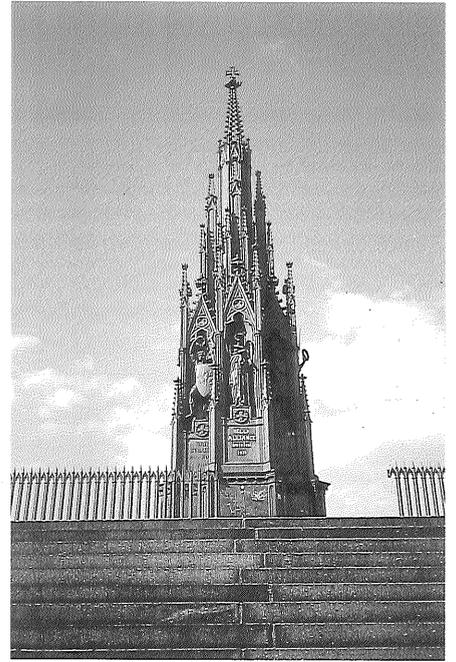


1

1. Karl Friedrich Schinkel. Bauakademie, 1831-36. Edificio destruido en la Segunda Guerra Mundial. Fotografía de 1900.
2. Karl Friedrich Schinkel. Monumento en el Kreuzberg en la cima del Victoriapark, 1818. (Foto autor).



2



3

3. El Berlín de piedra: conjunto de fachadas de Mietskasernen (grandes bloques de alquiler) en la Arndtstrasse (Kreuzberg). (Foto autor).
4. Vista de Berlín desde el monumento de Schinkel en Kreuzberg, hacia la «Platz der Akademie» (Plaza de la Academia, antiguo Gendarmenmarkt), con las dos iglesias gemelas, al fondo a la derecha, que flanquean el Schauspielhaus (Teatro de Schinkel). (Foto autor).



4

BERLÍN, LUGAR DE LO NUEVO EN ARQUITECTURA

Observaciones muy particulares acerca de la figura y la obra de Julius Posener

José Manuel García Roig

CASI TAN VIEJO COMO EL SIGLO

Cuando este número de *Anales* vea la luz Julius Posener habrá cumplido noventa años, pues nació en Berlín el cuatro de noviembre de 1904. Con este motivo me sumo efusivamente al imprescindible homenaje que la revista le dedica, esperando contribuir a despertar el interés por una obra apenas conocida entre nosotros. Guardo, además, hacia su persona una profunda admiración y respeto; al fin y al cabo, aparte de su enorme categoría intelectual y humana, constituye todavía hoy un protagonista y testigo directo de hechos y acontecimientos cruciales para nuestro siglo, tanto si hablamos dentro de un sentido histórico general como si lo hacemos desde el punto de vista particular de la arquitectura. Por ello no me resisto, antes de pasar a establecer una primera aproximación a sus estudios más importantes, a dejar constancia de algunas impresiones personales que mis recientes contactos con él han propiciado. He tenido la suerte de verle en cuatro ocasiones. La primera vez de manera muy distante e impersonal: es más, desconocía por completo toda referencia a aquel arquitecto y profesor *berlinés*, al que un buen puñado de estudiantes y algunos profesores de la Escuela de Arquitectura de Valladolid habíamos ido a visitar en la primavera de 1985 a su casa (una típica casa con jardín de los alrededores de Berlín, cuando la ciudad conoció a principios de siglo su gran extensión hacia el sudoeste). Nos encontrábamos allí, llevados de la mano del profesor Simón Marchán, que hacía las veces de guía de todo el grupo, introduciéndonos en el territorio de una ciudad y de un ambiente que la inmensa mayoría desconocíamos por completo. Con el tiempo llegaría a descubrir que, aquel profesor berlinés, era el mismo que iba a ocupar gran parte de mi tiempo, entreteniéndome en leerle, estudiarle, traducirle y conocerle. Ocho años más tarde he podido pasear en su compañía por la orilla del Schlachtensee, uno de los muchos lagos de Berlín, próximo a donde él vive. Nuestro primer contacto directo se producía, animado yo por una carta que, con mi dirección incompleta, me encontraba a la vuelta de uno de mis viajes a Berlín, en agosto de 1991: la revista *Arch* le había hecho llegar la traducción de sus lecciones sobre Schinkel. De aquella visita recuerdo casi todo: su hospitalidad, el relato de

sus años de formación y estudio, salpicado de anécdotas, su lamento por el poco conocimiento que según él poseía de España y la mención de Toledo, ciudad magnífica, que sí conocía; en fin, la dedicatoria de su autobiografía recién publicada («Fast so alt wie das Jahrhundert»¹ —«Casi tan viejo como el siglo»—), el té con pastas tomado en la cocina de su casa junto a su gato Mietsch... Después he vuelto a verle en dos ocasiones (verano de 1994), justo cuando su nonagésimo cumpleaños va a constituir sin duda un acontecimiento intelectual de primer orden, pleno de celebraciones: recientemente, en el mes de marzo de 1994, recibía el doctorado «honoris causa» por la Universidad de Venecia y publicaba la edición alemana de su biografía y estudio sobre Poelzig, su maestro. Para este homenaje, que *Anales* le tributa, me ha hecho llegar asimismo una pequeña reflexión de su experiencia con la arquitectura, vista desde su actual perspectiva.

A Julius Posener le debemos el estudio más profundo y pormenorizado de aquellos años en que se fueron gestando las condiciones que hicieron posible la nueva arquitectura: tanto su investigación sobre los comienzos del funcionalismo («Anfänge des Funktionalismus») —un término tantas veces confundido o malinterpretado—, (donde se ahonda en los orígenes y determinación de términos fundamentales como el de «Sachlichkeit» —objetividad— siguiendo el procedimiento de introducir y delimitar el alcance de las fuentes originales seleccionadas), como en el conjunto de sus lecciones dadas en la T.U. (Technische Universität) de Berlín, su investigación se centra precisamente en la arquitectura más avanzada de ese período que se da en llamar la época del «wilhelminismus» (o «guillermismo»), en alusión a los años que abarca el reinado en Alemania de Guillermo II (1888-1918)². El conjunto de estos estudios debe verse como una sucesión de hechos que forman parte de un mismo desarrollo unitario, a partir del movimiento inglés para la reforma de la vida, tratando de establecer los nexos entre el mismo y sus consecuencias en el continente, donde Alemania toma el relevo de Inglaterra en las posiciones

