

La arquitectura de K. F. Schinkel desde nuestra presente condición

Simón Marchán Fiz



“Ciudad antigua en una colina”, 1805. Pintura.

A penas apagados los ecos del segundo centenario del nacimiento de K. F. Schinkel (1781-1841), “postmodernos”, varios se apresuraban a usufructuar, no sin cierto oportunismo, su figura; incluso, a esgrimirlo cual autorizado legitimador del “free-style classicism” o valedor del actual eclecticismo radical, lo cual no impedía que en la misma revista, *Architectural Design*, otros lo ensalzasen como maestro consumado de un “clasicismo no estilístico”. Los japoneses, no obstante, se habían anticipado a todos al convocar en 1979 el concurso, por cierto muy concurrido, “Una casa para Schinkel”, en el que, para nuestro gozo, obtuvo el primer premio el arquitecto y pintor J. Navarro Baldeweg. Sin abundar en otras efemérides, Schinkel, un arquitecto silenciado o de incómoda presencia en las historias canónicas, acapara la atención mundial, y su herencia es disputada desde posiciones no sólo diversas sino encontradas. Desde luego, su recepción no ha dejado de ser fluctuante. Oscurecido por los arquitectos revolucionarios, su obra ha sido asociada, de un modo abusivo, a la arquitectura del Príncipe, si es que no enaltecida, como aconteciera bajo el Nacionalsocialismo, a símbolo del Poder. No obstante, lo más paradójico tal vez sea que, reclamado como protomoderno por Loos, Behrens, Tessenou, B. Taut o

Ph. Johnson, entre otros muchos, en las invocaciones recientes su lectura es tan oscilante como la propia sensibilidad diseminada que impregna a nuestra presente condición.

En efecto, si para los modernos su arquitectura estimulaba una interpretación funcionalista del clasicismo, cuyos eslabones enlazaban a Schinkel con G.Semper, P. Behrens y el propio Mies van der Rohe, hoy en día tanto sirve de excusa para legitimar el eclecticismo radical más deleznable como para apoyar un eclecticismo de síntesis, tanto para reanudar el discurso esencialista del clasicismo cuanto para airear la sensibilidad “pintoresca”, en la que también se mece cierta postmodernidad. Si los modernos parecían empeñados en una lectura que bien pudiéramos llamar lineal, acorde, por lo demás, con esa continuidad larvada del clasicismo en clave tecnológica, ahora, en cambio, se prefiere una suerte de lectura discontinua en el tiempo y el espacio. Ya no intriga tanto por lo que pueda representar en la insinuada cadena histórica sino por lo que encarna en cuanto arquitecto de transición, por la complejidad y versatilidad de un proyecto en inextinguible tensión, más en consonancia con nuestra manera de sentir, con nuestra propia fragilidad, que con aquellas seguridades marchitas de los heroicos modernos.



“Catedral gótica sobre el agua”, 1814. Pintura.

La polaridad clásico-romántica

Schinkel, cual sismógrafo oscilante, acusa las tensiones que irrumpen tras la disolución de la doctrina clásica, se enfrenta a las formulaciones ortodoxas del Neoclasicismo, cuyo exponente más combativo en Alemania era, a primeros de siglo, su profesor y, posteriormente, acerbo crítico A. Hirt. Tensiones que sacudían, asimismo, a los más lúcidos de sus coetáneos y que solían oponer la razón y el sentimiento, lo objetivo y lo subjetivo, el sistema y el fragmento, lo antiguo y lo moderno, lo clásico y lo romántico, éste último cristalizado, en el ámbito de la arquitectura, como lo gótico. En Schinkel tales tensiones afloran desde su misma formación; una formación marcada por el rigorismo clasicista, por el doricismo imperante de sus maestros —D. y F. Gilly, Langhans, H. Gentz, A. Hirt—, reforzado en su temprano viaje a Italia (1803-1806), pero no menos condicionada por ese juvenil sentir romántico que se le despertara en contacto con los círculos berlineses entorno a poetas como A. y B. von Arnim, Cl. Brentano o E. T. A. Hoffmann, con la filosofía de J. G. Fichte o la estética de Schelling.

Formación clasicista, que se trasluce en los primeros dibujos de Escuela o en las vistas panorámicas de ciudades clásicas, y sensibilidad romántica, que tan bien ha quedado plasmada en los paisajes de la campiña romana, en las vistas juveniles de Palermo, Pisa o Milán, o, como aventajado cultivador del género pictórico predilecto de los románticos,

en el paisaje alpino: lagos, desfiladeros, cascadas, cuevas en la roca, ocasos crepusculares, escenas de la indómita naturaleza, a las que, a diferencia de otros pintores, ya incorpora arquitecturas. No en vano, a través de los dibujos y pinturas, se filtrará en su posterior actividad proyectual tanto el gusto por la antigüedad clásica cuanto esa su indisimulada preferencia romántica por la arquitectura vernácula y por el paisaje idealizado, así como despertará su interés obsesivo y simultáneo por la naturaleza “pintoresca” y por el pasado, ese sereno sentimiento de lo sublime bajo la forma del pasado, de la soledad, de la ausencia. Tampoco será ocioso recordar que, como buen artista romántico, cultiva casi todas las artes y ambiciona la obra de arte total, pero que, desde su veta clásica, defiende lo específico de cada una de ellas. Por ello mismo, aunque su sensibilidad pictórica impregna a muchas de sus arquitecturas, no renuncia, como aventajado ilustrado, a la autonomía que ésta, como las demás artes, recién ha conquistado.

En las arquitecturas ideales que pinta entre 1810 y 1815, período romántico por antonomasia, parece inclinarse hacia el gótico. Estos cuadros plasman, de un modo exaltado, el sueño romántico de la Catedral, inspirándose para ello en la pintura paisajística y en la interpretación del gótico vigente desde el himno de Goethe a la Catedral de Estrasburgo (*De la arquitectura alemana*, 1773) y la más próxima lectura de F. Schlegel (*Caracteres de la arquitectura gótica*, 1804). Como sabemos, se trata de una visión de la misma que prima la

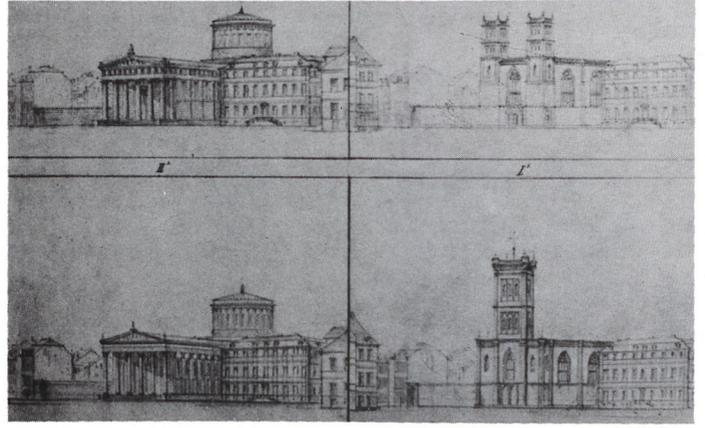
impresión y los sentimientos que despierta, lo originario y lo subjetivo, por encima de lo objetivo, lo racional, lo construible. En la obra cumbre de la serie, *Catedral gótica sobre el agua* (1814), ésta se alza avasalladora, imponiéndose a la adición de los edificios circundantes, con estilos diferentes.

No obstante, a pesar de que bascule hacia el gótico, en Schinkel nunca se apacigua la oscilación inicial entre lo clásico y lo romántico. Baste evocar contraposiciones tales como *Ciudad antigua en una colina* (1805) y *Ruina gótica de claustro y grupo de árboles* (1809) o *Paisaje griego con una ciudad y subida a la Acrópolis* y *Catedral gótica con palacio y ciudad medieval* (ambas de 1815) para comprobar no sólo la proximidad a los paisajes heroicos e idealizados de su contemporáneo J. A. Koch, sino también que, tanto la antigüedad griega, asociada con la época dorada de Pericles, como la edad media germana, localizada por los románticos en los tiempos de Durero, son proclamadas los dos momentos cumbres de la historia humana, modelos dignos de ser imitados. Si la arquitectura griega plasma la belleza y el equilibrio, no menos transparente lo sublime la “manera alemana”, la catedral gótica. De esta manera, lo bello y lo sublime, los dos polos de atracción de la estética inglesa y alemana, sedimentaban en principios de arquitectura, y el ideal del más acá invocado por la estética clasicista se complementaba con la idea trascendente, inabarcable, con lo infinito e irreplicable del romanticismo.

