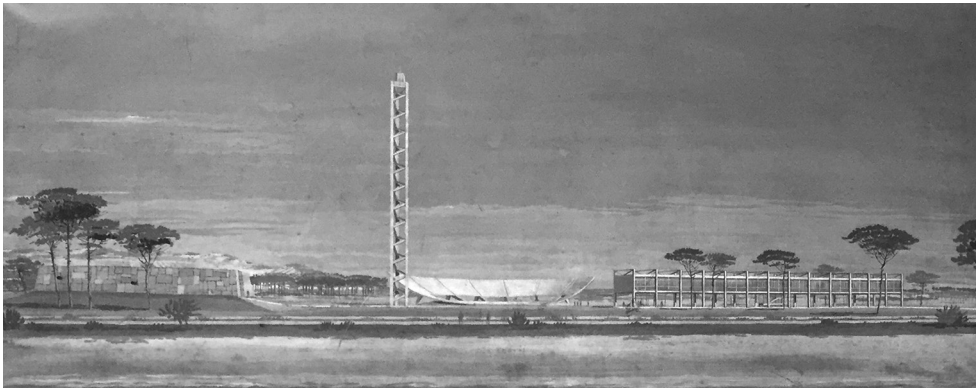


FIGURE 7. PERSPECTIVE VIEW OF THE WINNING PROJECT OF THE COMPETITION. The stele presents a triangular reticular structure with a conclusive panoramic point, 1.100 scale drawing. *Image: A.E.M.P., "G. d'Annunzio", Drawings, 1956.*

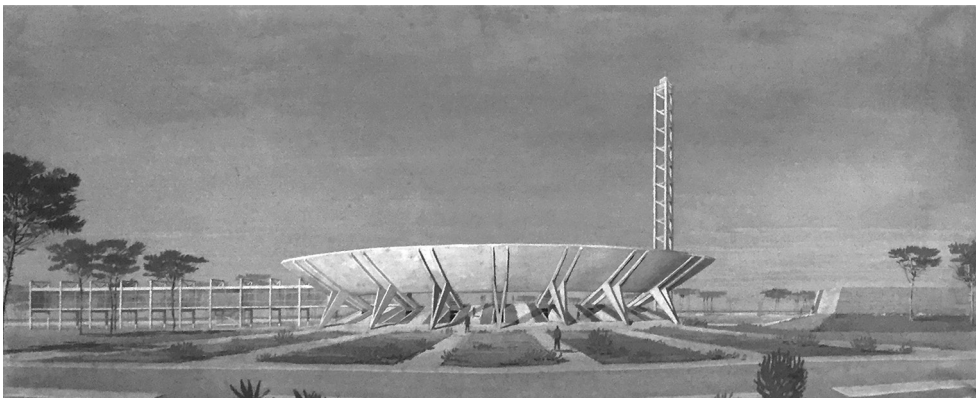


FIGURE 8. PERSPECTIVE VIEW OF THE WINNING PROJECT OF THE COMPETITION, SCALE DRAWING 1.100. *Image: A.E.M.P., "G. d'Annunzio", Drawings, 1956.*

²⁷ Original quotation: "cioè del tutto eccezionale rispetto alle normali costruzioni che raggiungono, in Pescara, al massimo la metà della cifra suddetta."

In elevation, the stele is tapered upwards to about 1/10 of the base section, with faces sculpted, or rather, engraved with abstract geometric motifs, symmetrically specular with respect to the central axis. The management of the work is attributed to Vicentino Michetti²⁸ (Biancale, Paloscia e Maraventano, 1975), a builder and artist, especially following World War II, who appears in the documents during the execution phase (AEMP, 1963b). However, it should be noted that the drawings of the stele, with their accentuated geometric character, constitute a *unicum* in Michetti's artistic production, centered on an altogether traditional figurativeness,²⁹ which may have been joined by another author, not currently traceable. The figures are divided into panels that were to celebrate, according to the client's instructions, both the heroic life of the poet and the universality of his theatrical works, but have a strongly abstract and symbolic nature.

The structure of the celebratory monument embodies the synthesis between form and function, between modernity and symbolic rhetoric. References to the work of Pierluigi Nervi appear, both in the general conception, which recalls the Maratona tower of the Florence stadium, and in the star-shaped plan: the basic triangular scheme and the accentuated tapering, which make it a work of some interest in the contemporary scene.

The geometric engravings are made undercut, thanks to the adoption of special formwork that required particular care also in the arrangement of the reinforcements and in the execution of the castings. The cages, of considerable size, about 10 meters, were mounted at considerable heights and anchored to each other by tying them. The impossibility of making them on site led to the installation of "iron by iron and stirrup by stirrup,"³⁰ as indicated in the executive project, which was particularly onerous. Just think that the round iron for reinforced concrete. It amounted to about 307.5 quintals, with diameters ranging from 30 to 6 millimeters –with the prevalence of larger diameters (20 millimeters)– for a total cost of 5 227 333 lire.

To overcome the obstacles faced by carpenters to achieve the exact position of the formwork and for their gradual tapering, additional compensation was introduced, which also included "hardboard linings to make the plane of the 'sides' in absolutely smooth wood,"³¹ as a guarantee the perfect regularity of the cast (AEMP, n/d b). The use of hardboard masks for tracing abstract decorations, as well as the subtle bush-hammering of the entire surface for about 65 meters from the ground level, and the chiselling of the bas-reliefs for an average depth of 3-4 centimeters that had to be done by hand by "highly-specialized workers,"³² which was the subject of specific considerations and specific fees (AEMP, n/d c).

As can be deduced from the filed documents, the construction of the artifact required particular expertise also in the preparation of the "remarkably complex 'Innocenti' type frames, grouped in three towers connected to each other at various heights and made stable by bracing with steel cables moored to specially cast concrete blocks"³³ (AEMP, n/d c).

²⁸ Vicentino Michetti (1909-1997), born in Calascio, but from Pescara by adoption, coming from a family of masons, leaned at an early age towards the art world, becoming a sculptor. After the war, he had some exhibits in Rome and Paris. He is the author of numerous art works in the city of Pescara, among which the *Elephant* and other bronze sculptures in Piazza Salotto, the *Bambina giacente* in the gardens of the Museo Paparella-Treccia-Deplete and *Grazia, la marinara*, conserved at the City Hall. He is also the author of the first projects to link the two sides of the Pescara river, which pre-date the bridge at the mouth of the river, forerunner to the current Ponte del Mare. The project foresaw a fully functional bridge for cars, with the most arched part located exactly at the mouth of the river.

²⁹ It is probably the exceptional nature of the work created for the theater-monument, which supported the hypothesis of external influences in the design of the stele. On several occasions Arturo Dazzi has been reported as the creator of the Pescara work, created a few years before his death, as per interviews with Dr. Eduardo Tiboni, whom we thank here. Cf. Il Centro (2011) and Edmondo (2019).

³⁰ Original quotation: "ferro per ferro e staffa per staffa."

³¹ Original quotation: "fodere di faesite per rendere il piano delle 'sponde' in legno assolutamente levigato."

³² Original quotation: "di carattere superspecializzata."

³³ Original quotation: "incastellature di tipo 'Innocenti' notevolmente complesse, raggruppate in tre torri collegate tra loro a varie altezze e rese stabili mediante controventature con cavi di acciaio ammarati a blocchi di calcestruzzo appositamente gettati."

The state of conservation

The open-air theater complex, which, over the years, has hosted major artistic events related to theater, dance, and music,³⁴ has been marked, as we have seen, by tortuous events since its conception. The unity of the winning project of the 1950s was never fully realized, giving rise, instead, to a set of fragmentary and dissonant architectural elements, also in relation to the surrounding landscape.

The state of incompleteness is also at the origin of growing degradation phenomena evident already in the seventies, that is, a few years after the first construction. *A stillborn project* or *The stele is crumbling apart* are just some of the different headlines that circulated in local and national newspapers in those years.