de vanguardia. Así, el debate suscitado a partir de mediados del XIX, como consecuencia de la contradicción arte-técnica, se convierte en una de las cuestiones centrales. La teoría artística de Ruskin y su recurso al gótico, como vía de escape a las contradicciones del momento, abre el camino de la reforma de Morris, y se ilustra con una larguísima cita de su obra *Las piedras de Venecia* correspondiente al capítulo «La naturaleza del gótico». En todo caso, el conflicto entre arte-técnica, artesanía-industria, hombre-máquina, en el caso de Morris se plantea a las claras con la vista puesta en un trabajo artesanal que supere el problema de la alienación del hombre y la cuestión básica de la división social del trabajo. Algo que en la época de la industria competitiva no ha de resolverse sino dentro de los planteamientos de la Deutsche Werkbund, en consonancia con los desarrollos del capitalismo monopolista del momento y al margen de sueños utopistas como los que albergaron Ashbee («Craftsmanship in competitive Industry») o Lethaby.

Dejaremos sólo apuntadas en esta aproximación a su obra, algunas de las cuestiones a las que Posener presta más atención, y cuya trascendencia merece ser resaltada: El papel y las diferentes posiciones que va adoptando Van de Velde, a lo largo de su experiencia, con relación a la industria. La toma de posición de Muthesius en 1902-03 (confróntese el ensayo *Stilarchitektur und Baukunst* —«Arquitectura de estilo y arquitectura»), y los matices de su punto de vista expresados en sus textos *Das Formproblem im Ingenieurbau* de 1913 y *Handarbeit und Massenerzeugung* («Trabajo artesanal y producción en serie») de 1917. La historia de los vaivenes o de la apreciable oscilación en Alemania entre la tendencia hacia el «industrial design» y la artesanía (por ejemplo, la Bauhaus de Weimar). El discursar al unísono, durante la guerra (1914-18), de las corrientes representadas por Tessenow y Muthesius. La Werkbund, sus orígenes y fundamentos, y el papel jugado por personajes como Naumann, Feder, Rathenau o Schumacher en la definición de cuestiones tan cruciales para nuestro siglo como la relación entre capital y trabajo, técnica y cultura, cultura y civilización, progreso y desarrollo tecnológico, como aspectos ligados a cuestiones de raza (raíces del nacionalismo): aquí la tesis de Posener del «crecimiento económico como principio» alcanza plena validez, dentro del panorama anterior a la guerra del 14. Las propias contradicciones de la Werkbund: «... pensaba en el artista artesano y sin embargo hablaba del trabajador». Los contenidos de la arquitectura y cómo se reflejan en su forma: el edificio industrial como elemento de propaganda de las ideas paternalistas de un capitalismo empresarial «ilustrado», empeñado en superar el peligro de la llamada «cuestión social». El ejemplo de la fábrica de tejidos de seda «Michels und Cie» de Muthesius en Nowawes, cerca de Potsdam, se postula como una buena muestra de ello. La superación de los planteamientos de la reforma inglesa en la experiencia alemana, a partir de las condiciones económicas del tiempo histórico que pre-

cede a la Gran Guerra: contradicciones entre las relaciones de producción y el desarrollo de las fuerzas productivas. Planteamientos diferenciados que se podrían esquematizar según el siguiente cuadro:

| | |
|---------------------------------|---------------------------------|
| Ruskin-Morris-Ashbee..... | Muthesius |
| trabajo artesanal-E. Media..... | comercio-industria-nacionalismo |
| revolución socialista..... | capitalismo monopolista |

La definición del concepto de forma objetiva, sencilla, nueva... desprovista de ornamentación o, mejor, de todo elemento decorativo: «die ungeschmückte Sachform».

En este sentido, resulta interesante cómo un tema, el del «Art Nouveau», se enlaza con el de la Deutsche Werkbund por medio de una extensísima cita de Muthesius, a propósito de sus especificaciones sobre la línea del «Jugendstil» y sus formas como expresión de fenómenos estáticos y no como expresión arbitraria. Ello tiene que ver con una cuestión crucial en el proyecto de arquitectura, y que le ocupa permanentemente a Posener en sus análisis de edificios: *el problema de la representación de la construcción en la arquitectura*, un argumento que le es muy caro y que ha ejemplificado pasando revista a obras decisivas, en autores como Schinkel y Behrens, y en muchos otros situados cronológicamente entre ambos.

Allí se habla, por ejemplo, de la importancia del hierro en los desarrollos formales del Art Nouveau (de Viollet a Horta y Guimard, pasando por los procedimientos artesanales de Gaudí y su utilización de la piedra —el soporte inclinado en piedra— frente a las «falsas construcciones» en hierro de Viollet). De las huellas marcadas en el Arts-and-Crafts como uno de los orígenes del Art Nouveau. Y de las consideraciones de arquitectos como Mendelsohn a propósito de las formas de Olbrich («Das Problem einer neuen Baukunst», 1919): «hay proyectos de Hoffmann que aparecen predecesores de los diseños de Mendelsohn».

El análisis de las condiciones en que surge la obra de Mackintosh, le sirve a Posener para establecer un nexo entre la tradición y la teoría sobre la casa inglesa y la labor desempeñada por Muthesius, como superación del Art Nouveau y del movimiento artesanal y el «domestic revival». El análisis de la casa y su espacio interior, de las diversas funciones del espacio doméstico en la «manor house» y del principio de adición compositiva, a través de los planteamientos de Norman Shaw, Lutyens y Voysey, enlaza directamente con los desarrollos de la arquitectura más «adelantada» de la época del «wilhelminismus».

Así, la figura de Muthesius cobra especial relevancia, no sólo como trasmisor de la experiencia inglesa, sino también como adelantado del entendimiento de una nueva forma de vida, que encuentra su reflejo en un nuevo concepto de la vivienda y de su condición urbana. La expresión de estos nuevos conceptos halla precisamente, en el Berlín de 1900, terreno abonado para la puesta en práctica de un urbanismo que, después de 90 años, resulta todavía ejemplar.

