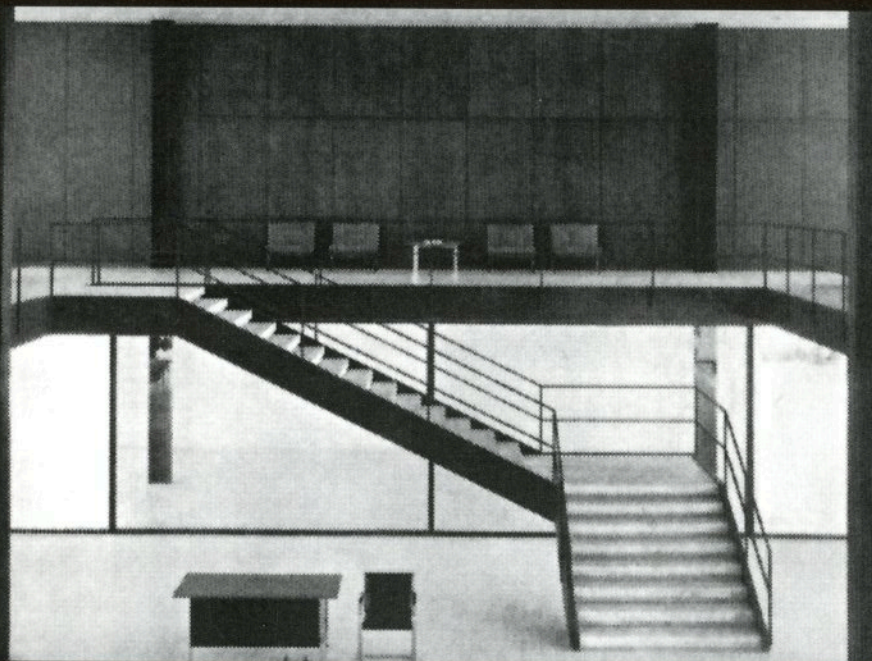


# Ludwig Mies Van der Rohe y Karl Friedrich Schinkel: interferencias, fecundaciones

Peter Krieger

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Hamburgo,  
investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM



Mies Van der Rohe. Escaleras interiores oficinas Bacardí, México. 1961



Karl Friedrich Schinkel. Escaleras interiores Altes Museum, Berlín. 1828

**Mies &  
Schinkel**



Quien ingresa a la sede administrativa de Bacardí México y sube las escaleras recorre una coreografía espacial que disfrutó el Príncipe Karl de Prusia en 1828, cuando inauguró su palacio berlinés, diseñado por Karl Friedrich Schinkel. Al visitante de la citada empresa, las dos escaleras laterales, con una vuelta de 180°, abren un magnífico panorama del espacio interior, constituido por una sencillez sublime, en proporciones clásicas y con materiales esenciales. En un lenguaje arquitectónico moderno, Mies interpretó un motivo típico del clasicismo prusiano-norteño, distinto al del sur de Alemania donde –en el primer tercio del siglo XIX– arquitectos como Leo von Klenze construían escaleras rectas, sin vueltas, sin estrados y sin estos espléndidos efectos escenográficos.

Más obvio es para quienes conocen la historia de la arquitectura prusiana el homenaje conceptual y espacial que Mies, en su diseño para Bacardí (1957-61), rindió al Altes Museum (Museo Antiguo) de Berlín, obra maestra de Schinkel. La sencilla, pero convincente, idea arquitectónica de estructurar un edificio rectangular, de dos pisos, alrededor de un patio, perseveró en la mente creativa de Mies cuando diseñó el edificio (no realizado) de la empresa acerera Krupp (1959-63) en Essen, Alemania, y finalmente la Neue Nationalgalerie (Nueva Galería Nacional, 1962-68) en Berlín; por supuesto, en los casos citados no realizó copias simples de Schinkel: interpretó un tema con variaciones.