Even today, there are several problems that emerge from the functional and structural analysis of the monumental complex. As reported by Maestro Forzano during the competition, the winning project, while presenting a semicircular shape borrowed from the Greek-Roman theaters, does not ensure satisfactory conditions of either visibility or, above all, good acoustics; on the contrary, they generate phenomena of dispersion and reflection of sound that prevent the voices of the actors to reach clear and distinct up to the most distant positions. The very low position of the stage does not allow the sound to be reflected several times between the stage and the seats, and the reduced inclination of the reinforced concrete steps does not manage to cut the low frequencies that inhibit the ability to hear the buzz of the audience or the environmental noises. Add to this the failure to create sound-absorbing barriers both along the lateral closing walls and along the top ring of the auditorium, which exacerbate the phenomena related to interference and distortion of the sound coming from the noises produced by vehicular traffic: a particularly intense phenomenon during the summer season, coinciding with the unfolding of the various theater and musical events.

Another issue concerns the actual use of the structure. The rooms below the auditorium are completely unused, conceived to host temporary exhibitions and events. The same happens with the ground floor premises intended for restaurant services. Furthermore, the impossibility of using the surrounding green area, of about 1 300 square meters, outside of the activities planned for the theater, seems to endorse the poor maintenance and management of the tree species. Not even the construction of the auditorium, which was intended to allow the use of the monumental complex in the winter months, has fulfilled its task, due to the small number of events that take place in it. The new volume has, in reality, only upset the initial project. Despite the clearance obtained by the Consultative Commission for Environmental Heritage and by the Regional Council of Abruzzo, pursuant to act no. 1497 and of the Decree by the President of the Republic of July 24, 1977, n. 616 (A.S.Pe., 1989b), the building creates a bulky backdrop, which contrasts sharply with the open-air theater, irremediably changing the context and effectively erasing the image of the natural landscape that surrounded the auditorium.

The effects of the lack of a routine maintenance program for reinforced concrete structures, subjected to the natural decay of the component materials, also attacked by the surrounding environment and incongruous interventions, attributable to poor restorations, are particularly worrying. Superficial deposits, fractures and cracks mark the supporting structures of the cavea. The greatest damage, however, can be seen on the stele, due to the phenomenon of carbonation, which associated with the probable thinness of the concrete cover in correspondence with the decorations, is at the origin of the outcrop of the metal reinforcement bars, with a partial detachment of different portions of superficial cement conglomerate

³⁴ Over the last few decades, the structure has become a permanent venue for *Pescara Jazz*, one of the most important annual events of its kind in Europe.



FIGURE 9. STELE AND CAVEA OF THE OPEN AIR THEATER. Image: Clara Verazzo, Pescara, 2018.

(Figure 9). The material decay spread over the entire structure, with the loss of some sculptural fragments and the fear of the decrease in overall structural strength, imposed, in 2012, the prohibition of access to the stele, at the beginning of the 21st century, conservative restoration interventions had been approved in the annual list of Public Works 2004-2006, for a chapter of expenses equal to 200,000 euros, which unfortunately were never undertaken.³⁵

The episode is part of the many public initiatives that revolve around the monument, without actually finding an agreement, both in economic and in administrative terms. Several missed opportunities for the completion of the 1950s project, such as the funding of 15 million euros for the theater of the 20 assigned to the city of Pescara for the 150th anniversary of the unification of Italy, due to the evident administrative difficulty in fund management. And again, in 2012, the exclusion from the three-year program of public works 2012-2014, despite reports on the conditions of decay and the closure of the stele to protect public safety emerged in the municipal assembly called in view of the preparations for the 150th anniversary of the birth of d'Annunzio (A.C.Pe., 2012a).³⁶ In the following session, with the unanimous vote of the 26 councilors present, an expense item relating to the consolidation and restructuring of the stele equal to 270 000 euros (A.C.Pe., 2012b) was included in the Three-Year Plan for public works. Such funding never arrived, because it was removed from the list of works deemed priority by the subsequent administration (A.C.Pe., 2012c).

Projects for the future

Contributions to the conservation of d'Annunzio's complex comes from cultural foundations and citizens' associations. In 2016, the conference *Il Teatro Monumento a Gabriele d'Annunzio a 50 anni dalla costruzione. Un'opera da preservare e completare*, by the Edoardo Tiboni

³⁵ The design of the assignment was entrusted to architect Claudio Francano, as per the managerial determination number 247/BR dated 22.10.2004 (A.C.Pe., 2004); see also A.C.Pe. (2007).

³⁶ See in particular, the report by director Paola Marchegiani who denounced: «la fatiscenza della cavea, con le poltrone danneggiate e scolorite, il cemento armato disgregato, il palcoscenico instabile strutturalmente: mentre la stele 'cade a pezzi', richiedendo l'intervento dei Vigili del Fuoco, costretti a recintarla per evitare problemi di incolumità» ("the dilapidation of the auditorium, with the damaged and discolored seats, the disintegrated reinforced concrete, the structurally unstable stage: while the stele 'falls to pieces,' requiring the intervention of the Fire department, forced to fence it to avoid safety problems.")

Foundation, became a first step³⁷ to hypothesize a project for the recovery and enhancement of the monumental complex, which satisfactorily meets the requirements of art. 10 paragraph 3, letter *d*) of the 2004 Code of Cultural Heritage and Landscape. This precisely provides for the recognition of the cultural value of things “that are of particularly importance due to their reference to the political and military history, with literature, art, and culture in general, or as a testimony to the identity and history of public, collective, or religious institutions.”³⁸

A first problem relates to the preparation of an extraordinary maintenance program for the entire theater complex and the stele, with the elimination or containment of the most widespread forms of degradation: phenomena of capillary rising damp, swelling, and biological patinas, present especially along the fronts of the cavea and attributable to the saline atmosphere and the humidity load present in the site; fractures and cracks in the cementitious material; surface treatment, marked by superficial deposits, detachments of the paint film, and lacunae of surface layers.

But the conservation measures should be part of a broad program that includes a new management of the spaces intended for exhibitions and temporary exhibitions of the cavea, together with the creation of didactic classrooms and play areas, which really allow the use of the architectural complex even during the winter season, transforming the theater into a space that is always open and in service to the community. To this end, the elimination of architectural barriers is essential, with the creation of elevators serving both the auditorium and the exhibition spaces, and the creation of the park in continuity with the d’Annunzio Pinewood Reserve, marked by pedestrian and cycling paths.³⁹

However, even the recent interventions of 2018 do not seem to take these issues into consideration, opting only for the redesign of the sea fronts, without providing for a more complex project, such as to include the theater, the stele, and the auditorium. Indeed, the municipal administration has repeatedly reiterated the strong tourist impact that the redevelopment project of the Pescara-Porta Nuova Riviera will have, with the “ability to attract more people [...] so that it can be frequented [...] regardless of programming of the Flaiano and d’Annunzio theaters.”⁴⁰ And again “in front of the Teatro d’Annunzio and the Flaiano auditorium there will be a square facing the sea.”^{41, 42} No mention is made of the inclusion in the urban-scale redevelopment project of the south promenade, a subsequent descent to the building scale, including the entire monumental complex. Yet another fragmentary vision of the city, all directed to seaside mass tourism, which effectively excludes cultural activities related to pre-existing architectural structures. And the temptation to cover up the theater often arises in the city debate, distorting its function and its relationship with the context, in the face of considerable expenses⁴³ (Figure 10).

Among the few interventions carried out, in 2016, we should point to the project on the internal part of the stele, which after years of closure was completely blocked by guano, dirt and debris, making the staircase inaccessible. The intervention, proposed by the municipal administration for safety reasons, provided for the restoration of the signal lamp for aircraft placed on top

³⁷ Varagnoli e Verazzo (n/d).