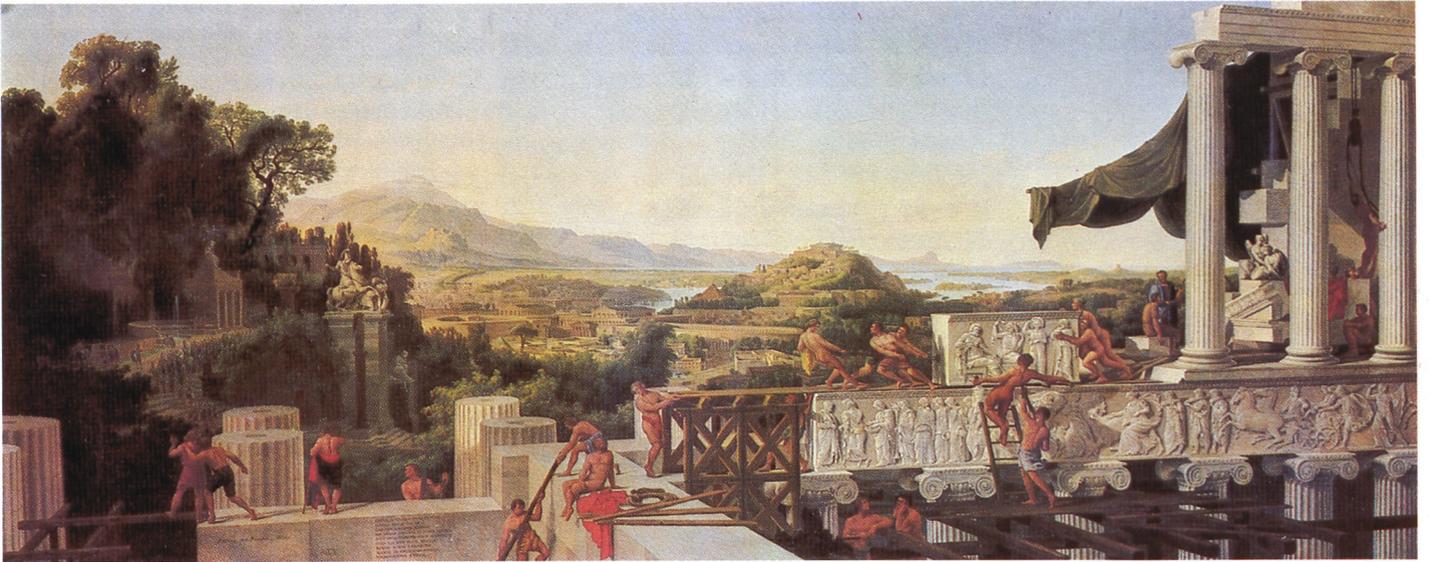
Polaridad ésta que, como no podía ser menos, aflora en los proyectos del período. Recordemos, entre otros, el *Mausoleo para la reina Luisa* (1810), del que nos ofrece una versión doricista de un templo próstico —realizada y conservada hasta hoy día con ciertas alteraciones de H. Gentz— y la más difundida, inspirada en el “*Gothic Portico*” (1741) de los Langley, que anticipa el neogótico sentimental de tanta fortuna hasta nuestro siglo. Versiones por separado que aparecen también en otros proyectos, sobre todo en las opciones alternativas para la *Iglesia en el mercado Werder* (1821-30): dórica, corintia, gótica con una sola torre, con dos o con cuatro, templo romano con tambor, etc. No obstante, más que estas versiones —auténticas indecisiones polares— representadas por separado, importa resaltar la obsesión por unificar los principios de la belleza clásica con la estructura profunda de la arquitectura gótica. La síntesis de ambos principios será el reto que se impone en proyectos como la *Iglesia de Pedro* (1810-11), y culminará en las numerosas alternativas para la *Catedral conmemorativa de la liberación* (1814-15).



“Mausoleo para la Reina Luisa”, 1810, ss.
Parque dex Charlottenburgo, en Berlín Occidental.



“Proyectos alternativos para la Iglesia en el mercado Werder”, 1821.



“Mirada al florecimiento de Grecia”, 1825. Pintura.

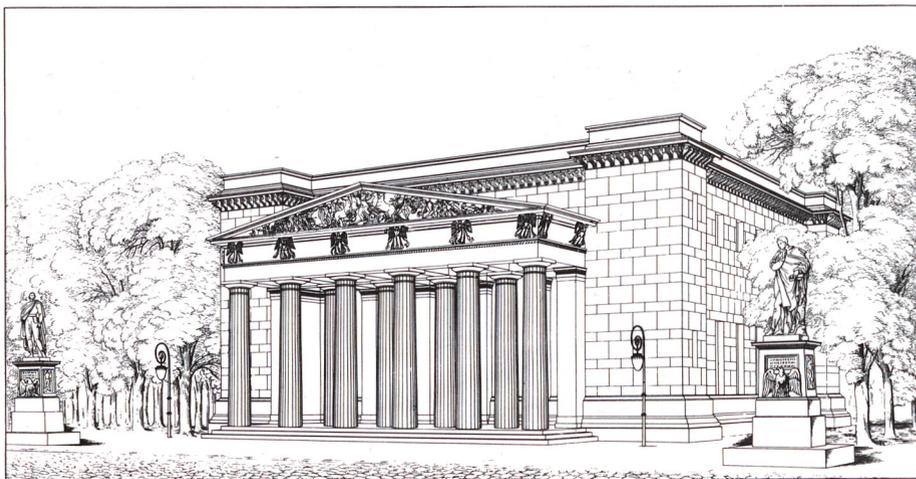


“Iglesia en el mercado Werder”, 1825-1830.
Berlín Oriental.

Retengamos, pues, para episodios ulteriores, que la idea rectora que subyace a los diferentes proyectos es la mezcla, la fusión (*Verschmelzung*) de los citados principios contrapuestos en una síntesis, en lo que, según la terminología del momento, se conocía como un “*estilo mezclado*”. Ambición de síntesis entre lo objetivo, la medida de la arquitectura clásica, y el efecto, lo subjetivo, de la manera gótica, siempre presente en Schinkel, pero acariciada como una de las grandes apuestas en los albores del siglo por personajes tan dispares como Goethe y Holderlin en poesía, los hermanos Schlegel y Schelling en estética; transparente, asimismo, en la pintura de nazarenos como F. Overbeck (*Italia y Germania*, 1811-28) o F. Pfors (*Sulamith y María*, 1811). La pretensión de Schinkel, en este sentido, no es inédita, aunque sí lo será en su trasvase a una arquitectura, nunca realizada, pero de-

seosa de alcanzar una nueva totalidad y síntesis entre lo antiguo y lo moderno. Mezcla que, en el sentir romántico, tanto tiene que ver con lo químico, con un proceso nada mecánico de síntesis crítica, que se transfigura en metáfora nostálgica de la totalidad o unidad perdida de lo clásico y la libertad romántica.

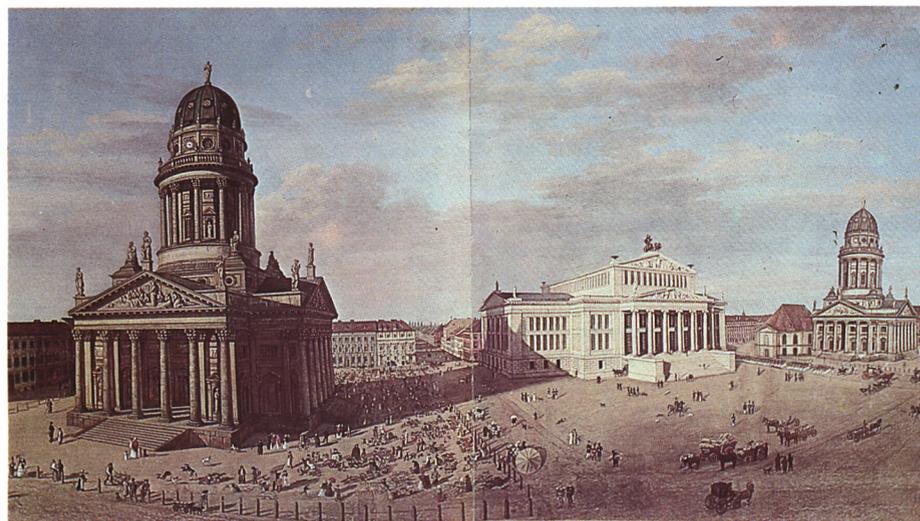
Pareciera como si, ya desde su temprana arquitectura, buscara aquel “punto de indiferencia” que sugiriese A. W. Schlegel, en donde se disuelven las polaridades y se reconquista la unidad. A pesar de que las alternativas, ofertadas separadamente para un mismo proyecto, alimentan el germen del futuro pluralismo estilístico en los historicismos, aquéllas no son pensadas como yuxtaposición o mera adición de figuraciones estilísticas, sino como una transición, como tentativas a la búsqueda de una nueva unidad.



"La Nueva Guardia", 1815. Dibujo de Schinkel.



"La Nueva Guardia", 1816-18. Berlín Oriental.



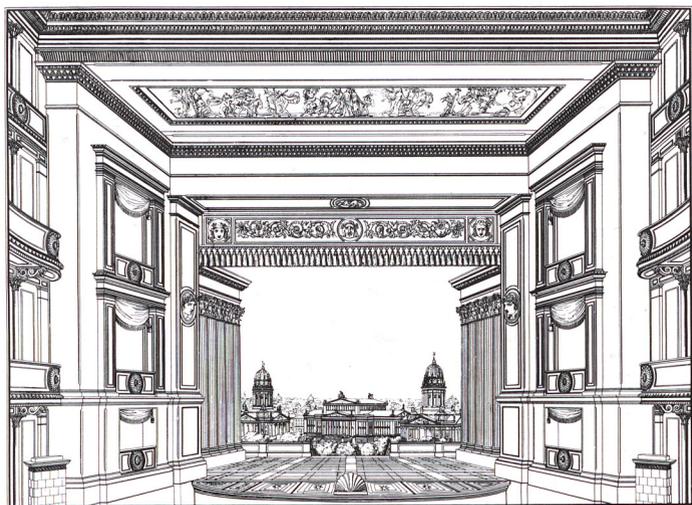
"Teatro en el Gendarmenmarkt", 1818-21. Vista del Teatro y las dos iglesias barrocas preexistentes según una pintura, de autor desconocido, realizada en 1822. En la actualidad está a punto de finalizar su reconstrucción. Berlín Oriental.

Un clasicismo más allá del estilo

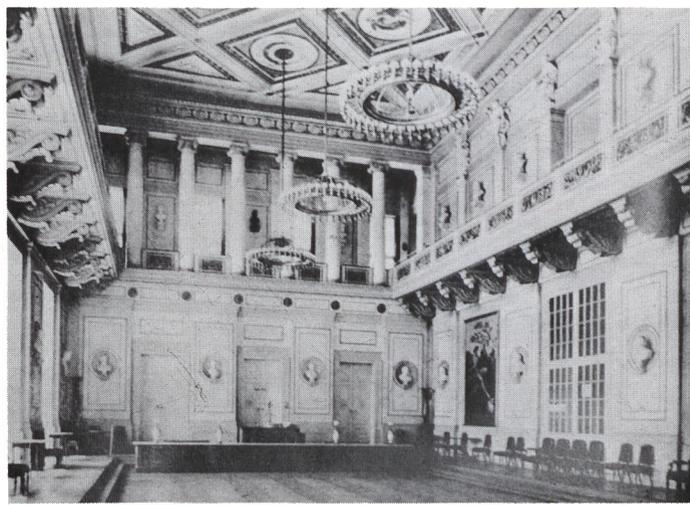
Hacia 1815 la tensión se resuelve a favor del clasicismo, decantado ahora en lo neogriego. Schinkel ya se había sentido seducido por él durante su aprendizaje doricista, y un año antes había dibujado una corona y una cruz de hierro gigantes a colocar en la Cuadrada de la Puerta de Brandeburgo, el monumento doricista más representativo de Berlín; no menor interés le había despertado la arquitectura griega en sus vivencias juveniles de la Magna Grecia, tan bien captada en los dibujos del templo de Diana en Efeso o del mausoleo de Halicarnaso (1803) y plasmada reverencialmente, desde una visión idealizada, en la pintura *Mirada al florecimiento de Grecia* (1825). En este marco, la *Nueva guardia*, el *Teatro* y el *Viejo Museo* no sólo han sido estimados muy a menudo como sus obras maestras, sino también como los exponentes de un clasicismo estilístico, sustentado en los órdenes, enraizado todavía en el vitruvianismo que, según un ensayo pionero de P. Klopfer, va "*De Palladio a Schinkel*" (1911).