La biografía de Mies proporciona un indicio interesante para entender la fascinación del arquitecto clásico moderno por su antecesor prusiano. El motivo clasicista de la escalera con vuelta apareció en la obra de Mies después de 1945, cuando en su exilio en Chicago se enteró de las destrucciones de Berlín por los bombardeos aéreos de los aliados contra la Alemania nazi en la segunda guerra mundial. Las destrucciones masivas de la capital alemana también afectaron muchas obras de Schinkel. Mies "rescató" el espíritu de estas arquitecturas en su propia obra, a su manera, en su tiempo.

Es claro que esta fecundación de la creatividad schinkeliana no surgió *ex nihilo*; al contrario, varios autores han mencionado la importancia del arquitecto prusiano decimonónico para el modernista clave del siglo XX. Sin embargo, desde la primera biografía de Mies, publicada por Philip Johnson en 1947, hasta las interpretaciones del artista Max Bill (1955), del arquitecto Ludwig Hilberseimer

(1956), del museógrafo Arthur Drexler (1960), de los críticos Peter Blake (1960), Werner Blaser (1965 y 1972) y Martin Pawley (1970), incluso del historiador David Spaeth (1985), no ha existido un análisis profundo de la interferencia de Schinkel en Mies. Johnson, entonces admirador del maestro Mies, sí reconoció en la articulación formal de las famosas esquinas en el campus del IIT-Chicago, un reflejo del Altes Museum, pero no profundizó su observación con una interpretación coherente. Así, circulaba entre los eruditos de la arquitectura el fantasma –pero no el conocimiento preciso– de un Mies "enschinkelado".

Este déficit de la investigación arquitectónica propició la realización de una tesis de doctorado en arquitectura, en la Universidad Técnica de Stuttgart, cuyos resultados ahora están disponibles en forma de libro<sup>1</sup>; su autor, Max Stemshorn, presenta una nueva exégesis miesiana que vale la pena conocer. Como su texto hasta ahora sólo está disponible en alemán –idioma con poca circulación en México y América Latina–, quiero presentar contenidos de este libro a los lectores de *Bitácora*, y añadir algunas reflexiones propias.

Después de una amplia justificación de su esfuerzo intelectual (págs.6-10), Stemshorn toca un problema general de las construcciones biográficas de arquitectos: sólo con repugnancia revelan sus inspiraciones históricas del diseño (p.12), para presentarse ante el público como creadores autónomos, supratemporales, casi genios. El mismo Mies no quería explicar en detalle las ideas que retomó de Schinkel o de otro gran arquitecto decimonónico: Gottfried Semper. Hasta hoy, sirve a los arquitectos contemporáneos fundamentarse en los grandes nombres de la arquitectura –Palladio, Perrault, Wren, etc.– para erigir su fama en el mercado de vanidades, aunque esto sólo funciona si la referencia histórica demuestra que el arquitecto actual merece tanta gloria como el arquitecto ya canonizado por la historiografía. Es la idea anacrónica del cuadro genealógico del arquitecto, aunque sabemos que en el siglo XX las referencias creativas surgen de fuentes incalculables, de los medios masivos como revistas, libros y hoy el internet.

Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), tuvo una carrera profesional de alta productividad y se perfiló en la pintura, la práctica y la teoría de la arquitectura, la preservación de monumentos históricos y en la administración estatal de





K. Friedrich Schinkel. Sillón

las construcciones de Prusia. Complementó sus estudios profesionales bajo la dirección de Friedrich Gilly en la reconocida Bauakademie (Academia de Construcciones) de Berlín con varios viajes por Europa. En Italia aprendió la sencillez estética de las iglesias medievales y en Inglaterra estudió la claridad estructural de las fábricas, una arquitectura protofuncionalista del siglo XIX. Como a Semper –y por supuesto Mies–, a Schinkel le fascinó la belleza y "verdad" de la construcción y el material en la arquitectura funcional. Estos conocimientos le sirvieron para sistematizar la construcción de la arquitectura civil en Prusia, que tuvo a su cargo durante un largo tiempo. Perfeccionó la codificación de reglas y conocimientos de la arquitectura que el Estado Prusiano impulsó desde el siglo XVIII. Fue el máximo representante de una eficiente administración estatal de planeación arquitectónica y urbanística, que incluso le permitió amplias libertades para su creatividad como arquitecto.