³⁸ Original quotation: “che rivestono un interesse particolarmente importante a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell’arte e della cultura in genere, ovvero quali testimonianza dell’identità e della storia delle istituzioni pubbliche, collettive o religiose.”

³⁹ The design hypotheses debated during the work of the conference were exhibited in the documentary exhibition Pescara un secolo di invenzioni e dissipazioni, curated by Edoardo Tiboni (23 April-31 May 2014, Mediamuseum Pescara).

⁴⁰ Original quotation: “capacità di attrarre più persone [...] perché possa essere frequentato [...] a prescindere dalla programmazione dei teatri Flaiano e d’Annunzio». E ancora «dinanzi al Teatro d’Annunzio e all’auditorium Flaiano sorgerà una piazza rivolta verso il mare.”

⁴¹ Original quotation: “dinanzi al Teatro d’Annunzio e all’auditorium Flaiano sorgerà una piazza rivolta verso il mare.”

⁴² See Redazione Cityrumors (2017).

⁴³ See for example the project by the studio architetti associati D&R in Bene (2015).



FIGURE 10. OVERVIEW OF THE ARCHITECTURAL COMPLEX WITH THE OPEN-AIR THEATER, THE AUDITORIUM AND THE STELE, FROM THE MUNICIPALITY OF PESCARA. *Image: Progetto di riqualificazione del lungomare sud, 2019.*

of the stele. Following the clearing of bird droppings in the internal area, the internal spiral staircase was made safe, reintegrating the missing steps. To avoid the recurrence of damage caused by bird guano, bird-scapes were installed along the outer walls of the stele.⁴⁴

Last in this chronology, there is the allocation of funds by the Municipality for the recovery and consolidation of the stele. It corresponds to 270 000 euros, included in the list of expenses of the three-year plan for public works 2018-2020,⁴⁵ the conclusion of which was to be registered by the first half of 2019.⁴⁶ The intervention, as inferred from the technical-descriptive report, had to aim at restoring the superficial parts degraded by the corrosive action of atmospheric agents, especially in the bas-reliefs, which showed “a different roughness than the supporting structure”⁴⁷ in reinforced concrete.⁴⁸ The structural verification of the work, both in static and dynamic conditions, to verify the global degree of seismicity resistance, would have completed the executive project. Unfortunately, the much-desired recovery and consolidation intervention did not follow the initial phase of the cognitive investigation, recording yet another postponement.

Conclusions

The reconstruction based on unpublished sources of the long story that led to the construction of the monument to d’Annunzio in the 1950s, highlights how the architectural complex is the victim of a condition of marginality and degradation, the result of a lack of recognition by the citizens and institutions, in other words “the work of art is only potentially a work of art” (Brandi, 2005: 48). Its recreation did not take place in the community, which continues to complain about the lack of a stable theater, but which actually has a first-rate theater structure, albeit outdoors, which is largely underused. A public work that has been absent from strategic plans on an urban and territorial scale, but also expelled from maintenance and restoration programs: a destiny shared by the stele, for which restoration based on scientific criteria is still awaited.

⁴⁴ See Martella (2016). The Ludovico Martella Company in Montesilvano (Pescara) executed the project.

⁴⁵ For more information on the expenses, see Comune di Pescara (2017).

⁴⁶ See Il Centro (2019).

⁴⁷ Original quotation: “una rugosità differente rispetto alla struttura”.

⁴⁸ See Comune di Pescara (2019).

Not even the uninterrupted use of the architectural complex, which could have favored its good conservation, as claimed by all the conservation charters, has in fact preserved its structural and functional aspects.

Yet, the theater participates in a naturalistic context among the most significant of the Adriatic coast and in an urban environment in which environmental and architectural episodes linked to the tourist vocation and sporting and cultural events of international level are concentrated, which have contributed to the birth and development social and economic of the province of Pescara, giving a strong identity imprint to this piece of the Abruzzo coast throughout the 20th century.

There are therefore innumerable public interests and cultural components, even of an extraterritorial nature, to be recognized and considered in the context of any operation that proposes interventions for the transformation of this area on an architectural and urban scale: it is not possible, in fact, to overlook the value assumed by the monumental theater of d'Annunzio, also as an entrance to the nature reserve of the d'Annunzio pine forest from the seafront, and in the tourist-cultural-sporting network of Pescara-Portanuova, which is intertwined with other important nearby buildings such as the former Aurum and the Adriatico stadium Giovanni Cornacchia (Varagnoli, 2019: 7-12; Pezzi, 2019: 123-128).

A broader vision of the issue is hoped for, both on an urban and a building scale, on the basis of an enlarged participation by citizens and an interdisciplinary approach that preserves the landscape values of the site. The theater could be open throughout "a season of better use," perhaps returning to the original setting of classical or prose theater, together with a campaign of restorations capable of mediating contemporary needs with the values of a very recent and still significant past.

The cultural potential of the monumental complex would thus be enhanced, which could represent the driving force for activities distributed throughout the year, as well as during the summer season. In other words, it is a question of having a broad vision of the project, which tries to systematize the architectural and formal aspects, with the functional ones linked to the world of theater, but also of music and cinema.

*

References

A.C.D. (1943) *Archivio della Camera Regia, Disegni e proposte di legge e incarti delle commissioni (1848-1943)*, XXX Legislatura della Camera dei fasci e delle Corporazioni, v. 1425, cc. 659-681, atto n. 2383. Disegno di legge, *Erezione a spese dello Stato del monumento nazionale a Gabriele d'Annunzio in Pescara*, Archivio storico della Camera dei Deputati [A.C.D.], Roma.

A.C.D. (1962) Atti e documenti, Progetti di legge, III Legislatura della Repubblica italiana, atto c. 4340, Proposta di legge d'iniziativa del deputato Antonio Mancini, 7 dicembre 1962. *Concessione di un contributo per la costruzione di un teatro monumento intitolato a Gabriele d'Annunzio nella Pineta di Pescara*, Archivio storico della Camera dei Deputati [A.C.D.], Roma.

A.C.D. (1964) Atti e documenti, Progetti di legge, IV Legislatura della Repubblica italiana, atto c. 1038, Proposta di legge d'iniziativa del deputato Delfico, 27 febbraio 1964. *Erezione del monumento nazionale di Gabriele d'Annunzio in Pescara nel centenario della sua nascita*, Archivio storico della Camera dei Deputati [A.C.D.], Roma.

A.C.Pe. (2004) *Delibere Consiglio Comunale*, Restauro conservativo della stele teatro d'Annunzio. Approvazione progetto definitivo, n. 1120 del 09.11.2004, Archivio Comunale di Pescara [A.C.Pe.].

A.C.Pe. (2007) *Settore Provveditorato e Patrimonio*, Stele Teatro d'Annunzio – Richiesta di intervento, prot. 625/AT del 22.02.2007, Archivio Comunale di Pescara [A.C.Pe.].

A.C.Pe. (2012a) *Verbale di deliberazione del Consiglio Comunale*, seduta del 03.07.2012, deliberazione n. 91, Archivio Comunale di Pescara [A.C.Pe.].

A.C.Pe. (2012b) *Verbale di deliberazione del Consiglio Comunale*, seduta del 04.07.2012, deliberazione n. 92, Archivio Comunale di Pescara [A.C.Pe.].

A.C.Pe. (2012c) *Verbale di deliberazione della Giunta Comunale*, seduta del 09.10.2012, deliberazione n. 658, Piano Performance 2012 – Lavori Pubblici.

Adrakta, Ioanna (2014-2015) *Restauri contemporanei. Il teatro d'Annunzio a Pescara*, Tesi di laurea in Restauro Architettonico, realtore prof. C. Varagnoli, Università degli Studi di Chieti-Pescara, Pescara.

AEMP (n/d a) *Relazione tecnica dell'arch. Antonio Vanni*, Archivio Ente Manifestazioni Pescaresi [AEMP].