Los análisis de Posener son profundos, exhaustivos, pormenorizados, deteniéndose en aquellos detalles de índole constructiva, representativa, o de contenido ideológico, que le parecen más trascendentes: análisis de las casas de Muthesius (Neuhaus, von Seefeld, von Schuckmann, Bernhard, de Burlet, Muthesius, Freudenberg, von Velsen —y su comparación con la propuesta de Ostendorf para el mismo proyecto). Análisis de la fábrica de turbinas, (y su comparación con la fábrica Fagus de Gropius), de la fábrica de pequeños motores, y de la Hochspannungsfabrik —fábrica de alta tensión— de la AEG de Peter Behrens. El procedimiento de la comparación resulta siempre especialmente interesante, desde el punto de vista didáctico: aquí lo es cuando se trata de explicar la arquitectura industrial de principios de siglo en Alemania y se relaciona la experiencia de Behrens con la de Messel (almacenes Wertheim, 1896 Berlín) o Sehring (almacenes Tietz, 1899/1900 Berlín). La misma discusión de los planteamientos ideológicos, teóricos, que pudieron alentarla, resulta rica en sugerencias, a partir del texto de Walter Gropius, *Monumentale Kunst und Industrie* (1911) —«Arte Monumental e Industria».

A partir de la obra de Behrens se plantean tres cuestiones decisivas en el desarrollo de la nueva arquitectura: en primer lugar, la cuestión de la liberación de la arquitectura de los elementos de articulación, el paso decisivo de la arquitectura de carga y soporte a la de entramado o armazón (es en este sentido que se valoran las obras de Terragni y Perret). En segundo lugar, la «reducción» de elementos en arquitectura, como corriente propia de la época. En tercer lugar la aplicación en el urbanismo de conceptos implícitos en esa nueva arquitectura. El debate se plantea como confrontación entre tendencias: aquélla que prosigue la experiencia de los hallazgos de Muthesius, y sus planteamientos, y la de aquéllos que proclaman una vuelta a la arquitectura tradicional en Alemania. Entre éstos, personajes tan significados como Paul Mebes (*Um 1800* —«Entorno a 1800»), Schultze-Naumburg (*Sechs Büchern vom Bauen* —«Seis libros de construcción»), Geoffrey Scott llamado el Ostendorf inglés (*The Architecture of Humanism*) o Walter-Curt Behrendt el fiel intérprete de Paul Mebes.

Aquellas cuestiones fundamentales sobre el urbanismo y la ciudad de comienzos del siglo se abordan tomando como excusa el concurso del gran Berlín de 1910. Una ciudad (como la mayor parte de las ciudades nórdicas y centroeuropeas), cuyos desarrollos espaciales chocan de lleno con concepciones más próximas a nosotros y con la historia de lo que han sido nuestras ciudades a lo largo de este siglo; con amplias áreas de la periferia histórica (hoy ya integradas dentro de los límites de lo que se puede considerar el núcleo urbano), donde la relación entre las superficies edificadas y las superficies verdes se establece a favor de éstas, tratando de conservar los aspectos positivos del mundo no urbano, pero integrándolos dentro de una concepción propia de la gran ciudad moderna: áreas de

esparcimiento, descongestión del tráfico o ausencia casi total del mismo en el interior de las áreas más específicamente residenciales, relación adecuada entre el espacio privado de la vivienda y el espacio público que se relaciona con ella, separación de funciones en el uso de la calle, edificación de baja altura, calidad constructiva, ...distritos de Steglitz, Dahlem, Zehlendorf, Schöneberg, ... Por ello puede llamar la atención la escrupulosa mirada crítica puesta en la observación de las condiciones urbanas de la ciudad de Berlín. Un indicio claro de que las mismas cuestiones se valoran desde niveles muy superiores a aquéllos en que estamos acostumbrados a situarnos por estos pagos y, desde luego, con unas exigencias más elevadas puesto que se parte de otras bases. Así, la discusión sobre el sistema planetario de la ciudad (de Bruch a Baumeister, Unwin, Mumford), y su oposición al concepto de ciudades satélites —unido al de ciudad-jardín—, informa algunos de los aspectos de los desarrollos habidos en la ciudad de principios de siglo. En este caso aparecen esclarecedoras las precisiones hechas a propósito de la primera ciudad-jardín alemana (Hellerau, cerca de Dresde, de Muthesius, Tessenow, Riemerschmid), así como la crítica de Heiligentahl (1921) a propósito de las ideas de Howard.

Se trata igualmente de enlazar la visión de W. Hege- mann («Das Steinerne Berlin» —«La Berlín de piedra»), con la evolución de la ciudad a partir de los planos de Hobrecht (1862) y Cartens (1892). Algunas intervenciones concretas (Fritschweg, Steglitz, 1907-08 de Paul Mebes, o la Düsseldorfstrasse de Gessner, 1919 le merecen una especial atención.

El análisis del concurso del gran Berlín (1910), se refiere fundamentalmente a las propuestas de Schmitz, Havestadt, Contag, Blum (Forum der Arbeit-Forum del trabajo); Möhring, Eberstadt, Petersen (Leipzigstraße); Jansen y su concepto de la «Randbebauung». (El modelo urbano del «Randbebauung», responde a una acepción de difícil transcripción al castellano: urbanización de borde o periferia, se refiere en realidad a la utilización del gran bloque lineal continuo que, vuelto sobre sí mismo, sirve para organizar grandes manzanas con un gran espacio central libre, que puede utilizarse también como calle interior. Se trataría de un concepto próximo al de los Höfe vieneses, pero de un alcance dimensional más amplio, por el hecho de que se trata de establecer una continuidad entre grandes manzanas contiguas, de manera ilimitada y siguiendo el contorno de las mismas para lograr, a partir de la articulación de las diferentes calles exteriores, esa continuidad urbana. Su planteamiento es deudor de las propuestas de Hermann Jansen para el plan del gran Berlín de 1910).