En su libro, Stemshorn detecta en detalle los elementos de la biografía y la obra de Schinkel que seleccionó Mies para sus usos. Éste excluyó la primera fase de Schinkel como pintor y escenógrafo, fase en que el arquitecto clasicista no tuvo trabajo y pintó visiones idealizadas del pasado o produjo dibujos fácilmente vendibles de su viaje a Italia. A Mies no le interesó el Schinkel romántico, se concentró en el clasicista.

En el Altes Museum, que Mies cita en varias ocasiones como prototipo de la arquitectura monumental, en su proporción, construcción y planta veía "el" objeto didáctico por antonomasia. El Charlottenhof (castillo rural de la princesa Charlotte, Potsdam) le sirve como modelo de arquitectura habitable. Otra inspiración le ofrece una reconstrucción virtual de la Villa Laurentina de Plinio el joven y un diseño no realizado de Schinkel para un pabellón transparente sobre un castillo en Orianda, en la península Krim (págs.101-102).

El autor hace entendible esta selección a través de una amplia contextualización cultural de la primera fase de Mies en Berlín, a partir de 1905, cuando dejó su ciudad natal Aquisgrán, donde aprendió la artesanía del cantero. Berlín se perfiló durante la primera década del siglo XX en Alemania como "el" centro de la vanguardia arquitectónica y artística, dejando atrás los núcleos del *art nouveau* y del diseño reformista: Munich, Darmstadt y Hagen. En estos años, los arquitectos de la capital alemana recibieron abiertamente los resultados de un estudio de Hermann

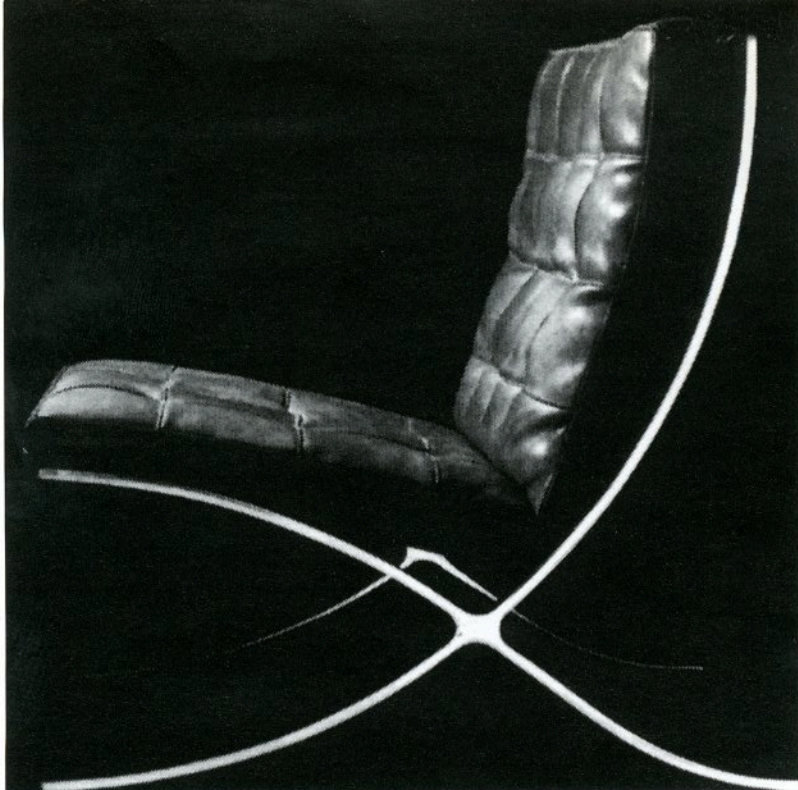
Muthesius sobre "la casa inglesa", que destacó por su funcionalidad, sencillez y adecuación al lugar. De gran influencia para Mies fue un libro de Paul Mebes sobre la arquitectura en Prusia, alrededor de 1800, un contramodelo modesto frente a los excesos barrocos. El mayor impulso para Mies, el que le abrió el camino para estudiar y procesar la arquitectura clasicista de Schinkel, vino de Peter Behrens (págs.15-16).