AEMP (n/d b) *Lavori di costruzione teatro "G. d'Annunzio" in Pineta di Pescara*, Libretto delle misure, allegato L. Vedi voce n. 5, Archivio Ente Manifestazioni Pescaresi [AEMP].

AEMP (n/d c) *Lavori di costruzione teatro "G. d'Annunzio" in Pineta di Pescara*, Perizia asseverata riguardante la determinazione del costo del "monumento-teatro" G. d'Annunzio in Pescara – realizzato dall'Impresa Vicentino Michetti, Archivio Ente Manifestazioni Pescaresi [AEMP].

AEMP (1963a) *Perizia asseverata riguardante la determinazione del costo del "monumento-teatro" G. d'Annunzio in Pescara – realizzato dall'Impresa Vicentino Michetti*, Allegato E e Allegato F, Archivio Ente Manifestazioni Pescaresi, Pescara [AEMP].

AEMP (1963b) *Incarico per la realizzazione del Monumento-teatro a Gabriele d'Annunzio all'Impresa Vicentino Michetti*, 8 aprile 1963, Archivio Ente Manifestazioni Pescaresi, Pescara [AEMP].

AEMP (1966) *Lavori di costruzione teatro "G. d'Annunzio" in Pineta di Pescara*, Perizia asseverata riguardante la determinazione del costo del "monumento-teatro" G. d'Annunzio in Pescara – realizzato dall'Impresa Vicentino Michetti, redatta dall'ing. Giustino Cantamaglia il 12 febbraio 1966, Archivio Ente Manifestazioni Pescaresi, Pescara [AEMP].

AEMP (1995) *Progetto di completamento del teatro all'aperto "G. d'Annunzio"*, Pescara, 15 maggio 1995, Archivio Ente Manifestazioni Pescaresi [AEMP].

Alatri, Paolo (1959) *Nitti, d'Annunzio e la questione adriatica (1919-1920)*, Feltrinelli, Milano.

Alatri, Paolo (1983) *Gabriele d'Annunzio*, Utet, Torino.

Antongini, Tom (1938) *Vita segreta di Gabriele d'Annunzio*, A. Mondadori, Milano.

A.S.Pe. (n/d a) *Teatro Monumento G. d'Annunzio*, Relazione tecnica, b. 4175, n. 6071, f. 1, Archivio di Stato di Pescara [A.S.Pe.].

A.S.Pe. (n/d b) *Ente Provinciale del Turismo*, varie, serie III, b. 71, fasc. 241, sottofasc.16, Archivio di Stato di Pescara [A.S.Pe.].

A.S.Pe. (n/d c) *Teatro Monumento G. d'Annunzio*, b. 4175, n. 6071, f. 1, Archivio di Stato di Pescara [A.S.Pe.].

A.S.Pe. (1911) *Archivio Storico del Comune di Pescara*, Deliberazioni del Consiglio (1908-1919), *Cessione di arenile alla costituenda Società costruttrice Missiroli e Chieppa di Roma*, 21 dicembre 1911, n. 18, busta 9, fasc. 21, Archivio di Stato di Pescara [A.S.Pe.].

A.S.Pe. (1912) *Archivio Storico del Comune di Pescara*, Deliberazioni del Consiglio (1908-1919), *Approvazione del piano regolatore del Rione Pineta, del piano finanziario e del piano di ripartizione dei suoli*, 14 settembre 1912, n. 107, busta 9, fasc. 21, Archivio di Stato di Pescara [A.S.Pe.].

A.S.Pe. (1950) *Archivio Storico Comune di Pescara*, Deliberazioni del Consiglio comunale (1950, 1951, 1952), *Voti per la erezione in Pescara del monumento a Gabriele d'Annunzio*, n. 89/5, del 22 giugno 1950, b. 70, regg. 171-173, Archivio di Stato di Pescara [A.S.Pe.].

A.S.Pe. (1955) *Archivio Storico Comune di Pescara*, Deliberazioni del Consiglio comunale (1955), *Monumento a G. d'Annunzio – Provvedimenti*, n. 237/13, del 12 agosto 1955, Archivio di Stato di Pescara [A.S.Pe.].

A.S.Pe. (1963a) *Ente Provinciale del Turismo*, Varie, serie III, b. 3, Archivio di Stato di Pescara [A.S.Pe.].

A.S.Pe. (1963b) *Ente Provinciale del Turismo*, Stagione teatrale al Teatro d'Annunzio, serie III, b. 71, fasc. 239, sottofasc. 3, Archivio di Stato di Pescara [A.S.Pe.].

A.S.Pe. (1989a) *Teatro Monumento G. d'Annunzio*, Progetto per il completamento e la ristrutturazione del Teatro d'Annunzio, 1989, b. 4175, n. 6071, Archivio di Stato di Pescara [A.S.Pe.].

A.S.Pe. (1989b) *Teatro Monumento G. d'Annunzio*, Attestato, Settore Urbanistica, Servizi Beni ambientali, parere favorevole alle opere in oggetto (Completamento e ristrutturazione del teatro "G. d'Annunzio", Variante, del 19.12.1989, n. 26/74, b. 4175.

Bene, Andrea (2015) "Una piazza e il tetto mobile per coprire il teatro D'Annunzio", *Il Centro. Quotidiano d'Abruzzo*, 25 gennaio [http://www.ilcentro.it/pescara/una-piazza-e-il-tetto-mobile-per-coprire-il-teatro-d-annunzio-1.1568031] (accessed on 24 September 2020).

Biancale, Michele, Tommaso Paloscia e Vanni Maraventano (1975) *Vicentino Michetti*, Arti grafiche delle Venezie, Vicenza.