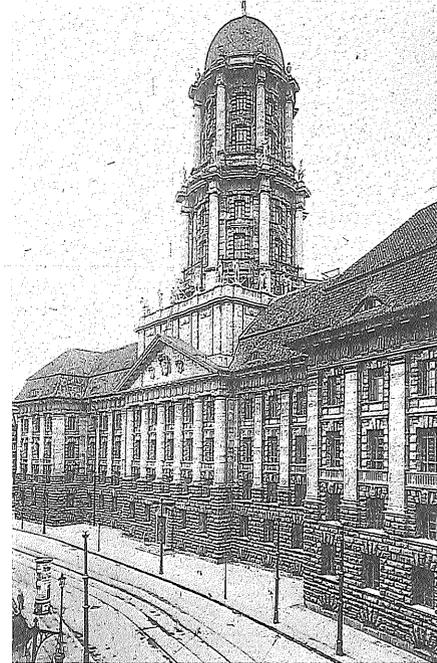
Determinados aspectos desarrollados por el movimiento de la ciudad-jardín y su concreta aplicación en la configuración de muchas partes de la moderna ciudad alemana, y de Berlín en particular, definen el urbanismo de la época del «guillermismo» como una realidad marcada tanto por el pragmatismo de aquellas



5

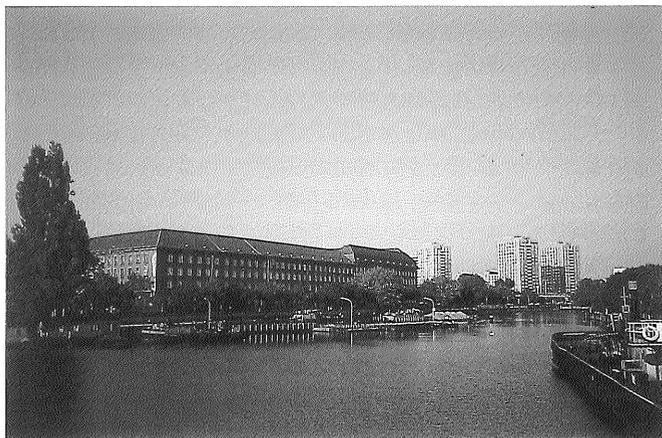


6

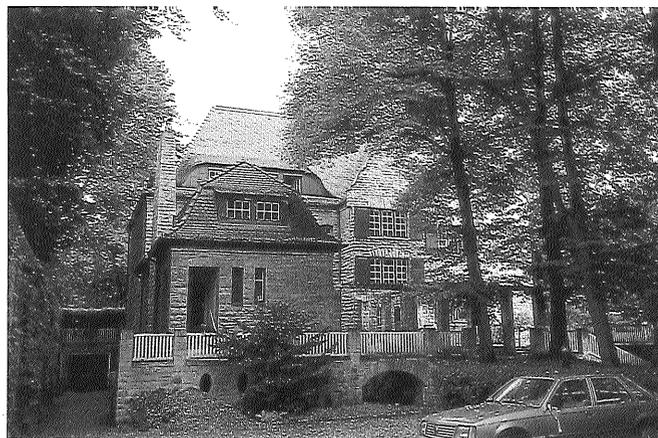


7

5. *Detalle de una de las fachadas en la Arndtstrasse (Kreuzberg). (Foto autor).*
6. *Vista desde la entrada hacia el interior del conjunto de los bloques de viviendas del Riehmers Hofgarten en Berlín Kreuzberg, 1891-1899. Fotografía del autor, tomada desde la Hagelbergerstrasse.*
7. *Stadthaus (Alcaldía) en el Molkenmarkt, Berlín-distrito centro. Edificio de Ludwig Hoffmann. 1902-1911.*
8. *Vista de la parte posterior del área de la Stadthaus desde el Inselbrücke (puente de la isla), que atraviesa el río Spree en una de sus dos lenguas en torno a la isla de los museos. (Foto autor).*
9. *Casa Kramer (Berlín-Dahlem). Arquitecto: Hermann Muthesius, 1911-1912. (Foto autor).*



8



9

reformas, que el sistema es capaz de asumir, como por utopías de todo tipo, entre las cuales la «disolución de las ciudades» de Bruno Taut, ya durante la guerra, podría representar, por ejemplo, un paradigma. En este sentido, Berlín supone también una encrucijada: los diferentes proyectos del concurso de 1910 de Bruno Schmitz, de Möhring-Eberstadt y Petersen, de Hermann Jansen, apuntan soluciones cuya plausibilidad ha demostrado el decurso posterior de su desarrollo urbano por lo que afecta al centro histórico, a las zonas de ampliación de la ciudad, y a la periferia sobre todo. Aquí, algunas áreas de Berlín (Zehlendorf, Dahlem —con el jardín Botánico—...) quedan configuradas con la espléndida definición que presentan todavía hoy. En los estudios de Posener la ciudad-jardín de Zehlendorf de Mebes y Emmerich, junto a la de Staaken (Berlín) de Paul Schmitthenner, y la de Hellerau (cerca de Dresde), constituyen referencias obligadas. Asimismo cuestiones actuales que atañen a la idea de construcción de la ciudad; desde la consideración del espacio urbano entendido como pacto social y la cuestión de las preexistencias, al problema de la casa entendida como elemento individual o como casa «tipo», desde el análisis del papel desempeñado por el urbanismo de planificación, (el mecanismo del «Zoning»), a la especificación de los lugares diferenciados y los centros propios que prefiguran los contenidos de la Carta de Atenas (1933), y que ya aparecen expresados en el urbanismo berlinés de principios de siglo.

Desde el estudio del movimiento para la ciudad-jardín y sus repercusiones en la ordenación de la periferia se aborda la cuestión de la construcción de la casa de alquiler (*Miethaus*), reflejada en los proyectos de Albert Gessner (Düsseldorferstrasse), Alfred Messel (Sickingenstraße-Berlín Moabit) y Paul Mebes (Fritschweg), que no mereció en ese período gran atención por parte de los arquitectos como tarea específica. Sí la mereció, sin embargo, el edificio público (como ocurrió igualmente con la casa de campo). En este sentido, la arquitectura de Berlín del período anterior a la Gran Guerra viene caracterizada precisamente por la obra del arquitecto de Darmstadt Ludwig Hoffmann, nacido en 1852, «Stadtbaurat» de la capital alemana a partir de 1898, (un cargo que reunía en sí las funciones de concejal de urbanismo y arquitecto municipal al mismo tiempo, pues también se encargaba de la redacción y ejecución de los proyectos, para entendernos). En sus edificios públicos, Ludwig Hoffmann supera el frío monumentalismo de la arquitectura historicista propia de la época «guillermina», gracias al tratamiento de materiales y texturas, con la utilización de efectos pictóricos, táctiles,... Una arquitectura en la que se busca el estímulo de las sensaciones (una «impressionistische» o «malerische» Architektur, en palabras de Posener). Con todo, aunque abordados desde una «actitud» ecléctica, sus edificios no dejan de ser historicistas. Un historicismo que encuentra su mejor expresión en la organización de grandes conjuntos con esquemas compositivos «a lo Durand» (véase al respecto el complejo

de Buch, sanatorio antituberculoso, albergue de ancianos, psiquiátrico y cementerio). Algunas de las más importantes obras de Ludwig Hoffmann (el edificio de los juzgados de Leipzig, la casa de baños en la Bärwaldstraße de Berlín, el hospital de Wirchow, el Friedrichsrealgymnasium, la Gaswerk en Berlín-Tegel), merecen una especial atención.