Behrens, responsable para la Corporate Identity de la empresa de electrodomésticos AEG, contrató a Mies en 1908, poco antes de que Le Corbusier ingresara al mismo taller<sup>2</sup>. Peter Behrens enseñó a su alumno-colaborador Mies el principio analítico que Schinkel aplicó con rigor en su diseño para el Schauspielhaus (teatro) en Berlín, con su clara distinción de superficies y cuerpos arquitectónicos (pág.20). Al mismo tiempo, Behrens, en su trabajo para la AEG, desarrolló su neoclasicismo hacia los incunables del modernismo, radicalizando la abstracción clasicista. En el diseño de la Turbinenhalle (hangar para la producción de turbinas, conocida en todas las historiografías de la arquitectura del siglo XX), Mies colaboró dibujando detalles.

Esta transformación abstracta de los principios estéticos clasicistas hacia la radicalidad modernista se articula ya en las primeras obras autónomas de Mies; por ejemplo, en la Casa Perls (1912, Berlín), donde retoma los contornos y la estructura del Pabellón en el Castillo Charlottenburg, una modesta pero magna obra de Schinkel (1825) (p.24); también en su diseño para la Casa de los coleccionistas Kröllner-Möller (1913), donde clarifica un concepto de su maestro Peter Behrens, demuestra principios básicos de la arquitectura de Schinkel, tales como la simple forma cúbica con el canalón cubierto por un ático, ventanas sin filetes, una pérgola, entre otros. Especial atención merece la ubicación paisajista de aquella casa, claramente influida por el Castillo Tegel, el Pabellón Charlottenburg y el Castillo Charlottenhof de Schinkel (págs.32-35).

Mies demuestra en sus primeros proyectos una alta sensibilidad para integrar una casa a su entorno natural. Eso es fruto de la lectura de los escritos sistemático-teóricos de Schinkel, en primer lugar las reflexiones sobre la reconstrucción ideal de la villa Laurentina de Plinio, en la que Schinkel detectó un paradigma para la relación casa-paisaje: el diseño arquitectónico de una casa debe ofrecer vistas al paisaje y fomentar el diálogo espacial con su entorno.





Mies Van der Rohe. Silla para el pabellón de Barcelona. 1929

Además, el concepto estético-estructural debe constituirse por la alternancia entre simetrías y asimetrías, y distinguir claramente la designación funcional de los espacios (p.37). Este conocimiento clásico-antiguo que Schinkel reformuló como regla arquitectónica clásica había caído en el olvido de los debates de la arquitectura alemana alrededor de 1910 (p.40); así, Mies logró, con el apoyo de la lectura atenta de su antecesor Schinkel, innovar en los debates de su tiempo. No obstante, otro axioma de Plinio, transmitido por Mies vía Schinkel, ya estaba en el aire de la vanguardia al inicio del siglo xx: que una casa debe ser práctica y no fastuosa (p.41).

Es interesante observar cómo la vanguardia –en contra de sus pretensiones anti-históricas– se nutre de la sabiduría del pasado. Tal transmisión estimulante de ideas marcó toda la carrera de Mies, un arquitecto e intelectual sin estudios académicos. Aunque sus colegas vanguardistas, como el primer director de la Bauhaus, Walter Gropius, abolieron la historia de arquitectura en el proceso creativo, Mies siempre sustentó su radicalidad modernizadora con el tesoro del pensamiento clásico occidental, pagano y cristiano.

A pesar de la importancia de Schinkel como medio de iniciación a la teoría de la arquitectura (p.102), Mies disminuyó su orientación hacia la clasicista cuando conoció la Bolsa de Amsterdam de Hendrik Petrus Berlage (p.42). Por su claridad y limpieza constructiva, Mies veía en esta obra magna del arquitecto holandés una renovación ética y estética de la arquitectura, cuya desmaterialización alcanzó una trascendencia neoplatónica. Mies, en su búsqueda de la esencia de la arquitectura, coincidió con Berlage; además, supo evaluar la claridad estructural de la Bolsa de Amsterdam según sus lecturas de Wilhelm Worringer y Karl Scheffler, ya que ambos publicaron durante estos años libros importantes sobre la arquitectura gótica. Para entender la conformación intelectual temprana de Mies, es necesario recurrir a la investigación de Fritz Neumeyer<sup>3</sup>; Stemshorn no explica por qué Mies no se inspiró en la arquitectura neogótica de Schinkel.