- Bianchetti, Cristina (1997) *Pescara*, Editore Laterza, Roma-Bari.
- Brandi, Cesare (1977) [1963] *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino.
- Carbonara, Pasquale (1958) "Concorso Nazionale per un Teatro all'aperto a Pescara", *L'Architettura. Cronache e storia* (35): 322-327.
- Chiara, Piero (1999) *Vita di Gabriele d'Annunzio*, Mondadori, Milano.
- Comune di Pescara (2017) "Scheda 3: Programma triennale delle opere pubbliche 2018-2020 dell'amministrazione comune di Pescara. Elenco annuale" [http://www.comune.pescara.it/UserFiles/utenti/File/2017/Scheda_3.pdf] (accessed 24 September 2020).
- Comune di Pescara (2019) *Presentazione dell'incarico di progettazione della stele dannunziana: al via le indagini sullo stato di fatto* [<http://www.comune.pescara.it/internet/index.php?codice=147&idnews=7742&navBackPage=148>] (accessed on 26 September 2020).
- D'Alessandro, Dario (1970) "Chiesto un mutuo dall'Ente Manifestazioni per completare il D'Annunzio. Una coperta per l'arena", *Cronaca di Pescara*, 2 settembre.
- D'Annunzio, Gabriele (2003) "La rinascita della tragedia", in: Annamaria Andreoli (a cura di), *Scritti giornalistici 1889-1938*, Volume II, Mondadori, Milano, p. 265.
- De Felice, Renzo e Emilio Mariano (a cura di) (1971) *Carteggio d'Annunzio Mussolini (1919-1938)*, Luni Editrice, Milano.
- De Michelis, Eurialo (1960) *Tutto d'Annunzio*, Feltrinelli, Milano.
- Edmondo, Gigliola (2019) "Pescara: al via il progetto per la riqualificazione della Stele dannunziana", *Rete8*, 3 gennaio [<http://www.rete8.it/cronaca/123pescara-al-via-il-progetto-per-la-riqualificazione-della-stele-dannunziana/>] (accessed on 26 September 2020).
- Fiadino, Adele (2019) "Il monumento nazionale a Gabriele d'Annunzio e il teatro all'aperto nella Pineta di Pescara", in: Claudio Varagnoli (a cura di), *Tutela difficile. Patrimonio architettonico e conservazione a Pescara*, MAC Edizioni, Corfinio, pp. 97-104.
- Giannini, Ernesto (1970) "Una iniziativa... nata morta. È diventato un rudere preistorico quel "magnifico" teatro-monumento", *La Gazzetta*, 15 febbraio.
- Il Centro (2011) *Stele dannunziana danneggiata* [https://www.ilcentro.it/pescara/stele-dannunziana-danneggiata-1.848500?utm_medium=migrazione] (accessed on 26 September 2020).
- Il Centro (2019) *Stele dannunziana: al via il restauro atteso dieci anni*, 25 gennaio [<http://www.ilcentro.it/pescara/stele-dannunziana-al-via-il-restauro-atteso-da-dieci-anni-1.2120227>] (accessed on 27 September 2020).
- Iori Tullia e Sergio Poretti (a cura di) (2014-2017) *Storia dell'ingegneria strutturale in Italia*, Gangemi, Roma.
- Irace, Fulvio (a cura di) (1993) *L'architetto del lago. Giancarlo Maroni e il Garda*, Electa, Milano.
- Isgro, Giovanni (1993) *D'Annunzio e la "mise en scène"*, Palumbo, Palermo.
- Italia (1943) *Raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia*, Libreria dello Stato, Roma.
- Martella, Alessandro (2016) *Relazione tecnico-illustrativa. Intervento di bonifica all'interno della Stele Dannunziana e successivo ripristino della lampada di segnalazione per aerei posta sulla sommità della struttura*, Pescara.
- Ogetti, Ugo (1957) *D'Annunzio. Amico-maestro-soldato*, Sansoni, Firenze.
- Pezzi, Aldo Giorgio (2019) "La salvaguardia del paesaggio urbano storico: il vincolo indiretto e il caso del rione Pineta", in: Claudio Varagnoli (a cura di), *Tutela difficile. Patrimonio architettonico e conservazione a Pescara*, MAC Edizioni, Corfinio, pp. 123-128.
- Pozzi, Carlo (2003) "Pescara e l'area metropolitana", *L'Architettura. Cronache e storia* 578: 42-43.
- Redazione Cityrumors (2017) "Pescara, presentato progetto di riqualificazione lungomare sud", *Cityrumors*, 12 ottobre [<https://www.cityrumors.it/notizie-pescara/cronacapescara/520528-pescara-presentato-progetto-riqualificazione-lungomare-sud.html>] (accessed 29 September 2020).
- Rizzo, Giovanni (1960) *D'Annunzio e Mussolini*, Cappelli, Bologna.
- Valentini, Valentina (1993) *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele d'Annunzio*, Bulzoni, Roma.
- Varagnoli, Claudio (a cura di) (2019) *Tutela difficile. Patrimonio architettonico e conservazione a Pescara*, Mac edizioni, Corfinio.
- Varagnoli Claudio e Clara Verazzo (n/d) Il teatro all'aperto dedicato a Gabriele d'Annunzio: dalla storia alla valorizzazione, conference not published.
- Verazzo, Clara (2019) "Dedicati a d'Annunzio: il teatro e la stele dalla realizzazione ai problemi di conservazione", in: Claudio Varagnoli (a cura di), *Tutela difficile. Patrimonio architettonico e conservazione a Pescara*, MAC Edizioni, Corfinio, pp. 105-122.
- Vuolo, Franco (1970) "Sarà completato il teatro dannunziano", *Il Tempo d'Abruzzo*, 1° settembre.



BIBLIOGRAFÍA
de Nicholas Stanley-Price sobre conservación



BIBLIOGRAFÍA

de Nicholas Stanley-Price sobre conservación

Compilada por el autor

- 1984 (ed.) *Conservation on archaeological excavations*, ICCROM, Rome.
- 1984 "Excavation and conservation", *in*: Nicholas Stanley-Price (ed.), *Conservation on archaeological excavations*, ICCROM, Rome, pp. 1-10.
- 1984 "Conservation on excavations and the 1956 UNESCO Recommendation", *in*: Nicholas Stanley-Price (ed.), *Conservation on archaeological excavations*, ICCROM, Rome, pp. 145-152.
- 1984 (ed.) *La conservación en excavaciones arqueológicas*, trad. Valeria Seguel, ICCROM, Roma.
- 1985 "Patterns of survival among some Byzantine floor mosaics of the Levant", *Mosaics* (3): 49-54.
- 1986 (ed.) *La conservazione sullo scavo archeologico, con particolare riferimento all'area mediterranea*, trad. Luciano Nardi, Centro di Conservazione Archeologica/ICCROM, Roma.
- 1986 (ed.) *Preventive measures during excavation and site protection*, ICCROM, Rome.
- 1987 "Preventive measures during excavation and site protection. A review of the ICCROM/University of Ghent Conference in November, 1985", *in*: Henry W. M. Hodges (ed.), *In situ archaeological conservation*, Instituto Nacional de Antropología e Historia/The Getty Conservation Institute, Los Angeles, pp. 11-21.
- 1988 "On conservation", *Rapa Nui Journal* 2 (3): 2.
- 1989 "Archaeology and conservation training at the international level", *in*: Henry Cleere (ed.), *Archaeological heritage management in the Modern World*, One World Archaeology, Volume 9, pp. 292-301.
- 1989 "What makes a conservation treatment acceptable or not?", *in*: Helen K. Crotty (ed.), *Preserving our rock art heritage, Proceedings from the Symposium on rock art conservation and protection, 14th American Rock Art Research Association (ARARA) Conference*, ARARA Occasional Paper 1, pp. 17-22.
- 1990 "Conservation and information in the display of prehistoric sites", *in*: Peter Gathercole and David Lowenthal (eds.), *The politics of the past*, One World Archaeology, Volume 12, pp. 284-290.
- 1990 "New developments in rock art conservation training", *in*: *Actes des journées internationales d'étude sur la conservation de l'art rupestre, Dordogne-Périgord, France, 20-23 Août, 1990*, Atelier de recherches et d'études en Périgord, Dordogne, pp. 13-19.
- 1990 (ed.) *The graduate conservator in employment: expectations and realities*, Opleiding Restauratoren, Amsterdam, 1990.

- 1990 "The graduate conservator and employment: education in a changing discipline", in: Nicholas Stanley-Price (ed.), *The graduate conservator in employment: expectations and realities*, Opleiding Restauratoren, Amsterdam, pp. 137-148.
- 1991 (ed.) *Conservation of the Orpheus mosaic at Paphos, Cyprus*, Getty Conservation Institute, Los Angeles.
- 1991 "Current directions in training courses on archaeological conservation at the Getty Conservation Institute", *Archaeological Conservation Newsletter* 2 (3): 1-2.
- 1991 "Training for rock art conservation: recent initiatives of the Getty Conservation Institute", in: Colin Pearson and Ben K. Swartz, Jr. (eds.), *Rock art and posterity: conserving, managing and recording rock art, Proceedings of symposium M and symposium E, First AURA congress*, Occasional AURA Publication No. 4, ARARA, Melbourne, pp. 100-103.
- 1993 *Conservation of the collection of Dead Sea scrolls in the Rockefeller Museum, Jerusalem*. A report to the Israel Antiquities Authority, The Getty Conservation Institute, Los Angeles (unpublished report with Abigail Quandt and Linda Stiber).
- 1995 "Conservation of archaeological sites in the Mediterranean region: a conference organized by the J. Paul Getty Trust", *Biblical Archaeologist* 58 (4): 238.
- 1995 *Conservation of rock art in Baja California, Mexico. Report on the first two field campaigns, 1994-1995*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles (English and Spanish editions; unpublished reports).
- 1995 (ed.) *Conservation on archaeological excavations*, 2nd edition, ICCROM, Rome.
- 1995 "Foreword to inaugural issue", *Conservation and Management of Archaeological Sites* 1 (1): 3-4.
- 1995 "Foreword to second edition", in: Nicholas Stanley-Price (ed.), *Conservation on archaeological excavations with particular reference to the Mediterranean area*, ICCROM, Rome, pp. xi-xii.
- 1995 "Introducción", in: Matthias Strecker y Freddy Taboada (eds.), *Administración y conservación de sitios de arte rupestre*, Sociedad de Investigaciones de Arte Rupestre en Bolivia, La Paz, Bolivia, pp. 7-8.
- 1995 *Plan de manejo de la zona arqueológica de la Sierra de San Francisco, Baja California, México*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Gobierno de Baja California Sur, Amisud e Instituto Getty de Conservación (unpublished report).
- 1995 "Suggested further reading", *Study series. Committee for Conservation (ICOM-CC)*, ICOM, Paris, p. 32.
- 1996 *A management plan for the archaeological site of Tyre (Lebanon)*, UNESCO, Direction Générale des Antiquités, Lebanon (unpublished report).
- 1996 "Conservation of archaeological sites in the Mediterranean region", *Conservation and Management of Archaeological Sites* 1 (2): 127-131 (with Sharon Sullivan).
- 1996 "Conservation of rock art in Baja California, Mexico", *International Newsletter on Rock Art* (13): 18-20.
- 1996 "Conservation project on Baja California rock art", *La Pintura* 22 (3): 6.
- 1996 *Conservation, restoration and visitor information at Troia, Turkey, 1996* (for Universities of Tübingen and Cincinnati; unpublished report).