Lo artesanal y la práctica de lo artesanal como reacción a las tendencias de Hoffmann aparecen claramente explicitados en la obra de *Tessenow*. La exigencia de una cultura de clase media, en correspondencia con una ciudad pequeña o de medianas dimensiones, se asocia en su visión a esa ideal del trabajo artesanal. Una cultura, por otra parte, que, según él, sólo un país como Alemania, situado también en el centro, estaría en condiciones de crear (confróntese, *Das Land in der Mitte*, su discurso de ingreso en la Academia de las Artes de Dresde). Así, su utopía se relaciona con la búsqueda de una tercera vía, presente en multitud de tendencias y grupos (de toda índole, esotéricos y para la reforma de la vida, etc...), en artistas (Fidus, Stephan George...), que inundan el panorama alemán anterior a la guerra, y se tiñe de tintes apocalípticos ante el gran desastre que se avecina (véase a este respecto, por ejemplo, su extraordinario ensayo *Handwerk und Kleinstadt* —«Trabajo artesanal y pequeña ciudad»).

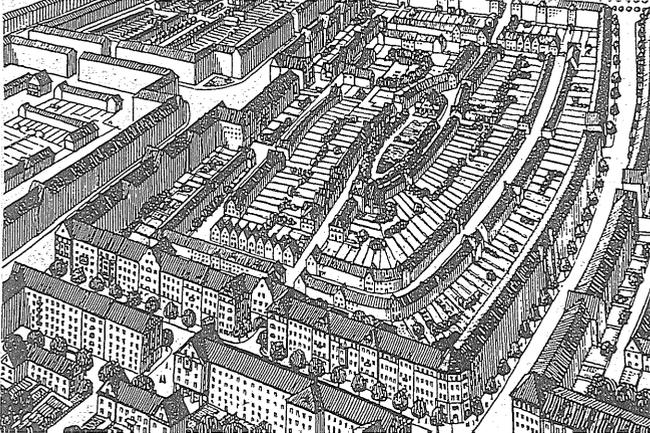
En Hellerau, *Tessenow* participa de lleno en la construcción de la ciudad-jardín. Si en Berlín, la Siedlung como espacio urbano planificado con todos sus elementos sólo se llevó a cabo fragmentariamente en los años veinte y las transformaciones esbozadas por Martin Wagner se interrumpen con la guerra, (evolucionando cada vez más y en mayor medida la Großsiedlung hacia la Wohnsiedlung), en Hellerau (1910-11), en efecto, se trata de erigir un poblamiento con todos los instrumentos necesarios para una completa vida en colectividad. A partir de una atenta apreciación de la arquitectura de *Tessenow* se pueden encontrar los rasgos diferenciales con otros personajes que participan de un espíritu común en torno a esta época, (compárese el proyecto de una casa en la ciudad-jardín «Am Rechenberg» —1905— en *Tessenow* y Schultze-Naumburg, por ejemplo). La arquitectura de *Tessenow* se define así a partir de nítidos caracteres de sencillez (Schlichtheit) y objetividad (Sachlichkeit), y de ciertas «disarmonías», pero que se refieren a un «canon» (Instituto para la Gimnasia Rítmica —Dalcroze Institut de Hellerau). En su famoso y contradictorio ensayo *Hausbau und Dergleichen*, que viene a ser un «pequeño manual» de construcción, y que lo sitúa, sólo aparentemente, en las antípodas del pensamiento de Muthesius, *Tessenow* hace alusión a un pensamiento de Nietzsche: «el caos debe existir para que pueda nacer de él una estrella». La reacción de *Tessenow* debe entenderse así, según Posener, como una reacción contra el caos de Jugendstil, el estilo 1800, los edificios pintoresquistas, el «nuevo historicismo», la tendencia «die Moderne»...

El final del período de la Sachlichkeit y el debate de la Werkbund en la Exposición de Colonia de 1914, nos



10

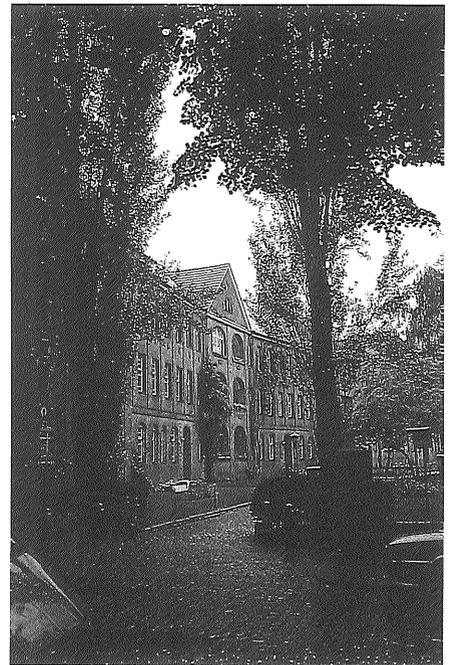
- 10. *Ciudad-jardín Falkenberg. (Berlín-Altglienicke). Arquitecto Bruno Taut, 1913-1915. (Foto autor).*
- 11. *Möhring / Eberstadt / Petersen: detalle del proyecto para el concurso del Gran Berlín de 1910.*
- 12 y 13. *Calle residencial Fritschweg en Berlín-Steglitz. Arquitecto: Paul Mebes, 1910. (Foto autor).*



11



12



13

conducen hacia *la obra de Poelzig anterior a la guerra*, como superación del eclecticismo de 1910 y de la arquitectura «guillermina», y que encuentra su mejor exponente en el proyecto del concurso para la Casa de la Amistad de Estambul. El expresionismo en arquitectura comienza así a gestarse, a partir del grito de Adolf Behne, «Wiederkehr der Kunst» («Regreso del arte»), y su proyección en las obras de Poelzig de este periodo: 1908, Poelzig se encuentra entonces en Breslau (antes de pasar a ser arquitecto municipal de Dresde desde 1916), y realiza sus proyectos de Molino fluvial (Weder-mühle), de torre del agua (Wasserturm), y la fábrica de productos químicos de Luban. En estas obras, el tratamiento singular de formas tradicionales enlaza con una tradición muy nítida que procede del gótico y de la propia arquitectura popular. Contrapuesta, por ejemplo, a la arquitectura industrial de Behrens, que construye sus fábricas por los mismos años, la arquitectura de Poelzig es una arquitectura despreocupada por los nuevos procedimientos y por la gramática del clasicismo. Posener, que fue alumno de Poelzig en los años inmediatamente posteriores a la guerra, traza una semblanza muy ajustada del mismo, como profesor y ser humano.