Tal lectura clasicista, en clave lingüística, ha sido invocada en vicisitudes varias y con desigual fortuna. En efecto, no solamente sobre ella se levantan aún interpretaciones recientes de su arquitectura (1), sino que desde ella se proclamaba la interesada exaltación nazi de su herencia; prejuicio este cultivado por cierta crítica que aún lo presenta como antecedente formal e ideológico de la arquitectura del nazismo, como instigador de un clasicismo de legitimidad absolutista, corrupto, reaccionario, que "huele actualmente al clasicismo del Tercer Reich" (2). No pongo en duda que tales obras entroncan con la citada tradición figurativa, ni niego su relevancia, pero considero restrictiva y angosta para el conjunto de su producción la reducción a este clasicismo estilístico, por no hablar del tópico desgastado que sería imputarle responsabilidades y tropelías totalitarias.

Si es bien cierto que la *Nueva guardia* (1815-18) se inspira en el Temenos griego y se accede a su recinto a través de un pórtico dórico, no lo es menos que otros proyectos alternativos proponen el estilo *Rundbogen* o un clasicismo enfáticamente esencializado que sustituye las columnas por pilastras, sin descuidar que su masa cúbica, su forma geométrica simple y regular, rememoran el rigorismo ilustrado francés o de F. Gilly. También en el *Teatro en el Gendarmenmarkt* (1818-21) recurre a los estilemas y modos constructivos griegos, adoptando incluso un monumento ateniense, el Thrasillos, como modelo; erige frontispicios en el pórtico central de entrada y en los laterales, realza el basa-



“Teatro en el Gendarmenmarkt”. Vista al escenario inaugural, diseñado por Schinkel con la representación de la propia plaza, 1821.



“Teatro en el Gendarmenmarkt”. Sala de conciertos tal como se encontraba en 1935.



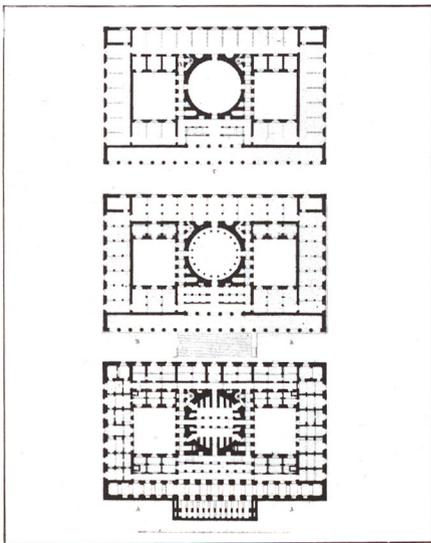
“El viejo Museo”, 1823-25. Berlín Oriental, estado actual.

mento y podio clásico, y las columnas del pórtico son jónicas en aras de la elegancia y del carácter propio del edificio; no obstante, la austeridad, la economía figurativa que impregna al conjunto, la legibilidad de sus volúmenes, interpretados a diferentes alturas en atención a los requerimientos funcionales y a una manera compositiva piramidal, todo ello evoca, una vez más, la reinterpretación rigorista ilustrada del clasicismo y los procederes compositivos de un Ledoux, filtrados en Alemania a través de F. Gilly y experimentados por el propio Schinkel desde sus primeros dibujos. En este sentido, si el exterior queda definido por esa esencialización constructiva de las pilastras y las bandas resultantes de ventanas, separadas por entreaños sin moldura alguna, el espacio interno se genera desde lo tectónico, a través de los ritmos de columnas o pilastras y decorado según el carácter de cada estancia. La predilección por lo constructivo, por lo tectónico, no deriva a un esquematismo. Por ello mismo, rechaza la rigidez distributiva de Durand y la sequedad decorativa en beneficio de cada espacio concreto, cualificado desde el ornamento.

Sin duda, el *Viejo museo* (1823-30) es la obra neogriega más lograda y celebrada de Schinkel, coetánea de la Gliptoteca de Munich y del British Museum. En él no llama tanto la atención el orden jónico gigante de su columnata, considerada por algunos poco original —sobre todo si tenemos en cuenta proyectos recientes de Ledoux, Durand o A. T. Brongniart— cuanto esa maestría en la articulación del museo como un organismo clásico cuyas partes guardan una interdependencia tal que no pueden ser alteradas en lo esencial sin malograr el conjunto. La planta, clara y simple, retoma la de la tipología para un museo (1802-09) de Durand, inspiradora, asimismo, de los proyectos de K. von Fischer y L. von Klenze para la Gliptoteca de Munich. Pero la síntesis alcanzada en la rotonda central y en la escalera de acceso es tan brillante que apaga el recuerdo de la rotonda distributiva y circular de sus modelos; ahora, además de cumplir tales funciones, se transfigura en un espacio expositivo, relicario de los tesoros escultóricos de la Antigüedad y del Renacimiento, un centro simbólico de todo el museo, inspirado en el Panteón, pero redefinido gracias al círculo

de columnas en la primera planta y el espacio abierto hacia la cúpula de la segunda. Más sorprendente es todavía la escalera, lugar de encuentro del espacio externo e interno gracias a la doble pantalla de columnas y a la plataforma de la segunda planta, concebida como un hall de visión urbana. La armonía de su volumen cúbico y elemental, suavemente alterada por la elevación de la rotonda o el encuadre de la escalera, es deudora de la tradición iluminista ya señalada.

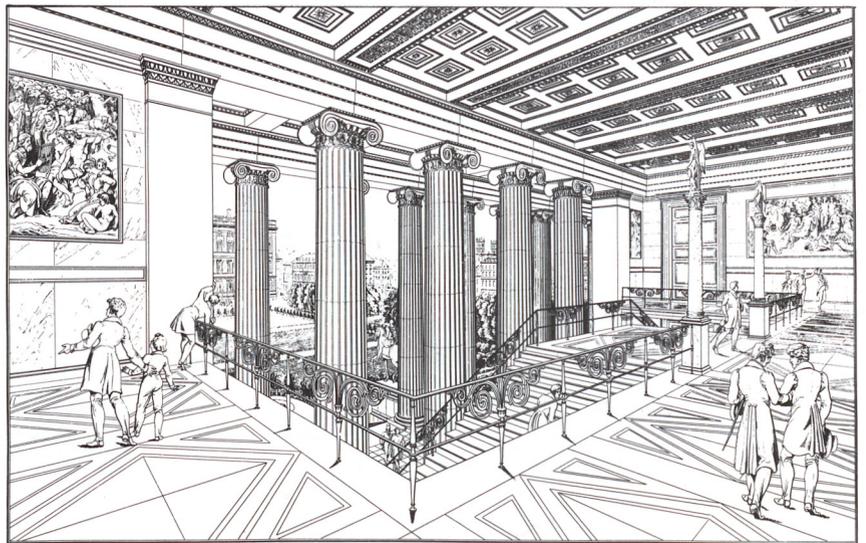
La contemplación de estas arquitecturas muestra enseguida que aunque Schinkel, tanto bajo el impacto del doricismo como debido a la impronta de las concepciones de Winckelmann y Goethe, asume la arquitectura griega como modelo, se opone siempre a su imitación esclava y arqueológica, enfrentándose así al clasicismo dogmático que defendiera su maestro A. Hirt (*La arquitectura según los principios de los antiguos*, 1809). Podríamos sospechar incluso que la elección estilística no sólo viene dictada por la seducción de la arquitectura griega como modelo a imitar, sino también por las exigencias propias, por el carácter de estos edificios de representación. Por lo demás, la insinuada asociación, si es que no aviesa identificación, con la arquitectura nazi, pasa por alto las abultadas diferencias figurativas o espaciales, pero, sobre todo, aquello que más sorprende a quien las contempla, a saber, la escala realmente modesta si las comparamos a las fábricas barrocas circundantes, la renuncia a toda pretensión de imponerse en el espacio urbano, la aversión a la megalomanía de neoclasicismos tardíos que bien pudieran haber servido de invitación a las exaltaciones totalitarias ulteriores. No obstante, Schinkel, sospechoso de connivencia con el Príncipe desde su puesto de funcionario en la corte, ha sido víctima, como también sucediera a Schiller o Goethe, del enaltecimiento político de la “herencia germánica”, de “ser alemán”.



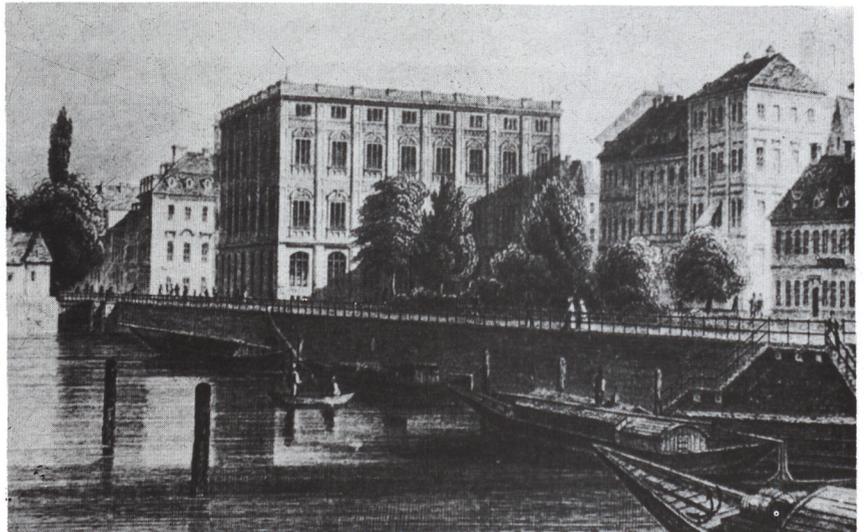
"El viejo Museo". Plantas.