Después de la Primera Guerra Mundial, Mies radicalizó su postura vanguardista en una serie de diseños pioneros; sin embargo, hasta 1925 continuó con la estética neoschinkeliana en las casas residenciales para las clases altas (no se comprometió con la vivienda social como sus colegas de la vanguardia posguerra en la República de Weimar; p. 48). A partir de la segunda mitad de los años veinte, dejó

completamente el compromiso neoclasicista, incluso pidió a su ayudante Sergius Ruegenberg destruir todos los dibujos y otros documentos (p.71).

En esta parte biográfica del libro, Stemshorn no pudo resistir la tentación de escribir otra monografía sobre Mies y autonombrarse experto para el universo estético del gran arquitecto. En ocasiones, pierde el tema específico de su interesante investigación y pretende explicar lo ya conocido: la radicalidad de los rascacielos transparentes de (1919, 1921–22) (p.50), la casa rural en ladrillo (1924), con su principio aditivo (p.51), el edificio de oficinas en hormigón armado (1921–23), con innovaciones como las cintas ventanales, pero también con retrocesos formalistas hasta el Palazzo Pitti en Florencia (p.54). Por fin, Stemshorn menciona las influencias de las asociaciones progresistas Novembergruppe y Der Ring en Berlín (p.53), del De Stijl y del constructivismo soviético (págs.57–58), sin una especulación sobre la latencia de Schinkel en la mente creativa de Mies. Sólo en el diseño para la casa rural en hormigón armado, Stemshorn ve un desarrollo lógico de la casa Krölller-Müller, que se basa en la reconstrucción virtual de la villa Laurentina por Schinkel (págs.62–65).

Después de estas digresiones, Stemshorn explica un principio central de la creatividad arquitectónica de Mies no sólo aplicable a su manejo de Schinkel. Mies retoma una idea espacial-constructiva, la procesa, densifica, modifica y desarrolla en su propio lenguaje. Con el cuidado y la sutileza de la interpretación historiográfica y estética, reconocemos la capacidad de Mies de ver lo esencial y transformarlo hacia una nueva concepción de la arquitectura (p.66). De Schinkel, concretamente, Mies retoma –y radicaliza– la disolución del cubo y la integración del cuerpo arquitectónico en el paisaje (p.69). Ya en los años veinte, el crítico Paul Westheim, contemporáneo de las vanguardias de la República de Weimar, destacó que Mies entendió los principios abstractos de Schinkel sin copiar todo el aparato ornamental del clasicismo (p.74).

En su fase de madurez, materializada en el Pabellón de Barcelona y la Casa Tugendhat, Mies recurre a Schinkel (p.104). El Pabellón parte de una inspiración de Frank Lloyd Wright (p.76) y sintetiza varias ideas schinkelianas: el motivo del zócalo para la construcción y la configuración espacial del Hofgärtnerhaus (Casa del jardinero de la corte) en Potsdam, diseñado para una coreografía dinámica entre





Karl Friedrich Schinkel. Fachada principal Altes Museum, Berlín. 1828

paredes y volúmenes (p.80). También la famosa "silla Barcelona" es una abstracción de una silla que Schinkel concibió para el Castillo de Glienicke (p.77). La Casa Tugendhat, por su parte, refleja, especialmente en el banco semicircular de la azotea, el Charlottenhof y el Hofgärtnerhaus (p.83), más allá de la clara referencia a la casa de Le Corbusier en la Siedlung Weissenhof (p.81).

Después de su emigración a los Estados Unidos, en 1938, Mies trabajó en proyectos de gran escala, como el campus del Illinois Institute of Technology (IIT), en Chicago, y varios rascacielos en Nueva York, Chicago y Toronto, donde refinó sus ya desarrollados principios estéticos, estructurales y espaciales (p.84). Tanto en los edificios para el IIT, la capilla, la Crown Hall y la Alumni Memorial Hall, como en el Seagram Building de Nueva York se revelan ciertas tendencias clasicistas, especialmente en cuanto a las proporciones (pp.86-88).