BERLÍN EN EL CAMINO DE UNA NUEVA ARQUITECTURA

En ese gigantesco estudio que lleva por título *Berlín auf dem Wege zu einer neuen Architektur*³, («Berlín, en el camino hacia una nueva arquitectura»), se traza la más completa visión de conjunto que se haya proyectado sobre la inmediata protohistoria de la «nueva arquitectura». El valor definitivo e indiscutible de esta obra radica precisamente en su planteamiento: sacar a la luz la cronología y los documentos de un período bastante oscurecido por la relevancia que cobraron los acontecimientos posteriores, las experiencias arquitectónicas de la segunda mitad de los veinte. La «nueva arquitectura» a que alude el título se refiere precisamente a la arquitectura de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad), es decir, la del funcionalismo o, generalizando, la del Movimiento Moderno, pues si bien no toda esa arquitectura fue prédica del funcionalismo «tout court», al menos estamos de acuerdo con Posener en que ha sido efectivamente con esas etiquetas con las que entró en la historia. Esta sería, creo, una discusión pendiente: si se debe entender el M.M. como un episodio unitario o se puede hablar de muchos movimientos modernos; mejor, si formulándose muy distintos programas, y no sólo uno, se llevan asimismo a la práctica bajo fórmulas distintas pero con un denominador común que podría venir representado por lo que se ha denominado una norma de conducta. Porque habría llegado ya la hora en que esa expresión, que en el lenguaje moderno ha asumido un significado bastante preciso, perdiese esos contornos de nitidez que ha ostentado, y restableciese su imagen auténtica formada de muchos contrastes fundidos.

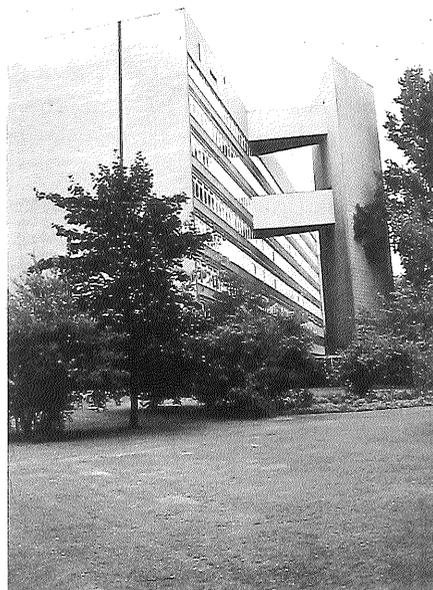
En esa historia (a veces no tan evidentemente), en esa protohistoria (todavía aun menos explícitamente) Berlín ocupa el lugar por antonomasia de la arquitectura europea: la capital de la Alemania del II Reich es la nueva metrópoli emergente en el viejo continente, entre 1900 y 1914, frente a los tópicos de París o Viena, una vez que Londres ha cumplido ya su papel. Por lo tanto, no sólo Berlín, claro está; pero Berlín sobre todo. «Berlín jugó en la formulación de esa arquitectura un papel significativo; más aún: fue el lugar donde se hizo realidad; Berlín más que ninguna otra ciudad en Europa», porque si bien *no toda* la historia constructiva de ese determinado espacio de tiempo debe referirse a Berlín, Berlín constituye el paradigma de la nueva arquitectura. La referencia aparece nítida cuando el primer título del estudio de Posener había sido *Bemerkungen zur Geschichte der neuen Architektur, dargestellt um Beispiel Berlin* («Observaciones sobre la historia de la nueva arquitectura, representada en el ejemplo de Berlín»). Allí se habrían recibido, de primera mano, todas aquellas experiencias de donde arrancarían ese fértil camino, señalado por aquellos hitos iniciales, que se irían desplegando para indicar un itinerario convertido en el trayecto de lo nuevo en arquitectura. Ese trayecto supone ya hoy un largo camino: más o menos el que abarca la vida de Posener y que recorre todo nuestro siglo (en 1904, año de su nacimiento, aparece en Berlín *Das Englische Haus* de Muthesius).

En efecto, la historia de una ciudad, más allá de esa protohistoria, (y de esa historia que todos reconocemos), enmarcaría así un cuadro completo de la experiencia de lo nuevo dentro de esa constante «tradición de lo moderno» que ejemplifica hoy, como ningún otro lugar, Berlín. Un sello de autenticidad de lo moderno que aparece en las continuas señales de descomposición y recomposición de formas urbanas que, en aquellos de sus rasgos que permanecen y son más visibles, se muestra como señal válida de un futuro ya cumplido.

En *Berlin ein Stadtschicksal* («Berlín un destino de ciudad», 1910), un ensayo de 267 páginas dedicado por entero a explicar el carácter de una ciudad, Karl Scheffler comienza con esta aseveración: «Jede Stadt ist ein Individuum» («Cada ciudad es un individuo»), y concluye afirmando que Berlín es una ciudad un ser condenado a un «perpetuo devenir, sin existencia propia», («immerfort zu werden und niemals zu sein»).

No es objetivo específico de estas observaciones, en efecto, discutir una definición de *Berlín como lugar de lo nuevo en arquitectura* más allá de esa protohistoria aludida, que hemos tratado de delimitar por lo que a datos y circunstancias se refiere, y cuyo carácter propio dentro de esa condición explicamos más adelante. Pero se podría ensayar, como excursión, una síntesis de esa constante vocación de modernidad que Berlín ostenta con propiedad. Pasando por encima del período comprendido entre 1918 y 1933, cuya importancia queda fuera de toda discusión, (y de la ciudad que soñó el III

14. Edificio de Oscar Niemeyer en el Hansaviertel (Tiergarten) realizado dentro de la Interbau, 1957 (Exposición internacional de la construcción) Berlín-oeste. (Foto autor).
15. Edificio de Paul Baumgarten en el barrio Hansa (Hansaviertel), Interbau 57, Berlín-oeste. (Foto autor).
16. Edificio de la Filarmónica de Berlín, en el área del Kulturforum. Arquitecto: Hans Scharoun, 1959-1963. (Foto autor).