1996 (ed.) *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage: readings in conservation*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles (with M. Kirby Talley Jr. and Alessandra Melucco Vaccaro).

1996 "New ethical statements for North American archaeologists", *Conservation and Management of Archaeological Sites* 1 (3): 191-193.

1996 "Stereophotogrammetry of rock art in the Sierra de San Francisco, Baja California, Mexico", *Preprints, ICOM Committee for Conservation, 11th triennial meeting, Edinburgh*, Volume 1, James & James (Science Publishers) Ltd., pp. 454-457 (with John Bell, Jean-Pierre Jérôme, Peter Sawyer and Valerie Magar).

1996 "The Great Murals. Conserving the rock art of Baja California", *The GCI Newsletter* 11 (2): 4-9.

1996 "The management of World Heritage sites in remote areas: the Sierra de San Francisco, Baja California, Mexico", *Conservation and Management of Archaeological Sites* 1 (4): 209-225 (with María de la Luz Gutiérrez, Enrique Hambleton and Justin Hyland).

1997 *Priority actions for the immediate protection of the site of Tyre*, UNESCO, Direction Générale de Antiquités, Lebanon (unpublished report).

1997 "The Burra Charter in Mexico", *Australia ICOMOS Newsletter* 17 (1): 11.

1997 "The Roman Villa at Piazza Armerina, Sicily", in: Marta de la Torre (ed.), *Conservation of archaeological sites in the Mediterranean region. Proceedings of a symposium (6-12 May, 1995)*, The J. Paul Getty Trust, Los Angeles, pp. 65-84.

1997 "War and the conservator. Preventive measures and recovery", *Museum Management and Curatorship* 16 (2): 155-159.

1997 "Ética da intervenção para a conservação do patrimônio arqueológico e natural", in: *Preservação: a ética das intervenções. Anais do seminário internacional, Dezembro 1996*, IEPHA, Belo Horizonte.

1997 *Preservation of the Angono Petroglyphs at Binangonan, Rizal Province, Philippines. Report on visit for site assessment and workshop, Manila, August 17-28, 1997* (unpublished report).

1998 "New conceptions of archaeological sites and their management", *Archéologie et Patrimoine* (8): 11-14.

1998 *Report of the Joint ICCROM/ICOMOS Reactive Monitoring Mission to the World Heritage Site of Peking Man at Zhoukoudian, China* (unpublished report with Hillary Sullivan).

1999 "The Palaeolithic, preservation and the public", *Archaeology International* 3: 53-56.

2000 "Conservation and management of prehistoric rock art sites on the World Heritage List: a report on the Côa Valley international symposium, 1999", *Conservation and Management of Archaeological Sites* 4 (1): 47-58.

2001 "The 1874 Antiquities Law and the founding of the Cyprus Museum", in: Veronica Tatton-Brown (ed.), *Cyprus in the 19th century A.D. Fact, fancy and fiction, Papers of the 22nd British Museum Classical Colloquium*, Oxbow Books, Oxford, pp. 267-275.

2001 "The decision to shelter archaeological sites: three case-studies from Sicily", *Conservation and Management of Archaeological Sites* 5 (1-2): 19-34 (with Jukka Jokilehto).

2002 "Conservation after Bamiyan", *IIC bulletin* (2): 3-7.

2002 "El ICCROM (Centro internacional de estudios sobre la conservación y la restauración de bienes culturales) y la conservación del patrimonio cultural de Iberoamérica", *Areté* 15: 2-5 (with Alejandro Alva Balderrama).

2002 "ICCROM in Asia", *Cultural Heritage News* (1): 2-3.

2002 "Monumenti e siti archeologici: manutenzione, presentazione e gestione", in: Federico Mazza (a cura di), *Enciclopedia Archeologica*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma.

2002 "Launching a redesigned website at ICCROM", *Museum International* 54 (215): 44-48 (with Jennifer Molina).

2003 "Archaeological remains and historical reconstruction", in: *Alternatiivid ajaloolisele rekonstruktsioonile UNESCO maailmapärandi linnades/Alternatives to Historical Reconstruction in UNESCO World Heritage Cities*, Estonian National Commission for UNESCO, Tallinn, pp. 7-12.

2003 "Conservation and visitor management: recent experience at rock art sites", in: Robert Gowing and Adrian Heritage (eds.), *Conserving the painted past: developing approaches to wall painting conservation. Post-prints, London, 2-4 December, 1999*, James & James for English Heritage, London, pp. 121-131.

2003 "Movable: immovable - a historic distinction and its consequences", in: David Watt and Belinda Colston (ed.), *Conservation of historic buildings and their contents: addressing the conflicts*, Donhead, Shaftesbury, pp. 14-27.

2003 "Protective enclosures for mosaic floors: a review of Piazza Armerina, Sicily, after forty years", in: Demetrios Michaelides (ed.), *Proceedings of the VIth conference of the International Committee for the Conservation of Mosaics, Nicosia, Cyprus, 1996*, ICCROM-ICCM, Rome, pp. 275-287 (with Gianni Ponti).

2003 "Site preservation and archaeology in the Mediterranean region", in: John K. Papadopoulos and Richard M. Leventhal (eds.), *Theory and practice in Mediterranean archaeology: old world and new world perspectives*, Cotsen Advanced Seminars 1, The Cotsen Institute of Archaeology, University of California, Los Angeles, pp. 269-283.

2004 "Living religious heritage: conserving the sacred", *ICCROM Newsletter* (30): 2-4.

2005 "Cesare Brandi in English", *ICCROM Newsletter* (31): 20.

2005 (ed.) *Conservation of living religious heritage*, ICCROM Conservation Studies 3, ICCROM, Rome, (with Herb Stovel and Robert Killick).

2005 "Culture and disaster recovery", *ICCROM Newsletter* (31): 2-4.

2005 "ICOMOS and ICCROM: forty years of collaboration", *ICOMOS News (Special edition on ICOMOS 1965-2005)* 15 (2, 3).

2005 "Preface", in: Cesare Brandi, *Theory of restoration*, trans. Cynthia Rockwell, Istituto Centrale per il Restauro and Nardini, Florence, pp. 7-9.

2006 "Cultural heritage in post-conflict recovery", *ICCROM Newsletter* (32): 8-9.

2006 "Excavated foundations and total reconstruction", in: *International conference on reconstruction of the Hwangnyongsa Temple, Gyeongju, April 28-29 2006, Preprints*, NRICH, Gyeongju, pp. 3-16.