Schinkel, por otra parte, usufructua, con la "naturalidad" propia de su época, los restos del lenguaje clásico, aunque los órdenes todavía invocados ya no constituyen para él la esencia de la arquitectura. A este respecto, ni la arquitectura griega puede ser rebajada a una imitación esclava o banal, ni sus obras satisfacen las necesidades del presente. Por ello mismo piensa, con su coetáneo Hegel, que sus bellos días han pasado, pero que su espíritu permanecerá y planeará, como así ha sido, sobre nuestra modernidad. El clasicismo en cuanto lenguaje quedará sometido, por tanto, a las tensiones de la "mezcla" y de la esencialización o tamizado a través de una interpretación iluminista que aprovecha por igual el rigorismo doricista como la herencia de Ledoux y Durand, o romántica, que se deja contaminar por lo "pintoresco" y lo vernáculo.

Actitud ambivalente hacia el clasicismo que, desde la ya sugerida proclividad a la "mezcla", también se trasluce en su propio pensamiento: "Manteniendo la antigua arquitectura griega en su principio espiritual, ampliarla a las condiciones de un nuevo período del mundo en donde se esconde al mismo tiempo la mezcla armónica de lo mejor de todos los períodos intermedios", y en otra ocasión: "El estudio clásico del arte es indispensable para un perfeccionamiento del hombre; por eso es tan nocivo en el arte el limitarse al arte oriental y al arte medieval, a la modernidad... Lo único que comporta armonía en la formación total del hombre perteneciente a un tiempo posterior es un estudio auténtico, pero, sobre todo, un ejercicio laborioso de la fantasía tomando como base el arte clásico" (3). ¿No podría ser este su programa respecto al clasicismo que, como trataré de mostrar, no será tan sólo ni tanto una cuestión estilística cuanto un principio subyacente de orden y armonía sobre el



"El viejo Museo". Vista pintoresca desde la galería de la escalera principal al Lustgarten y a la ciudad.



"La Escuela de Arquitectura", 1831-36. Panorámica de Schinkel.

que se ejercita la fantasía y la mezcla desenfadada de figuraciones varias?

Clasicismo que, sin descartar en ocasiones sus aspectos figurativos, cristaliza más como un principio racional y subyacente de orden que tanto puede traslucirse en la composición simétrica de las plantas y alzados, en la serenidad y equilibrio de sus volúmenes, como en la lógica constructiva. No en vano, en alguna oportunidad, el período de las mencionadas obras ha sido calificado como *histórico-tectónico*, en atención a que se recurre todavía a los órdenes arquitectónicos y se resaltan los aspectos tectónicos. La arquitectura se convierte así en una construcción sublimada por el sentimiento poético. Doble ingrediente que sedimenta pictóricamente en la citada *Mirada al florecimiento de Grecia* o en los dibujos de su fragmentario *Manual de arquitectura* (ca. 1825). Simbiosis de lo histórico y lo constructivo que tiene su exaltación en la fase clási-

ca, idealizada o utópica, de la propuesta para el *Palacio en la acrópolis* (1834) y el *Palacio de Orianda en Crimea* (1838).

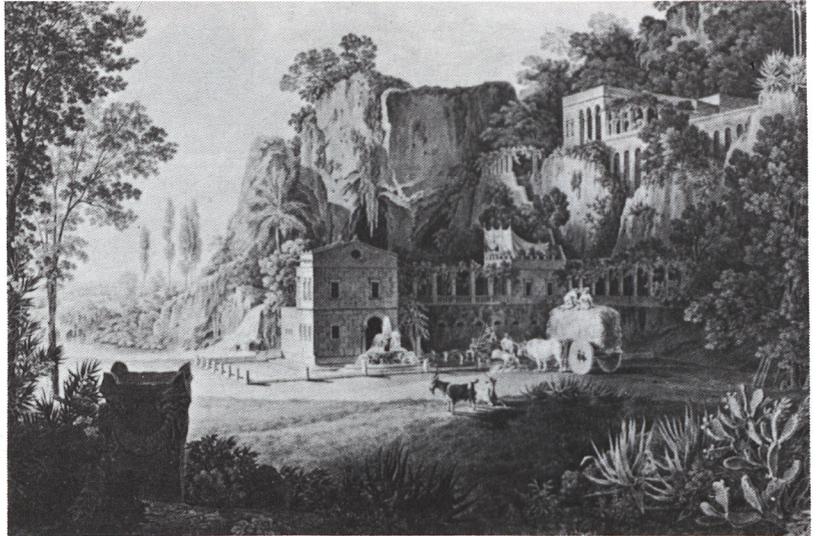
Una idea recurrente de Schinkel reza que la construcción debe permanecer visible en lo esencial; incluso, erige en un "principio clásico" el "no enmascarar ninguna construcción en arquitectura, sino dejarla aflorar, configurada bellamente, en su desnuda realidad" (4). Precisamente, esta visibilidad de lo tectónico llama la atención en los exteriores del Teatro o en sus interiores, así como en los del *Viejo Museo*, en los palacios citados, en el palacio de Charlottenhoff, etc., aunque, a menudo, se pierden de vista otros componentes. No obstante, será esta lectura *histórico-tectónica*, en la que la construcción deja sentir cada vez más su protagonismo, la que gozará de mayor fortuna desde G. Semper o G. W. Bötticher, cuya obra "*La tectónica de los helenos*" (1843) es

el eslabón perdido en el clasicismo de nuestro siglo, hasta la Werkbund.

Será, sin embargo, en torno a 1830 cuando radicaliza sus posiciones respecto al clasicismo estilístico. No en vano, el programa iconográfico (1832) de la *Escuela de Arquitectura* marca un nacimiento y declive de la arquitectura clásica. En una de sus viñetas, el *Genio moribundo de la arquitectura*, el cuerpo extenuado yace sobre una columna dórica derruida y despedazada. Los proyectos y obras realizadas tras su viaje a Inglaterra (1826) y su contacto con la arquitectura fabril y utilitaria dan buena cuenta de lo que suele conocerse como la *época tecnicista*. Se trata de edificios civiles, de tipologías urbanas postrevolucionarias, ya sean viviendas (1826), *Grandes almacenes* (1827), la construida *Escuela de Arquitectura* (1831-36), *La Biblioteca* (1835), que responden a nuevas necesidades civiles. Línea tecnicista y tectónica que tenía manifestaciones paralelas en el *Ministerio de Finanzas* (1827), de H. Hübsch, o en la *Biblioteca estatal* (1832-37), de F. von Gärtner.

La simplicidad y la legibilidad funcional de unas plantas muy deudoras a Durand, la serenidad y el equilibrio de los volúmenes, la mitigación o renuncia a las formas históricas, así como el papel determinante jugado por la tectónica, son algunos de los rasgos comunes a este grupo de obras. Racionalismo constructivo, por lo demás, que afecta por igual a lo clásico y a lo gótico. Bastará evocar respecto al último la realizada *Iglesia en el mercado Werder* (1821-30). En todos los casos, el interés por la construcción se ampliará a nuevos materiales —terracota, hierro—, y a sus técnicas de transformación, a la producción en serie y a sus incidencias sobre el propio resultado final.

A no dudarlo, es en estas arquitecturas donde culmina la esencialización figurativa, desentendida casi por completo de los estilemas historicistas, aunque ello no conlleve un abandono de la armonía del conjunto, compenetradas como aquéllas están con la "esencia de los tiempos clásicos", aunque también, en condiciones de continuar produciendo en su espíritu nuevas relaciones bajo requerimientos inéditos. Teniéndolas precisamente en mente, es desde donde la obra de Schinkel ha sido presentada como pionera de la *Sachlichkeit*, de un funcionalismo clasicista, en clave tecnológica, con un culto tal a la abstracción derivada de los problemas técnicos y las relaciones tectónicas, que desembocaría en la estética tecnológica de Mies van der Rohe. Esta ha sido la lectura preferida de Schinkel desde P. Behrens, Ph. Johnson, K. Frampton y otros (5), y así rezaba una exposición berlinesa "*Desde Schinkel a Mies van der Rohe*" (1974).



"Casa de campo en Siracusa", 1804. Dibujo.



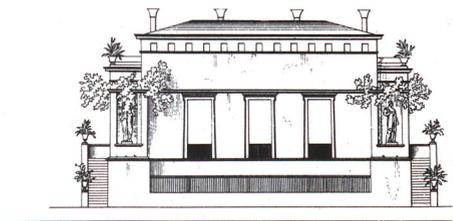
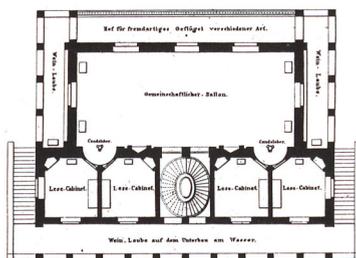
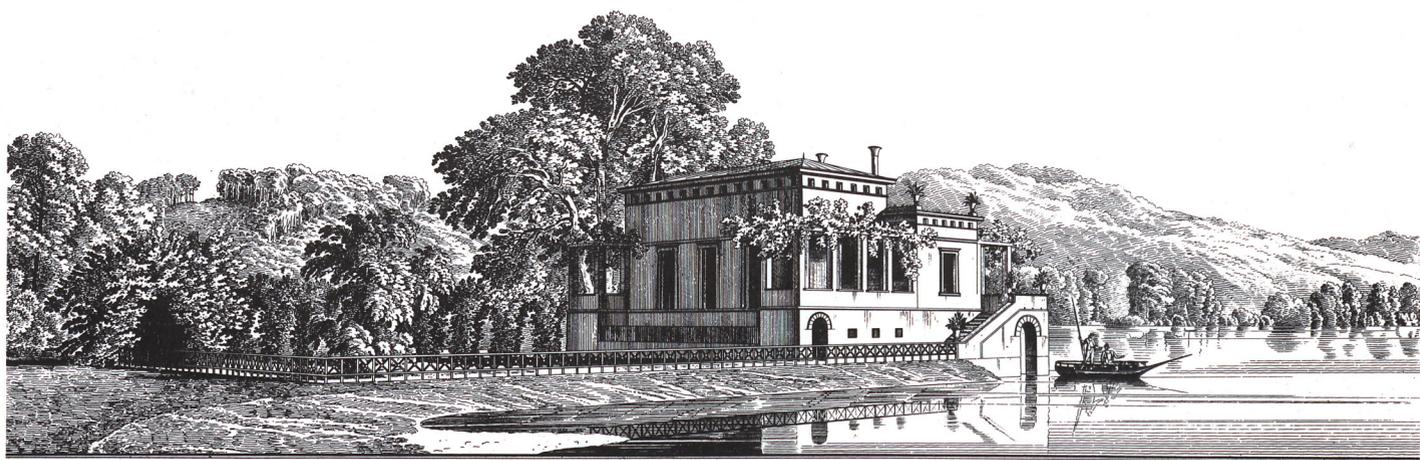
"Nuevo Pabellón, llamado el Pabellón Schinkel", 1824-25. Situado en los jardines del Palacio de Charlottenburgo.