14



15



16

Reich) a partir de 1945 y hasta 1956 lo nuevo es todavía la ciudad emanada de los CIAM: la ciudad funcional encuentra su campo de aplicación en la Interbau '57' con el barrio Hansa, la Unidad de Habitación de Le Corbusier y el concurso «Berlin Hauptstadt», mientras el urbanismo del realismo socialista se plasma en la Stalinallee (Berlín Este). Asimismo las propuestas de Scharoun (Filarmónica y Biblioteca del Estado), o Mies van der Rohe (Galería Nacional), entre otras, constituyen «el canto del cisne» de los «maestros» del M.M. Gropius y la Gropiusstadt, en el campo de la vivienda social y del urbanismo de «periferia de postguerra», sancionan la Carta de Atenas y confirman sus consecuencias (aunque hay que reconocer que este modelo de intervención, que no se reduce sólo al ejemplo citado, adquiere poca relevancia en el conjunto de la ciudad y apenas le afecta).

Desde 1966 se va configurando un nuevo concepto de entender la ciudad, que también se traslada a Berlín: el problema de la ciudad rota o «ciudad reducida a fragmentos», los conceptos de «ciudad en la ciudad», o «ciudad por partes», manejados por el urbanismo contextualista e implícitos en la teoría de la «Tendencia», encuentran amplio cauce de desarrollo: la experiencia de la IBA (Exposición Internacional de Arquitectura) 84/87, confirma las buenas intenciones no reflejadas en los resultados. A partir de 1989, tras la caída del muro, se replantea la mayor parte de la experiencia anterior y se comienzan a prefigurar nuevas líneas y nuevas propuestas a desarrollar en concursos públicos y en multitud de intervenciones actualmente en curso.

Pero volvamos a retomar nuestro argumento: las historias generales de la arquitectura moderna, junto a la «crónica oficial» de los hechos, establecen hipótesis que tratan de fundamentar su eclosión en los profundos cambios operados por la Revolución Industrial durante el siglo XIX. En ellas, apenas se abordan el continuo debate cultural que, centrado en Alemania, recorre el escenario europeo anterior a la Primera Guerra. Es el momento en que se configuran toda esa serie de vínculos objetivos entre teoría y práctica de la arquitectura que hará posible la superación de las experiencias anteriores y, por lo tanto, la definición de una «nueva arquitectura» en los años veinte: alrededor de 1910 el mundo mira atentamente a Berlín. Richard Lethaby —1915— constata que Alemania ha tomado el relevo en la vanguardia de la arquitectura: «Los arquitectos alemanes se han apoderado de la teoría de una arquitectura llevada a la práctica, o la han encontrado por ellos mismos...». De sus palabras podemos deducir no sólo esa certeza, además el reproche proferido en forma de lamento de que ellos, los ingleses, se han dejado arrebatar la primacía que, en el interior de ese debate, ostentaban⁴. El mismo Charles Edouard Jeanneret (después Le Corbusier), llega en 1912 a consideraciones parecidas: «Si París constituye el núcleo del arte en general, Alemania es el lugar donde se produce en mayor medida»⁵. De su sentido de la perspicacia, de su in-

tuición por adivinar siempre dónde va a estar situado el centro generador de lo más nuevo, habla por sí mismo su especial interés en llevar a cabo ese viaje de estudios a Alemania, que recorre de punta a cabo y que prolongará por espacio de aproximadamente dos años (1911-1912); también su tozuda insistencia en que Peter Behrens le acepte como «empleado» en su estudio de Berlín justo en el mismo momento en el que otros dos «jóvenes arquitectos», Mies y Gropius, trabajan allí como ayudantes o colaboradores.

Un esbozo de historia sobre Berlín como «lugar de lo nuevo en arquitectura» podría comenzar precisamente unos 110 años antes de esa presencia de Le Corbusier y arrancar de la consideración de la figura y la obra de Gilly (Friedrich), como arquitecto que puede significar un punto de partida para experiencias posteriores. Podemos reconocer en Gilly a uno de los arquitectos de la Revolución (entiéndase bien, en el mismo sentido en que para Kaufmann lo son Boullée, Ledoux y Lequeu). En efecto, en Gilly, lo antiguo asume la forma de una utopía, como renacimiento de formas propias de Atenas y Roma, pero lo nuevo se expresa en una concepción volumétrica nueva: el edificio como objeto puro y cerrado en sí mismo, y la liberación de los volúmenes constructivos de las convenciones de la gramática arquitectónica tradicional, su autonomía. Mientras, en Schinkel podemos ver el punto y seguido de muchas de esas concepciones. En la arquitectura de Gilly, y sobre todo en la de Schinkel, se sustituye la tradición por la arquitectura. Aquélla no se disuelve, ni se interrumpe, pero la arquitectura consigue ir más allá de ella. Si el gran momento de lo nuevo tiene lugar en Berlín en el primer tercio del siglo XX, asimismo podríamos afirmar que el gran momento de lo nuevo, en el siglo XIX, tiene lugar también allí. Schinkel, como arquitecto, ocupa precisamente ese lugar. En él, en su obra, se dan todos los rasgos posibles de modernidad que dejan vislumbrar las nuevas formas de la arquitectura y también todos los conflictos posibles de la crisis de su tiempo, que habrán de ir dilucidándose en el futuro: en él se da la reflexión más profunda, que hasta ese momento haya podido darse, sobre un racionalismo constructivo que se plantea en el terreno de la consideración de la máxima economía de medios posible. Situado en el trayecto que va desde un «rigorismo» constructivo todavía muy elemental (Laugier) a un «purismo» como el de Mies van der Rohe, las importantes consecuencias que acarrea su viaje a Inglaterra (1926), se dejan ver sobre todo en la Bauakademie, de cuyo concepto el «Schauspielhaus» (Teatro) supone sólo un primer escalón. Una idea de volumen, como la que antes se ha apuntado, define también su quehacer: objetividad (Sachlichkeit), que quizá pueda entenderse más claramente que en ninguno de sus otros edificios en el Pabellón de Charlottenburg. Aspectos cruciales para entender el origen y fortuna del historicismo, del eclecticismo, del arqueologismo y del sentido de la historia, se funden en su obra, dentro de un carácter romántico, propio del espíritu de la época, en el que el