2006 "Management and preservation of archaeological sites. Preface", in: Z. Ahunbey and Ü. Izmirligil (ed.), *Management and preservation of archaeological sites, 4th Bilateral Meeting of ICOMOS Turkey – ICOMOS – Greece, 29 April – 2 May 2002*, Side, Istanbul, pp. 10-11.

2006 "Managing archaeological sites and landscapes", *Archaeology International* 10: 15-16 (with Gaetano Palumbo and Tim Williams).

2007 "Continuing professional development (CPD) for heritage managers", in: Marie-Theres Albert, Roland Bernecker, Diego Gutiérrez Pérez, Nalini Thakur and Zhang Nairen (eds.), *Training strategies for World Heritage management*, German National Commission for UNESCO, Bonn, pp. 50-55.

2007 (ed.) *Cultural heritage in postwar recovery. Papers from the ICCROM Forum held on October 4-5, 2005*, ICCROM Conservation Studies 6, ICCROM, Rome.

2007 "The thread of continuity: cultural heritage in postwar recovery", in: Nicholas Stanley-Price (ed.), *Cultural heritage in postwar recovery, Papers from the ICCROM Forum held on October 4-5, 2005*, ICCROM Conservation Studies 6, ICCROM, Rome, pp. 1-16.

2007 "Cultural property and universal value", in: Neil Silberman and Claudia Liuzza (eds.), *Who owns the past? Heritage rights and responsibilities in a multicultural world, Proceedings of the second annual Ename international colloquium, Ghent 22-25 March, 2006*, Brussels, Flemish Heritage Institute, Brussels, pp. 7-19.

2009 (ed.) *Conserving the authentic. Essays in honour of Jukka Jokilehto*, ICCROM Conservation Studies 10, ICCROM, Rome, 2009 (with Joseph King).

2009 "The reconstruction of ruins: principles and practice", in: Alison Richmond and Alison Bracker (eds.), *Conservation: principles, dilemmas and uncomfortable truths*, Elsevier/Butterworth Heinemann, London, pp. 32-46.

2011 "The Non-Catholic Cemetery in Rome: management and stone conservation", in: Marcel Stefanaggi et Véronique Vergès-Belmin (eds.), *Conservation de la pierre dans les parcs, jardins et cimetières / Conservation of stone in parks, gardens and cemeteries, 14es journées d'étude de la SFIC, 22-24 juin 2011*, SFIC, Paris, pp. 64-71 (with Amanda Thursfield).

2012 "The recovery of cultural heritage following a disaster", in: "Reconstruction process" and cultural heritage. *Disaster, conflict, and social changes. Proceedings, 34th International symposium on the conservation and restoration of cultural property*, National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo, pp. 21-29.

2018 "Illicit excavation: the trial of Alessandro Palma di Cesnola in Cyprus in 1878", *The Antiquaries Journal* (98): 297-317.

Conversaciones...

Descripción y política de la publicación

Conversaciones... es una publicación internacional arbitrada, de circulación semestral, cuyo objetivo principal es promover la difusión de la historia y teorías de la conservación y restauración del patrimonio cultural. En cada número se presentan uno o varios textos centrales que definen la temática del mismo, la única característica que deben cumplir es que sean documentos que no hayan sido publicados en español, o cuya difusión haya sido limitada. Para favorecer una visión completa se retoma la versión original, acompañada de su traducción al español.

En cada número, se invita a autores nacionales o internacionales que puedan contribuir con un artículo en donde analicen uno o varios de los textos centrales o se enfoquen en el creador o creadores de dichos textos, y planteen una revisión del impacto y relevancia en la práctica de su trabajo o en su región. La invitación busca reunir perspectivas internacionales e interdisciplinarias que enriquezcan las conversaciones. Los textos de los autores invitados son dictaminados, y en caso de ser aceptados, se publican en su versión original, acompañados de traducciones al español y al inglés, cuando es necesario.

Proceso de evaluación por pares

Como parte de la fase inicial de evaluación se revisa que las contribuciones sean inéditas y respeten los derechos de autor con base en el uso adecuado de citas y referencias.

El proceso de evaluación por pares comienza después de una revisión interna que realiza el comité asesor-científico. Si el texto cumple con las normas para autores, se inicia con el proceso, el cual consiste en la revisión por un miembro del Consejo Asesor-científico y por un especialista en la temática abordada (par ciego) que desconoce la identidad del autor. Los revisores externos forman parte de la cartera de árbitros de la revista.

El resultado de esta evaluación podrá ser:

1. Publicable sin cambios.
2. Aceptado, condicionado a la realización de cambios.
3. Rechazado.

Instrucciones para autores

Contenido

- La extensión de los artículos es de 10 a 20 páginas, incluyendo la lista de referencias, las notas y pies de páginas.
- Título del texto en negritas.
- Autor(es): nombre y apellido en mayúsculas.
- Breve síntesis curricular (máximo 200 palabras).
- Resumen (150 a 200 palabras).
- Palabras clave (3 a 5 palabras).
- Imagen del autor(es) que se publicará con la síntesis curricular.
- Imágenes para acompañar el texto. Se recibirán por separado (10 como máximo), en formato *.jpg o *.tiff, con una resolución de 300 dpi y un tamaño mínimo de 1.5 MB. Deberán ir numeradas de modo consecutivo, con título, y fuente correspondiente al pie, indicando con precisión su colocación dentro del texto con la leyenda (Figura 1). Las imágenes se publicarán en blanco y negro.

Estilo

- El cuerpo del texto debe ir justificado, escrito en fuente Calibri (Cuerpo) de 11 puntos, con un interlineado a 1.15 puntos.
- Los subtítulos 1 irán en **negritas** y en minúsculas y no se numerarán. Los subtítulos 2 en **negritas cursivas** y subtítulos 3 en *cursivas*.
- Las siglas, cuando se les mencione por primera vez, se pondrán en paréntesis precedidos del nombre completo; e. g. Universidad Autónoma Metropolitana (UAM).

Pies de página y citas dentro del texto

- Las notas en pie de página irán justificadas, en fuente Calibri (Cuerpo) de 9 puntos con interlineado sencillo, numeradas de forma consecutiva.
- Las citas textuales se presentarán del siguiente modo:
 - o Hasta tres renglones, con comillas dobles, insertadas en el texto con su correspondiente referencia (Autor, año: p.) Ejemplos: (Cruz, 2002: 45), (Cruz, 2002: 45-46), (Cruz, 2002: 45, 67), (Cruz, 2002: 45; Jiménez, 2004: 79; McLeod, 2007: 225-226).
 - o Las citas de extensión mayor a tres renglones irán sangradas a 1.5 cm de los márgenes por ambos lados y no se entrecomillarán; en este tipo de citas, el tamaño de la fuente será siempre Calibri (Cuerpo) de 11 puntos y se dispondrá en cursivas. [Los agregados del autor a la cita original van entre corchetes].

Referencias consultadas

Las referencias utilizadas en el texto se anexan en orden alfabético al final del artículo, con el formato que se muestra a continuación. Para tipos de referencias no especificados en estos ejemplos, los editores darán indicaciones adicionales a los autores, en caso necesario.