Clasicismo romántico y sensibilidad pintoresca

Considerar naoclásica, en el sentido usual, a la arquitectura de Schinkel solamente me parece pertinente si circunscribimos tal término a un grupo de obras, pero es inexacto respecto a su entera producción. En todo caso, me atrevería a sugerir que su clasicismo aumenta en extensión lo que pierde en comprensión; es decir, si se persiste en refractar su obra desde semejante óptica, es a costa de relajar las características y rebajar las exigencias que suelen atribuirse al referente neoclásico, de igual modo que, en torno a 1820, se diluían las que separaban a clásicos y románticos. Tal vez, la expresión "*clasicismo romántico*", acuñada por S. Giedion (*Clasicismo romántico y barroco tardío*, 1922), despeja ciertas veleidades imputadas a los románticos y, en el

caso de Schinkel, supone que siente lo clásico como un romántico que es. Posiblemente por ello no se esclaviza a los órdenes o al clasicismo estilístico, pero sí dispondrá de sus formas con una libertad romántica tal que ese espíritu clásico invocado, y ciertamente presente, en toda su arquitectura es vivificado por la fantasía. También, tal vez por ello, la imitación de la naturaleza y lo antiguo confluyen hasta erigirse en programa de una arquitectura que pierde en seguridades en tanto gana en sensibilidad.

Panorámicas como las del Templo de Agrigento y otras realizadas durante su temprano viaje a Italia ya participaban del extendido sentir de que la antigüedad griega y su arquitectura pertenecen a la "naturaleza más natural", como, para disipar dudas, ya apostillaba Goethe al ilustrar su viaje a Italia (1786) con templos fusionados con el paisaje natu-



“Casa de recreo en las cercanías de Postdam”, 1825. Dibujo de Schinkel.

ral o poetizaba Schiller en “*El paseo*” (1795). No sorprenderá, pues, que, incluso en el período más clasicista, sus intervenciones no sólo se integran en su correspondiente marco urbano, sino en el paisaje natural artificioso. Baste recordar los exquisitos dibujos para el *Viejo museo* o la *Escuela de Arquitectura*, en donde abundan los efectos panorámicos, ópticos, oblicuos, de un paisaje “natural” deliciosamente fabulado por el arquitecto con barcas y pescadores incluidos, por no hablar de la efectista panorámica de la escalera y plataforma del Museo hacia el Lustgarten y el enclave pintoresco. La misma agrupación libre, no axial, de alguna de estas intervenciones, a excepción de la axialidad del *Teatro*, deudora a preexistencias ambientales, realiza el paisaje “pintoresco” de la ciudad.

Ligazón de la arquitectura con la naturaleza aún más patente en la seducción temprana que ejercen sobre él las casas de campo y la arquitectura vernácula italiana. La “*Casa de campo en Siracusa*” (1804) bien puede contemplarse como una premonición de su ulterior concepción de la arquitectura como una continuidad de la naturaleza en su actividad constructiva y paradigma de una fusión con el paisaje natural. Los desniveles topográficos, la agrupación topológica y asimétrica, los volúmenes cúbicos, las terrazas sobre basamentos y miradores, las pérgolas, las

escaleras exteriores, las fuentes o las figuraciones mixtas, todo ello, en fin, en plena concordancia con el medio físico y románticamente asentado sobre la roca, devienen prototipos de posteriores proyectos que no sólo se inspiran en la antigua casa campesina o en la Villeggiatura, sino que sintonizan con el coetáneo sentir “pintoresco”.

Sin duda, el palacio *Babelsberg* en Postdam (1832-35), libre interpretación del castillo gótico, evoca las ruinas de castillos ingleses o el Down Castle (1774-78), de R. P. Knight, en donde el “mixed style” de este arquitecto de lo “pintoresco” es elevado a un conglomerado arbitrario. No obstante, será en lo que los ingleses ya conocían como el “italian villa style”, actualizado entre otros, por R. Lugar (*Architectural Sketches, Rural Dwellings and Villas*, 1815) o J. Papworth (*Sketches and Hints in Landscape Architecture*, 1818), donde Schinkel nos brinda sus más lúcidos logros. Esta connivencia con la sensibilidad “pintoresca” ya se traslucía, sin embargo, en su temprana pintura, entroncada con la tradición paisajística que se remonta a Poussin, Cl. de Lorena, S. Gessner en la propia Alemania, base de la propia estética de la arquitectura y de los jardines pintorescos.

La confluencia de este doble filón, la arquitectura italiana vernácula o de las villas y la sensibilidad pintoresca, es la que subyace a esas deliciosas y amables

casas veraniegas, a esas casas de campo (Landbau), tan alejadas de la arquitectura urbana de representación (Prachtbau). A pesar de que las lecturas más consagradas apenas reparan en ellas, hoy en día, tras la restauración de muchas de ellas, me parecen el grupo más atractivo de su obra. Se trata de unas arquitecturas de lo posible, tan ajenas a la monumentalidad urbana como a los tardíos sueños imperiales; arquitecturas realistas y comedidas en las que con tanta maestría se armoniza la visión romántica de lo clásico y del paisaje clásico italiano con la manera de sentir pintoresca. En ninguna otra parcela como en estas residencias, sorprendentemente modestas en su escala y composición, se hace más diáfano cómo el gusto clásico por la antigüedad se combina con el sentir romántico por lo vernáculo.

Simbiosis que ya admirábamos en el *Nuevo pabellón* (1824-5), inspirado en la Villa Real Chiatone de Nápoles, entrañable y armonioso conjunto de elegante proporción, claridad en la planta y la estructura, de volumen rectangular simple con cubierta plana, que se abre al parque a través de los balcones y logias. Conocido hoy en día como el pabellón Schinkel, se le ha interpretado, a mi entender de un modo erróneo, como un “free-style classicism” (6), siendo así que lo más destacable es esa sabia mezcla de la arquitectura vernácula con el rigorismo de su interpretación clásica.

ca y la predilección iluminista por la geometría elemental. Medida y contención, enemigas del capricho "postmoderno", que impregnan asimismo a la pequeña *Casa de recreo en Postdam* (1825), reinterpretación de una *Casa de campo en Sicilia* (1804) y de una escalera en *Capri* (1804).

En mi opinión, en estas y otras obras similares Schinkel idealiza, como ya había hecho con los modelos griegos, la arquitectura vernácula y el paisaje circundante, sintonizando por este proceder con la tradición pictórica del paisaje heroico, pero mitigando, ahora, lo épico a favor de lo vernáculo y lo pintoresco. No en vano, la pequeña casa "debería llenar de un modo pintoresco una mancha calva del paisaje" (7). Las fusiones con el medio físico no sólo confieren a estas arquitecturas un aspecto pintoresco, sino que desde ellas se contemplan panorámicas igualmente pintorescas. La apertura hacia el exterior se articula a través de las logias, los balcones corridos, las terrazas y las pérgolas, las escaleras y los desniveles topográficos, o mediante la animación y los quiebros del volumen, el retranqueo de los cuerpos del edificio, incluso recurriendo a incipientes simetrías, es decir, a procedimientos extraídos de la arquitectura vernácula italiana. Como bien se aprecia en sus dibujos, Schinkel compone en y con la naturaleza que le rodea, ya sean las colinas, los jardines, la vegetación, el agua de los lagos berlineses; incluso, con las escenas de pesca y de placer.

Notas todas ellas a resaltar en el conjunto *Glienicke*, situado en el parque diseñado por P. J. Lenné, en donde aflora una vez más la tensión entre lo clásico y lo gótico. Mientras, el propio palacio y dependencias adjuntas, el Casino, las Curiosidades, personifican el sur, la pequeña capilla, el refugio de los cazadores, inspirado en el "cottage", representa el norte. Especial seducción figurativa ejerce la *Gran curiosidad*, que toma como modelo la Linterna de Lysícrates, tanto por su situación privilegiada para la contemplación estética, desinteresada, del paisaje, como de capricho formal a semejanza de la arquitectura no funcional de los "follies" del jardín pintoresco. Ampliar el "free-style", tan propio de este género, a otros cometidos, es ignorar la motivación más profunda de Schinkel. No menos pintoresco es el Casino, con su decoración puntual, sus terrazas y esa enfática pérgola que fusiona aún más su equilibrado volumen con el parque y el lago.

No obstante, la realización más lograda es la de *Charlottenhoff* (1826-1835). Aunque en el Palacio la intervención se limita a una ampliación del edificio preexistente, al que añade el pórtico, el vestíbulo de entrada y un dormitorio en



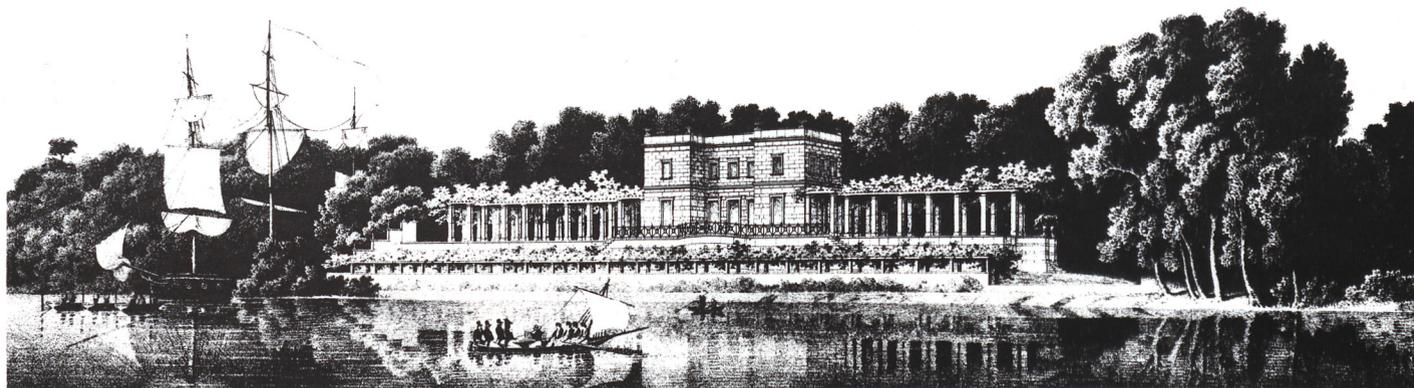
"Palacio Glienicke", 1825-28. Pabellón posterior.