17. *Galería Nacional en Potsdamerstrasse en el área del Kulturforum. Arquitecto: Mies Van der Rohe, 1962-1968. (Foto autor).*
18. *Bloque de viviendas en el barrio de Kreuzberg. Exposición internacional de Arquitectura de Berlín (I.B.A.), 1984-87. Arquitecto: Álvaro Siza. (Foto autor).*
19. *Bloque de viviendas en la Kochstrasse y Wilhelmsstrasse. Arquitecto: Aldo Rossi. Exposición internacional de Arquitectura de Berlín (I.B.A.) 1984-1987.*



17



18



19

goticismo más acendrado ocupa un lugar destacado: pero más importante, con todo, que esa lectura superficial de su carácter, es su actitud ecléctica lo que hace su obra tan actual. Lo hemos dicho antes: su actitud ante la construcción, la superación de la dicotomía ingeniero/arquitecto (la institución de la Bauakademie lo corrobora), su aceptación de elementos propios de la estética de lo pintoresco, que se expresa en ese urbanismo paisajista que pretendió que quedara dibujado en el ámbito del Berlín de su época y que preconiza muchos de los rasgos de la ciudad y la arquitectura contemporáneas.

Entre Schinkel y el segundo gran momento de lo nuevo, se extienden los «años de fundación» o «Gründerjahre», ese período de consolidación de la idea de Alemania como joven nación, de inicio del crecimiento económico alemán apoyado en una industria propia, y que llega hasta los años de Guillermo II. Entonces, cuando Berlín cobra valor como metrópoli (aunque constituya como ya hemos visto, una «recién llegada» entre las viejas metrópolis), tendrán lugar en ella todas las experiencias más decisivas. Como afirma Posener, en este período, el comprendido aproximadamente entre 1904 y 1918, «sus resultados son el fruto de una actitud que, después de 1918 ya no fue posible», («Ihre Leistungen sind das Ergebnis einer Haltung, die nach 1918 nicht mehr möglich war»). En este sentido, la historia de esta época no debe entenderse únicamente como una pre-historia o protohistoria: *la casa de campo (Landhaus) berlínesa. La fundación de la Deutsche Werkbund (1907), los proyectos del concurso del gran Berlín (1910)* y todo lo que implican, son muestras patentes de la realización de una cultura burguesa en los umbrales del capitalismo monopolista, que reniega de la arquitectura producida entre 1848 y 1895 (una arquitectura del «parvenu» y de la ostentación, y que entonces tuvo su correlato en la «Mietskasernen» o gran bloque de viviendas de alquiler). En efecto, en ese período de aproximadamente quince años (la época entre 1904-1918), esos tres hechos aludidos determinan las condiciones que hicieron posible el giro radical de la arquitectura. Y debemos dejar aclarado, dentro de este balance, que aquéllos constituyen únicamente los últimos años de Guillermo II, pues los anteriores pertenecen al Jugendstil, y a la mezcla de gótico y barroco de los edificios, por ejemplo, de los juzgados de Berlín, una arquitectura monumental y representativa del carácter del II Imperio que ostenta, en ese sentido con mucha más propiedad, el sello del «wilhelminismus». Frente a la comparación que Karl

Scheffler efectúa, en torno a 1910, destacando el papel decisivo que en la experiencia de lo nuevo asumen Chicago y Berlín, Posener opina «que la comparación no es lícita, pues los estímulos que pudo proporcionar Chicago fueron limitados en tanto que Berlín en ambos momentos, en torno a 1830 y 1910, preparó las condiciones para un cambio radical de la arquitectura», (...daß der Vergleich nicht statthaft ist, da die Anregungen, welche Chicago geben konnte, begrenzt waren, während Berlin beide Male, um 1830 und um 1910, die Wende der Architektur von Grund auf vorbereitet hat»).

Ya hemos hecho mención anteriormente, siguiendo a Posener, de tres aspectos que pueden desprenderse como rasgos que señalan o apuntan hacia una perspectiva de lo moderno: la disolución de los elementos de articulación en arquitectura (que puede ejemplificarse en algunas de las propuestas del primer Mendelsohn y que este llevará hasta sus máximas consecuencias con posterioridad, pero que comienza a preludiarse en parte de la obra de Behrens): es decir, el paso de la arquitectura de soporte y carga a la de entramado, donde todo se reduce a un plano, se corta e interrumpe en ese plano. La reducción de elementos, que se teoriza y procura llevarse a la práctica en la obra de Muthesius y que quedará patente como una de sus manifestaciones en la idea de proyectar de dentro a afuera en Scharoun o Häring. Por último, la aplicación de la nueva arquitectura al urbanismo. De sus consecuencias, puede dar fe gran parte del Berlín actual, que conserva los elementos fundamentales de esa aplicación. Ni Londres, ni por supuesto mucho menos París, pueden vanagloriarse de una calidad urbana semejante en lo que al paisaje de toda una periferia se refiere. A este respecto, Posener señala que Jean Giraudoux, de paso por Berlín, ciudad que desconocía, dejó escrito en 1929: «¡Desde Lichterfelde hasta Halensee: un extraordinario jardín! ¡Quelle victoire!».

NOTAS

1. JULIUS POSENER, *Fast so alt wie das Jahrhundert*. Berlín, 1990.
2. JULIUS POSENER, *Vorlesungen zur Geschichte der neuen Architektur*. Aquisgrán, 1979. De los cinco cuadernillos que reúnen las 60 lecciones, cf. al respecto el cuadernillo segundo (lecciones 1, 2, 3, 4 y 8) y el tercero.
3. JULIUS POSENER, *Berlin, auf dem Wege zu einer neuen Architektur - Das Zeitalter Wilhelm II*. Munich, 1979.
4. RICHARD WILLIAM LETHABY, *Moderne deutsche Architektur und was wir davon lernen können*. Resumen del artículo del mismo título para «The architectural Association», 1915 en JULIUS POSENER, *Anfänge des Funktionalismus*. Braunschweig/Wiesbaden, 1964.
5. LE CORBUSIER, *Etude sur le Mouvement d'Art Decoratif en Allemagne*. La Chaux-de-Fonds, 1912.