Casi una obsesión clasicista fue para Mies el diseño de la viga de doble-T como nueva interpretación de la columna griega antigua. Esta sublimación cultural de una forma industrial aparece en la Casa Farnsworth del año 1950, y con mayor fuerza en la Neue Nationalgalerie de Berlín, una adaptación tipológica de la sede administrativa de Bacardí en Cuba (virtual) y en México (construida). Este "templo" de la cultura en la capital alemana está estructurado por ocho vigas de acero que soportan el techo debajo de una cella<sup>4</sup> transparente. Esta composición arquitectónica, donde las vigas modernas marcan las características de la columna clásica –el fuste, la canaladura, el capitel, la entasis–, aparentemente cita el Partenon de la Acrópolis en Atenas. No obstante, como demuestra Stemshorn, Mies sólo visitó los templos clásicos griegos en 1959 (p.97); los estudios biográficos demuestran que la fijación en lo clásico es entendible por la cercanía del Altes Museum de Schinkel en Berlín, con sus pilastras y fugas de sombra en las esquinas (p.106), y además por el análisis detallado que Mies realizó del diseño de Schinkel para la residencia imperial en Orianda, en la península de Krim (1838) (p.98).

La interpretación múltiple de una forma arquitectónica como templo, museo o sede administrativa explica la posi-

ción –posteriormente cuestionada– de buscar formas universales de la arquitectura para todos los usos (p.96). Destaca en la revisión de la obra miesiana el afán por la belleza del vacío y de la no-funcionalidad. Un siglo y tres décadas después de que Schinkel hubiera diseñado su visión arquitectónica de un templo jónico transparente sobre el Castillo de Orianda, Mies transfiguraba este espacio de la contemplación absoluta en la Neue Nationalgalerie (p.99), sin cuidar el hecho de que este edificio debería servir para la exposición de obras de arte.

Que los usos cotidianos y el mueblaje necesario estorban el espíritu de un espacio contemplativo, también lo verifica la sede administrativa de Bacardí en México. A pesar de los closets y sillas originales miesianas, el interior del edificio parece como un gran acumulación de banalidades que se prolongan hasta las decoraciones kitsch de muchos escritorios –expresión de una búsqueda desesperada del empleado por su individualidad–. Chocan aquí las exigencias funcionales del cliente y la radicalidad estética del arquitecto. La claridad absoluta de la configuración espacial tiene un alto costo, el de la funcionalidad. Parece, como indica la visión schinkelina del castillo de Orianda, que se logra articular la claridad sólo en la ficción del dibujo arquitectónico.

El masón Schinkel sabía que la construcción virtual –o material– del templo ideal es una imaginación del orden del mundo, símbolo de una sociedad ordenada. Aunque Mies fundó su propia teosofía en San Agustín y Santo Tomás de Aquino, la idea es comparable: crear espacios que garanticen orden y permitan libertades. Aquí los contenedores espaciales de Mies, clásicos, platónicos y contemplativos, reflejan el espíritu del clasicismo schinkeliano, que además se funda en la filosofía prusiana de Immanuel Kant: el espacio vacío como condición de posibilidad.

Sin embargo, cuesta mucha reflexión y abstracción valorar las arquitecturas de Mies en este sentido. Los empleados de Bacardí y de la Neue Nationalgalerie probablemente no comparten tanta metafísica; les preocupa más la adaptación de los espacios platónicos a usos terrestres y definiciones territoriales (a través de la posición jerárquica de los escritorios).