"Gran Curiosidad", 1835. Situada en el Parque del conjunto Glienicke.



"Casino", 1824-25. Conjunto Glienicke.



“Casino”. Dibujo de Schinkel, desde el lago.



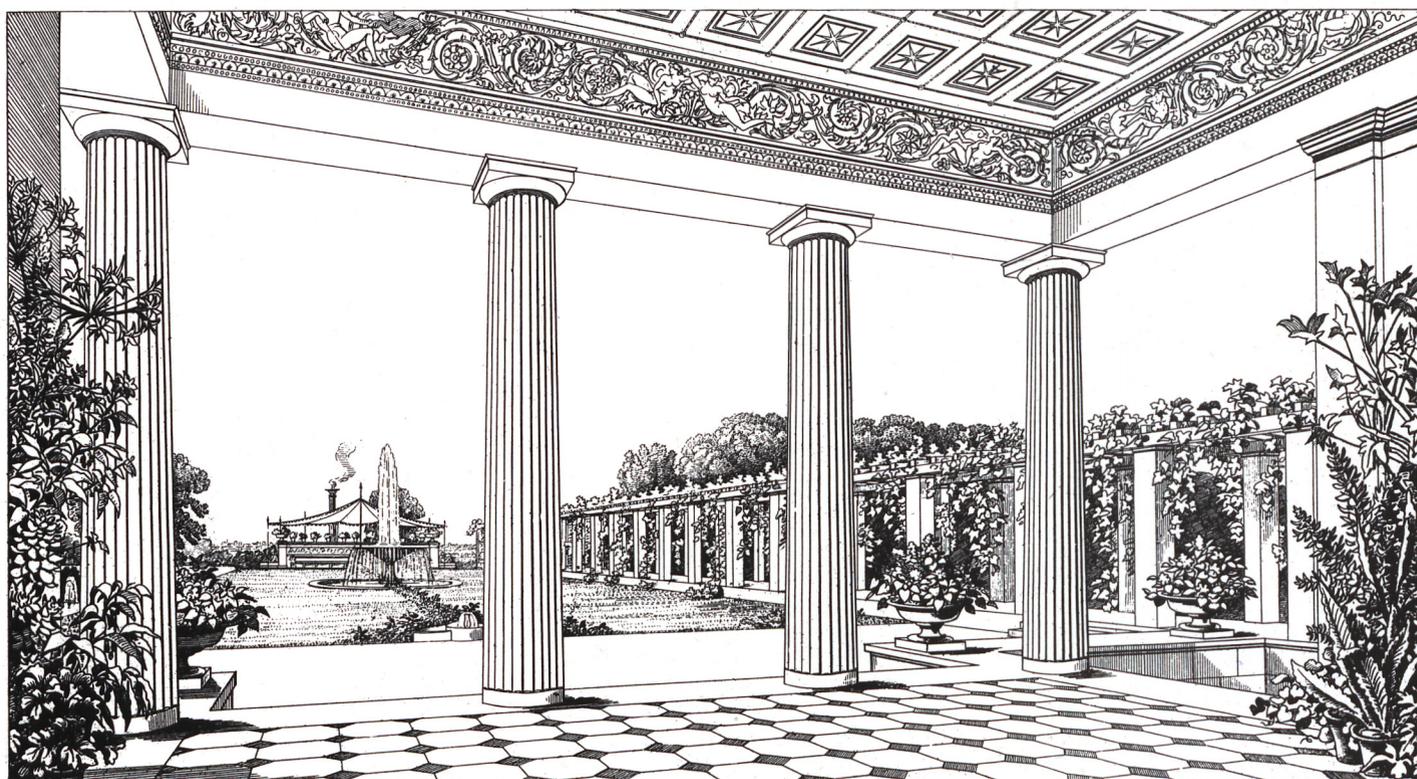
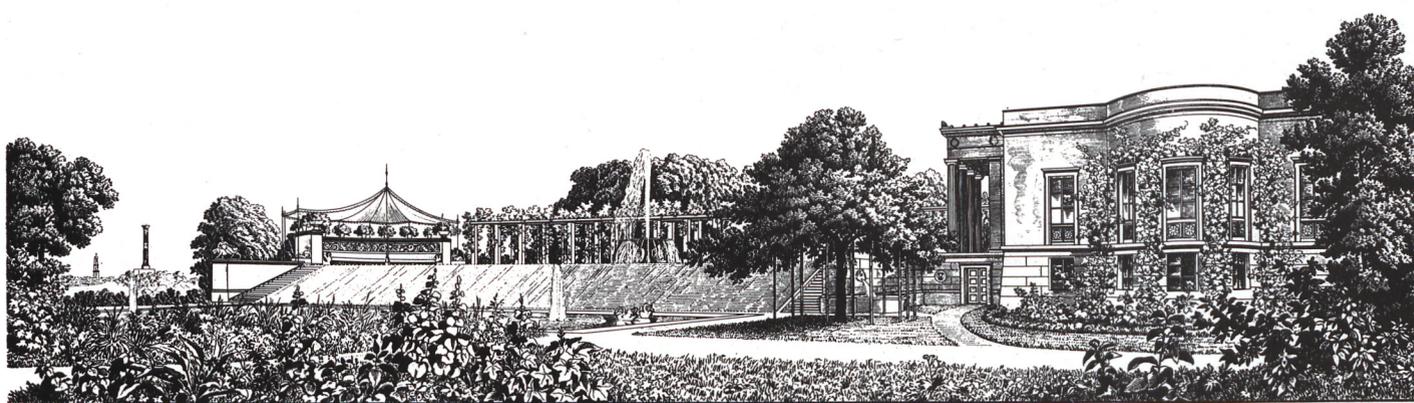
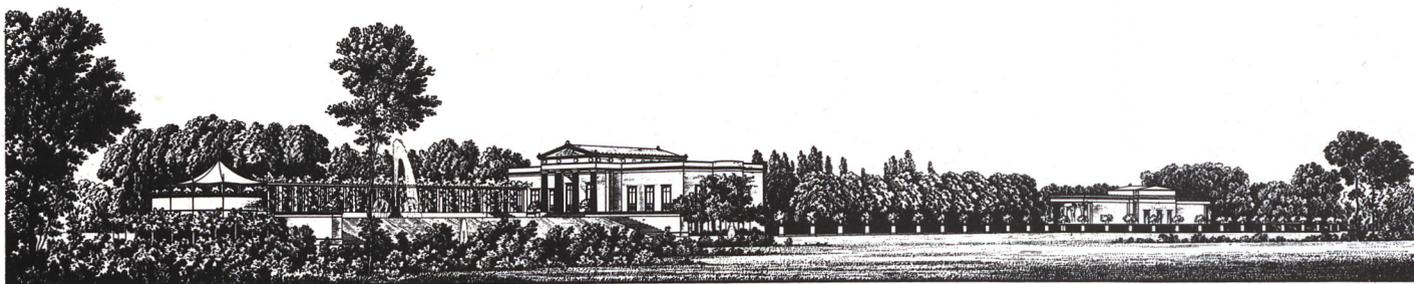
“Casino”. Detalle de la pérgola.



“Casino”. Detalle del banco de la fachada posterior.

forma de exaedro, el conjunto, a iniciativa del mismo Federico Guillermo IV, se inspira en la Villa del Príncipe Valguarnera en Palermo (dibujada en 1804) y en Percier y Fontaine (*Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs*, 1809). Si bien, el clasicismo estilístico viene exigido por su carácter de representación, es la intención de Schinkel que “este lugar forme un conjunto agrupado de un modo pintoresco, que ofrezca muchas vistas agradables, rincones acogedores para descansar, habitaciones cómodas y espacios abiertos para disfrutar de la vida campestre” (*Berlin und Postdam*, pág. 86). Intenciones pintorescas que se plasman en el jardín, en la alargada pérgola que se adosa al lado izquierdo del palacio, en las terrazas, exedras y fuentes o en los estanques y accidentes topográficos varios que prolongan el paseo pintoresco. La antigua propiedad quedaba así transformada de una manera bella y “paisajística”.

Propósitos que son aún más patentes en los *Baños romanos* (1829-30), donde “deberían agruparse en un estilo pintoresco muchos pensamientos idílicos de la fantasía rica y siempre fecunda del sublime propietario” (*Berlin und Postdam*, pág. 86). A este respecto, si el templo dórico junto al lago evoca la práctica pintoresca inglesa, en el resto, sobre todo en la *Casa del jardinero*, se prima “el estilo italiano de edificios campestres”, aunque la torre se inspirara, como ya sucedía en Glienicke, en un dibujo de *San Lorenzo extramuros* (1803) de Roma. La abundancia de pérgolas, escaleras, pasadizos, la planta y los alzados irregulares, todo ello contribuye a fundirse con la naturaleza, a componer con ella. Se trata, sin duda, de una obra cumbre de la simbiosis de la arquitectura vernácula, la villa romana, la configuración paisajística, la arquitectura pintoresca y una visión romántica de la naturaleza que sintoniza con la coetánea Filosofía de la Naturaleza.



“Palacio de Charlottenhof, en Postdam”, 1826. Reforma parcial de Schinkel: pórtico, exedra, pérgola, jardinería.



“Baños romanos situados en el conjunto Charlottenhof”, 1829-30. Estado en que se encontraban en 1848, según una pintura de F. Mazohn.