Recurso	Ejemplos
Libro	Mora, Paolo, Laura Mora and Paul Philippot (1984) <i>Conservation of wall paintings</i> , Butterworths, London.
Artículo o capítulo de libro	Clark, Kate (2008) "Only connect: Sustainable development and cultural heritage", in: Graham Fairclough, John Schofield, John H. Jameson and Rodney Harrison (eds.), <i>The Heritage Reader</i> , Routledge, London, pp. 82-98.
Artículo de revista	Maldonado, Rubén (2007) "El cenote Xlakah Dzibilchaltún, Yucatán", <i>Arqueología Mexicana</i> XIV (83): 54-61.
Tesis	Insaurralde, Mirta (2006) <i>De la obra de arte al patrimonio cultural. Consideraciones para la conceptualización de los objetos de restauración</i> , Tesis de licenciatura en Restauración de bienes muebles, Escuela de Conservación y Restauración de Occidente, Guadalajara.
Libro electrónico	Contreras, Jannen y Gabriela Peñuelas (coords.) (2015) <i>Problemática y diagnóstico de sistemas constructivos con metales. Estado del arte</i> , Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, México [http://www.encrym.edu.mx/index.php/publicaciones-encrym] (consultado el 28 de octubre de 2015).
Artículo de revista electrónica	Zorach, Rebecca (2012) "Regarding art and art history", <i>The Art Bulletin</i> 94 (4): 516-517 [http://libweb.anglia.ac.uk] (consultado el 7 de agosto de 2015).
PDF	García, Alejandro (2009) ¿Cómo acercar los bienes patrimoniales a los ciudadanos? [http://redalyc.uaemex.mx/pdf/881/88111635009.pdf] (consultado el 23 de diciembre de 2012).
sitio web	V&A Museum (2015) <i>Introduction to English embroidery</i> [www.vam.ac.uk/content/articles/i/englishembroidery-introduction/] (consultado el 7 de agosto de 2015).
Blog	Monarquía Española (2014) <i>Blog real</i> , 18 de noviembre. [http://monarquiaespanhola.blogs.sapo.pt/palacio-real-de-madrid-18125] (consultado el 17 de julio de 2015).
Video	Guzmán, Joaquín (2014) <i>Roban dos campanas en Santiago</i> [video en línea] [https://www.youtube.com/watch?v=jKrsY] (consultado el 28 de octubre de 2015).

Conversaciones...

Description and policy of the journal

Conversaciones... is an international peer-reviewed journal published twice a year. Its main objective is to promote and disseminate history and theories of cultural heritage conservation. Each volume contains one or more central texts, which define the subject of the volume: these include articles that have never been published in Spanish, or whose dissemination has been limited. To promote a wider vision, the original version is provided, accompanied by its translation into Spanish.

In each volume, several authors are invited to contribute new articles that analyze one or several of the central texts, focusing either on the content and theory, or on the original author(s) themselves. The aim is to review how these central pieces, or the individuals that wrote them, have had relevance, or an impact on conservation work in the guest author's particular region. Such invitations aim at gathering international and interdisciplinary perspectives to enrich our conversations. The texts of the invited authors, if accepted after the peer review process, are published in their original language, accompanied by translations into Spanish and English, as necessary.

Peer review process

As part of an initial assessment process, the Editorial Committee verifies that the contributions are unpublished and respect academic publishing standards in terms of proper use of citations and references.

The peer evaluation process begins after an internal review by the Editorial Committee. If the text complies with the rules for authors, the evaluation process begins. It consists of a review by a member of the Editorial Committee and by an external peer reviewer who is specialist in the subject addressed in that particular volume. This second reviewer does not know the identity of the author (blind peer review). The external reviewers are part of the portfolio of referees for the journal.

The result of this evaluation may be:

1. Published without changes.
2. Accepted after modifications.
3. Rejected.

Instructions for authors

Content

- The extension of the text can go from 10 to 20 pages, including the list of references, notes and footnotes.
- Title of the paper in bold.
- Name of author(s) in capital letters.
- Brief biography of the author(s) (200 words).
- A photograph of the author(s), which will be published, with the biography.
- Abstract (150 to 200 words).
- Keywords (3 to 5 keywords).
- All images must be sent separately (maximum 10) in *.jpg or *.tiff format with a resolution of 300 dpi and a minimal size of 1.5 MB. The images should be numbered in a consecutive manner, with a title and credits. The location in the text should be indicated by inserting (Figure 1). All images will be published in black and white.

Style

- Justify the text, using the font Calibri (11 points), with a line spacing of 1.5 points.
- The first subtitles will go in **bold** (lower case); they should not be numbered. The second subtitles will go in *italic bold* and third subtitles in *italics*.
- Institutions will be named fully only the first time, using the acronym in parenthesis: e.g. Getty Conservation Institute (GCI).

Footnotes and quotes in the text

- Footnotes, when required, will be placed at the bottom of the page, justified, using font Calibri (9 points), using a single line spacing. The numbering will be consecutive.
- Quotations will be presented as follows:
 - o Up to three lines, between quotation marks and placing the reference at the end (Author, year: page number) Examples: (Cruz, 2002: 45), (Cruz, 2002: 45-46), (Cruz, 2002: 45, 67), (Cruz, 2002: 45; Jiménez, 2004: 79; McLeod, 2007: 225-226).
 - o Quotations with an extension longer than three lines, will be placed with an indentation of 1.5 cm on each side, without quotation marks; font Calibri (11 points and in *italics*). [Any additions from the author inside the quotation will be placed between brackets].

References quoted in the text

The references will be placed at the end of the text, in alphabetical order, using the format shown below. For any other type of reference not listed, the editors will give further indications to the authors.

Source	Examples
Book	Mora, Paolo, Laura Mora and Paul Philippot (1984) <i>Conservation of wall paintings</i> , Butterworths, London.
Article or chapter of book	Clark, Kate (2008) "Only connect: Sustainable development and cultural heritage", in: Graham Fairclough, John Schofield, John H. Jameson and Rodney Harrison (eds.), <i>The heritage reader</i> , Routledge, London, pp. 82-98.
Journal article	Enríquez, Rubén (2007) "The green fields of Palenque", <i>American Antiquity</i> 88 (4): 54-61.
Thesis	Insaurralde, Mirta (2006) <i>De la obra de arte al patrimonio cultural. Consideraciones para la conceptualización de los objetos de restauración</i> , Tesis de licenciatura en Restauración de bienes muebles, Escuela de Conservación y Restauración de Occidente, Guadalajara.
Electronic book	Contreras, Jannen y Gabriela Peñuelas (coords.) (2015) <i>Problemática y diagnóstico de sistemas constructivos con metales. Estado del arte</i> [http://www.encrym.edu.mx/index.php/publicaciones-encrym] (accessed on 28 October 2015).
Article from digital journal	Zorach, Rebecca (2012) "Regarding art and art history", <i>The Art Bulletin</i> 94 (4): 516-517 [http://libweb.anglia.ac.uk] (accessed on 7 August 2015).
PDF document	García, Sara (2009) <i>¿Cómo acercar los bienes patrimoniales a los ciudadanos? Educación patrimonial, un campo emergente en la gestión del patrimonio cultural</i> [http://redalyc.uaemex.mx/pdf/881/88111635009.pdf] (accessed on 23 December 2012).
Web site	V&A Museum (2015) <i>Introduction to English embroidery</i> [www.vam.ac.uk/content/articles/i/englishembroidery-introduction/] (accessed on 23 December 2012).
Blog	Monarquía Española (2014) <i>Blog real</i> [blog] 18 November [http://monarquiaspanhola.blogs.sapo.pt/palacio-real-de-madrid-18125] (accessed on 23 December 2016).
Video	Guzmán, Joaquín (2014) <i>Roban dos campanas en Santiago</i> [online video] [https://www.youtube.com/watch?v=jKrsY] (accessed on 23 December 2012).

Conversaciones...

con NICHOLAS STANLEY-PRICE

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA
Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural

Ex Convento de Churubusco
Xicotécatl y General Anaya s/n
San Diego Churubusco, Coyoacán, 04120
Ciudad de México

www.conservacion.inah.gob.mx
www.revistas.inah.gob.mx

valerie.magar@iccrom.org
magdalena_rojasv@inah.gob.mx

ICCROM

Via di San Michele 13
00153 Roma

www.iccrom.org

Conversaciones...

con NICHOLAS STANLEY-PRICE



GOBIERNO DE
MÉXICO

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

COORDINACIÓN NACIONAL
DE CONSERVACIÓN
DEL PATRIMONIO CULTURAL