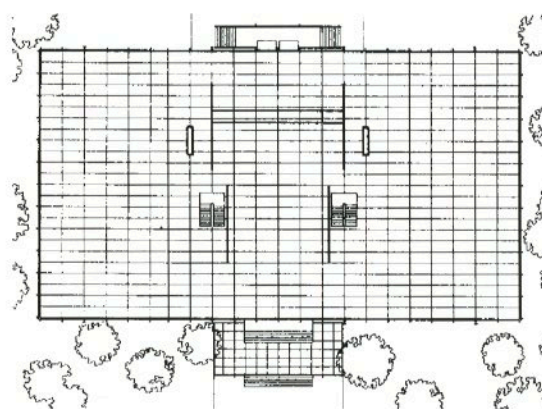


Mies Van der Rohe. Fachada oficinas Bacardi, México. 1961

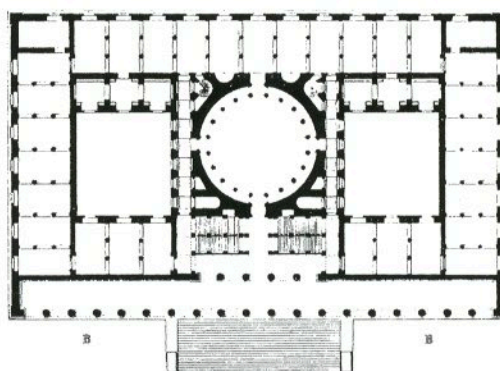
También, como resume Stemshorn, la Neue Nationalgalerie en Berlín es un último, y tal vez fracasado, intento de manifestar lo absoluto en tiempos de la disolución plural de valores estéticos. Implantar un orden supra-sujetivo parece imposible en el siglo xx (p.107); además, en términos constructivos, crea situaciones absurdas. Como explicó el arquitecto Michael Wilkens, con la cantidad de acero que Mies utilizó para el techo masivo de la Neue Nationalgalerie es posible construir el esqueleto de tres rascacielos; es decir, para cumplir con la lógica del concepto, Mies dejó atrás cualquier consideración económica y funcional. Este techo fue un absurdo para la ingeniería porque cultivó el gasto ilimitado de material y la construcción artesanal en tiempos del culto a la producción industrial con alta efectividad, valores que el mismo Mies propagó en los años veinte, y valores que Schinkel aprendió en su viaje para estudiar la arquitectura industrial de Inglaterra. Es un fundamentalismo estético, con el cual Mies termina su última obra, un homenaje controvertido a su gran inspiración, la arquitectura de Karl Friedrich Schinkel.

A pesar de todo, casi cada estudio de la obra de Mies comprueba su importancia indiscutible en la cultura arquitectónica del siglo xx. Los edificios de Mies son cristalizaciones de belleza, en muchos casos, como el de Bacardi, situados dentro de la fealdades del anti-urbanismo predominante en nuestras urbes. Son intentos de convertir el caos en cosmos, iniciativas para crear orden en la confusión visual de nuestros ambientes habitados. Tal vez la pretensión de San Agustín de que la belleza debe ser el "resplandor de la verdad" es la ilusión de un arquitecto austista que no tolera la "ciudad collage". Pero la idea de que el arte y la arquitectura tengan una función ilustrativa, y no sólo representativa o decorativa, merece atención, e incluso fascinación, hasta hoy.

Es una pena que un proceso de interferencia entre dos arquitectos de dos diferentes épocas funcione raras veces con tanta profundidad y sublimación, como entre Schinkel y Mies. Si Mies conociera los proyectos de los ganadores de los premios "Mies van der Rohe" seguramente se indignaría tanto como Karl Marx con la historia del marxismo. ■



Mies Van der Rohe. Planta oficinas Bacardi, México. 1961



Karl Friedrich Schinkel. Planta Altes Museum, Berlín. 1928

#### Referencia bibliográfica

Stemshorn, Max. *Mies Et Schinkel. Das Vorbild Schinkels im Werk Mies van der Rohes*. Tübingen, Berlin. Wasmuth, 2002

<sup>1</sup> Max Stemshorn, Mies Et Schinkel. *Das Vorbild Schinkels im Werk Mies van der Rohes*, Tübingen, Berlin, Wasmuth, 2002.

<sup>2</sup> Los dos jóvenes arquitectos, ambos sin estudios profesionales, no se acercaron; según Mies, él salió del taller Behrens, cuando Le Corbusier entró.

<sup>3</sup> Fritz Neumeyer, Mies van der Rohe, *Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*, Berlin, 1986 (en inglés Mies van der Rohe. *The artless word*).

<sup>4</sup> La cella es la parte central del templo greco-romano.