El teórico inglés de lo pintoresco R. P. Knight (*An analytical Enquiry into the Principles of Taste*, 1805) había insinuado que no existe objeto que desprenda más melancolía que una casa clásica de campo articulada según una simetría estricta. Tanto en Glienicke como en el “Teatro”, el “Palacio de Charlottenhof” y todavía más en los “Baños” será, precisamente, la tensión que se suscita entre la simetría de cada estancia o planta y la asimetría del conjunto lo que más distancia a Schinkel del clasicismo francés y sus epílogos académicos. Al igual que ocurría con los órdenes arquitectónicos, la simetría ya no es necesaria, ya que puede provocar incluso la insinceridad, el aburrimiento, la efectación, la privación de la fantasía y lo pintoresco. Esta relajación respecto al clasicismo ortodoxo no proviene tan sólo de la sensibilidad pintoresca, sino que, en opinión de Schinkel, ya se respiraba en la propia antigüedad, en la “libertad griega” del templo de Minerva Polias en Atenas y de las villas romanas, espíritu que se detecta en su reconstrucción de la *Villa Laurentina* (1833) según Plinio. Tensión entre lo simétrico y su contrario que es enemiga del esquematismo académico y sirve tanto para resaltar lo funcional como para acentuar el carácter de cada planta o edificio; tensión más comprometida con la vivencia romántica de la naturaleza que con los requerimientos ilustrados de la razón. Actitud que equidista tanto de la sistematización seca de Durand como del caos y la caprichosa irregularidad.

Tensión entre la “simetría absoluta” y la “libertad” griega que preside asimismo las plantas y los alzados de los proyectos para la *Acrópolis* (1834) y el

Palacio de Orianda (1838). Libertad que afecta a la misma elección de los lugares, enclavados pintorescamente sobre la colina o las rocas con vistas, no menos pintorescas, al mar. El laberinto de edificios, patios, jardines o ruinas articula en la Acrópolis un “agrupamiento pintoresco” más compenetrado con las construcciones originarias y la disposición irregular de la antigua fortaleza, con una interpretación pintoresca y romántica de las ruinas, dejadas intactas, del Partenón, que con la seca y huera simetría académica. En Orianda, en cambio, se conserva la estricta simetría en la planta, pero el templo colocado sobre la plataforma de cubierta, coronándola siguiendo el proceder de la composición piramidal revolucionaria transplantada a Alemania por F. Gilly en el *Monumento a Federico el Grande* (1797), cumple también el objetivo, auxiliado por la vegetación, de interrumpir de un modo pintoresco las largas y simples líneas de la arquitectura griega, resaltando los contrastes y la variedad pintoresca.

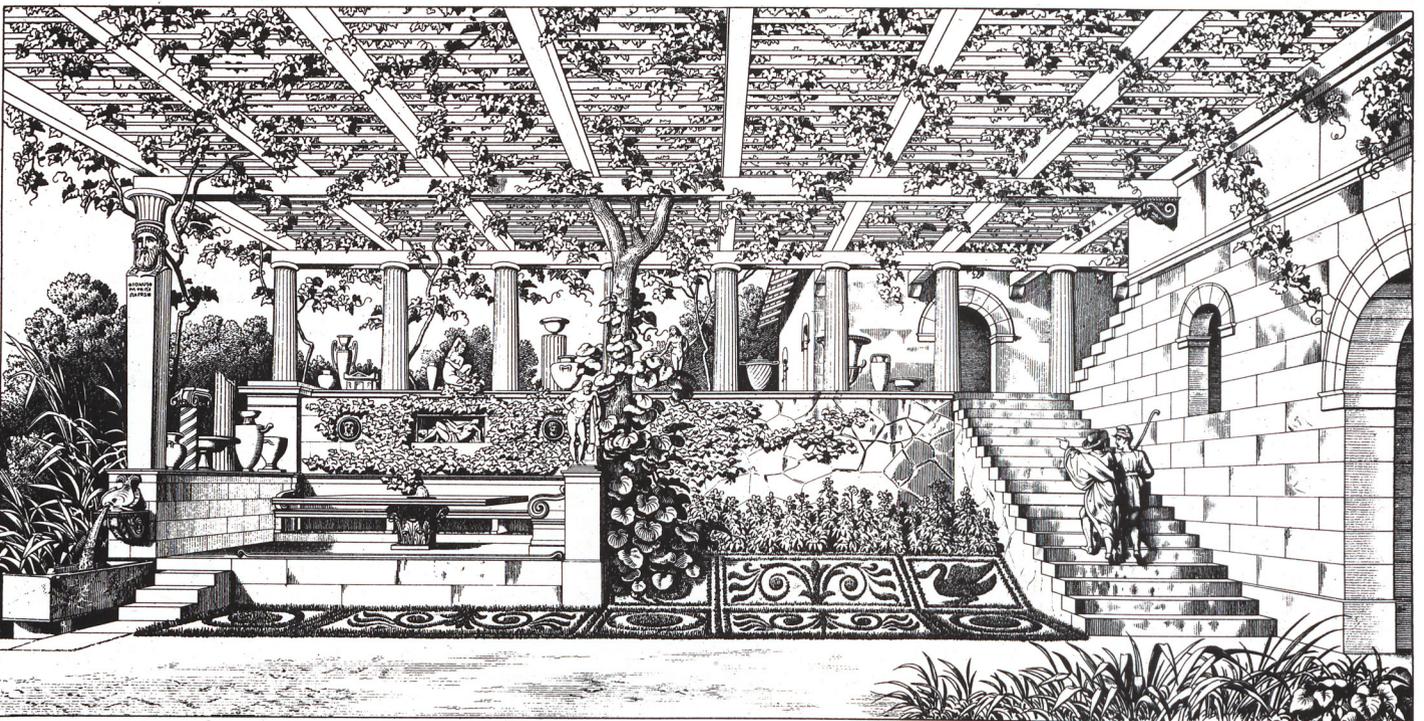
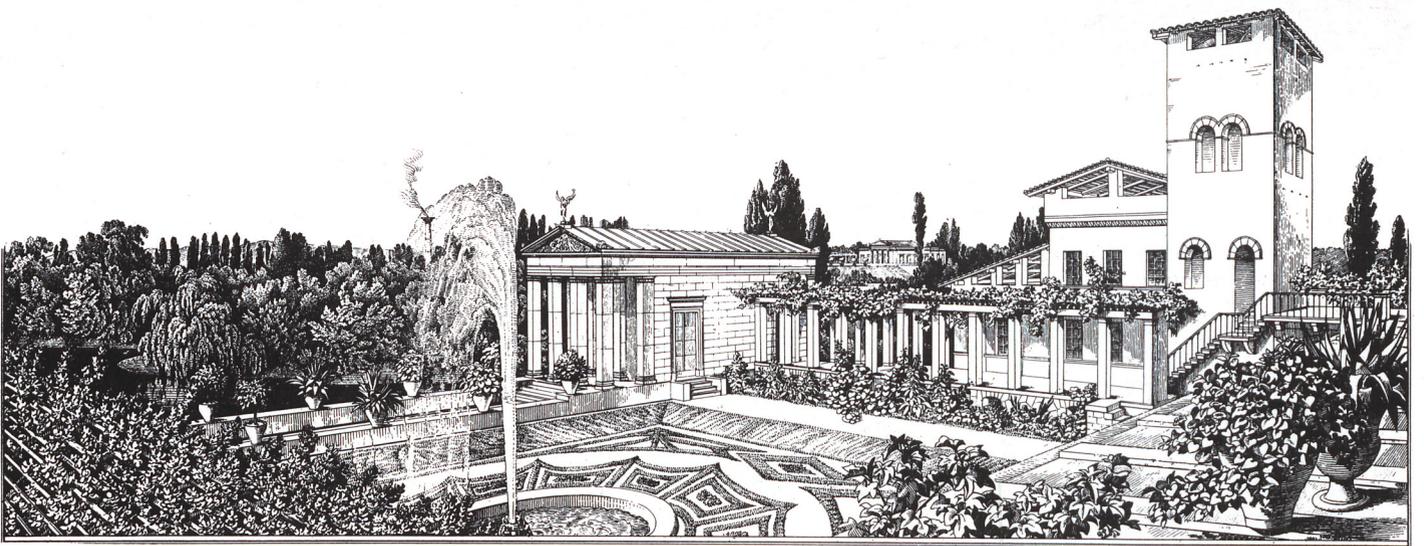
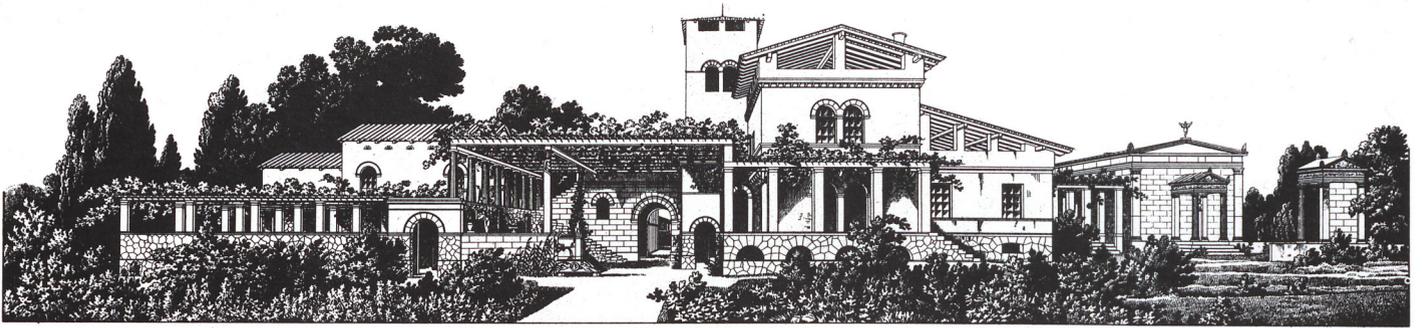
Eclecticismo reflexivo y carácter

En las extensas memorias que acompañan siempre a sus proyectos, exquisitamente presentados, por otra parte, en sus plantas, secciones, alzados y enclave urbano o paisajístico, Schinkel evoca reiteradamente el *carácter* como aquella categoría disciplinar a través de la cual se entrevee la naturaleza de cada edificio. A propósito del *Teatro*, su “carácter decoroso” corresponde a las exigencias del mismo y a las de su marco urbano, el “estilo noble”, el jónico de su pórtico, está en consonancia con su

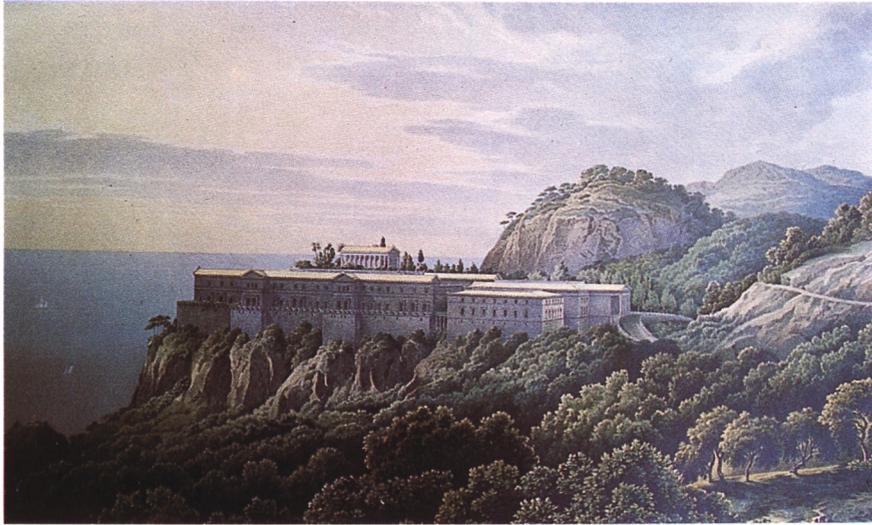
“carácter oficial”, representativo de un edificio público, y todo en él tiende a resaltar un mayor “efecto”. El teatro debe ser tenido como un teatro y este carácter ha de expresarse sin reservas desde su exterior. La columnata jónica, en “estilo grandioso”, confiere al *Viejo Museo* “con toda seguridad un carácter y un bello efecto”. El programa iconográfico que decora las puertas y ventanas de la *Escuela de Arquitectura* se inspira en motivos de la actividad constructiva y de la historia de la arquitectura. El clasicismo estilístico de tales fábricas se asocia con su carácter representativo, el helénico-romano de la *Acrópolis* responde a “exigencias de la corte imperial”, el griego de *Arianda* atiende a un “estilo completamente ideal”, mientras, en cambio, las iglesias se vinculan con el gótico o las residencias campestres con lo vernáculo, la esencialización clasicista y lo pintoresco.

El efecto (*Wirkung*), teorizado por la estética de la sensibilidad del siglo XVIII, es enaltecido por un Schinkel romántico, que se esmera en la decoración diferenciada de las estancias del Teatro, de igual modo que en el proyecto para la *Academia de Canto* (1812) todo está dispuesto para rendir un homenaje a la música o la Rotonda se transfigura en ese espacio sublime que prepara el ánimo e invita a conocer, gozándolo, lo que el Museo nos depara, por no hablar de los efectos pintorescos perseguidos por las decoraciones interiores en la *Acrópolis* y *Orianda*. Sospecho que es, precisamente, este recurso al carácter, junto a la tensión entre la simetría y su contrario, lo que cualifica y supera la abstracción espacial que, desde Durand, propugna la arquitectura académica.

Aunque Schinkel proclama la finalidad (*Zweckmässigkeit*) como principio básico de su arquitectura, de lo cual se aprovechará la lectura funcionalista, aquella no queda empobrecida en lo utilitario, a la inexorable funcionalidad, a lo que Kant definiera como “finalidad objetiva externa”, sobre lo que se cimentará lo *sachlich* de nuestro siglo, sino que se amplía a otras finalidades, sobre todo a la estética, a la “finalidad de la forma”. La finalidad, en efecto, es asumida desde tres claves: la de la distribución espacial o de la *planta*, la de la *construcción* y la del *gusto* o del *ornamento* (Wolzogen, II, 208). He destacado ya el empeño para que la construcción sea visible en plenitud, pero si la arquitectura se limitara a las dos primeras, no rebasaría la condición de un “oficio o una artesanía científica”, ya que es justamente la del gusto la que confiere el valor artístico y, a su través, se tamizan las dos primeras finalidades.



"Baños romanos". Dibujos de Schinkel.



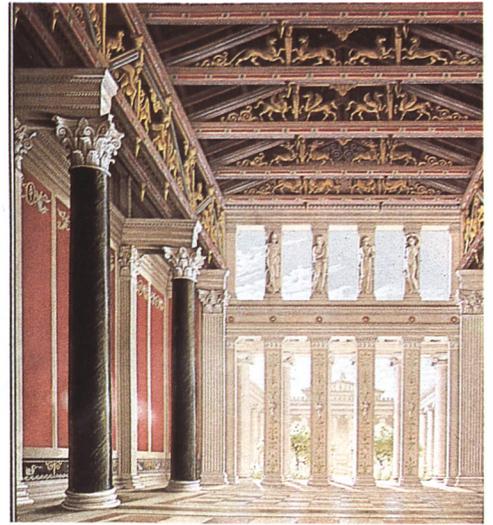
“Proyecto para el Palacio de Orianda”, 1838. Litografía en color de H. Mützel, según dibujos de Schinkel.

Bajo tales disfraces continúa en vigor la conocida triada (*utilitas, firmitas y venustas*), que va de Vitruvio a Durand, así como la concepción albertiana del edificio como organismo. No cabe duda, por otro lado, que la presentación de sus proyectos en planta, sección y alzado delata la influencia de Durand, asimismo, presente en algunas de sus plantas (museo, biblioteca). No obstante, me parece que se sobrevalora en ocasiones tal impronta (8), ya que su arquitectura, aún en el período clasicista más tectónico, se desvía de la economía, de la combinatoria compositiva o del espacio neutro, homogéneo, de las retículas del francés. Las asimetrías o irregularidades, la fusión con el paisaje urbano o natural, la cualificación del espacio, dan buena fe de ello.

Encuentro, a este respecto, que Schinkel sintoniza con ciertos postulados de Quatremère de Quincy, con quien había entrado en contacto durante su viaje a París (1826). Si Durand rompe el equilibrio clásico a favor de la economía, Schinkel se lo replantea sobre la base de la doctrina de la imitación, de la “representación del ideal de la finalidad”. El ideal es, precisamente, la categoría neoclásica sobre la que teoriza por aquellos años Quatremère (9), y que Schinkel aplica a la arquitectura: “Desde que la finalidad es el principio básico de todo construir, la representación más realizable del ideal de la finalidad —esto es el carácter o la fisonomía de una obra de arquitectura— determina su valor artístico” (Wolzogen, II, 209; cfr. II, 210 y III, 364). Como para Quatremère, la arquitectura descansa en el Ideal, pero aún más se sedimenta en el carácter, o propiedad indicativa de lo que un edificio es y de lo que debe parecer en atención a su destino y al estado anímico o efecto que el conjunto y las partes deben suscitar (10). Es a través de este compro-

miso con el carácter desde donde podemos entender la elección del estilo y del ornamento, la síntesis de polaridades figurativas, el principio de adecuación que rige la óptima comodidad en la distribución espacial, la preferencia por el mejor material y construcción, con el tratamiento, el ensamblaje y la expresión visible más apropiados, así como el acierto en la colocación y elaboración del ornamento, todo ello en consonancia con el cometido del edificio y la cualificación de cada espacio concreto.

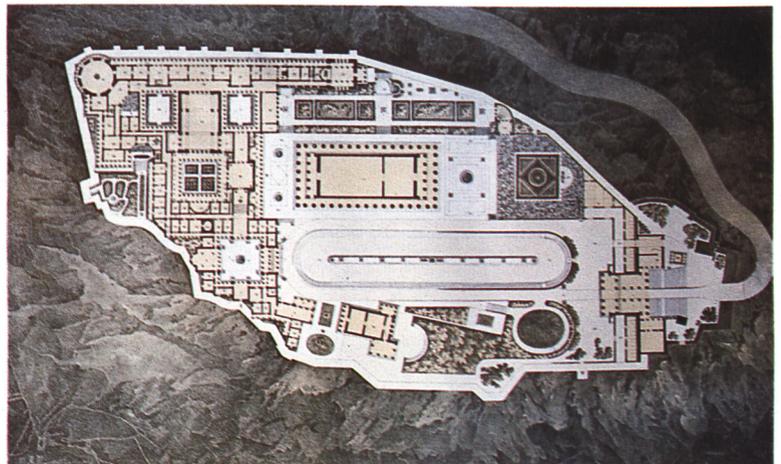
1. Forssman: *K. F. Schinkel. Bauwerk und Baugedanke*, Munchen-Zurich, Schnell und Steiner, 1981.
2. G. Peschken: *Dar Architektonische Lehrbuch*, Berlin, Deutscher Kunsterlag, 1979, págs. 105, 108, 197; el mismo *Klassik Mass. Eine Episode in Schinkels Klassizismus*, en A.A.V.V.: *Berlin und die Antike*, Berlin, 1979, pág. 495n.
3. Schinkel: *Aus Schinkels Nachlass*, editado por A. von Wolzogen, Berlin, Decker, 1862-64, vol. III, págs. 334 y 335; de ahora en adelante citaré entre paréntesis



“Palacio de la Acrópolis. Vista interior de la Sala de Recepción”. Litografía de H. Mützel, según diseños de Schinkel.

Wolzogen, seguido del volumen y la página.

4. Citado en catálogo *K. F. Schinkel*, Berlin-Ost, Henschelverlag Kunst und Cseellschaft, 1982, pág. 356 y pág. 322.
5. P. Belsens: *Zum Problem der technischen und tektonischen Beziehungen*, Berlin, 1927; W. C. Behrend: *Modern Building, Its nature, problems and Form*, Nueva York, 1937, págs. 38-49; Ph. Johnsow: “Schinkel and Mies”, *Program Columbia University*, Spring (1962), págs. 14-34; Semerani, *L'attualità di Schinkel*, en *Schinkel, l'architetto del principe*, Venezia, abbrizzi edit. 1982, pág. 9n. C. Peschiken.
6. Ch. Moore: “Schinkel's Free style Pavilion”, en *Freestyle classicism*, A. D., 52, 1/2 (1982), pág. 22.
7. Schinkel: *Berlin und Postdam, Bautenmod Entwürfe*, Berlin Rembrandt Verlag, 1980, pág. 80. Citaré entre paréntesis *Berlin und Postdam*.
8. H. R. Hichtcock: *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Madrid, Cátedra, 1981, pág. 62n.
9. Quatremère de Quincy: *De L'imitation* (1823), Bruselas, AAM Editions, 1980, pág. 186n.
10. Quatremère de Quincy: pág. *Dictionnaire historique d'architecture*, Paris, D. Adrien le Clerc, 1832, T.I., pág. 302n.



“Proyecto para un palacio real en la Acrópolis de Atenas”, 1834. Planta.