

LA ESQUINA COMO REVELACIÓN. DE SCHINKEL A MIES*

Wilfried Wang

Este ensayo es un estudio sobre el rol cultural de la esquina visto a través de dos importantes edificios, cada uno diseñado por un arquitecto diferente: Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) y Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969). El tratamiento de las esquinas en el Altes Museum (Berlín, 1824-1830) y en la Neue Nationalgalerie (Berlín, 1963-1968) son, según propone este ensayo, referentes de amplios significados culturales en relación a actitudes cambiantes sobre el conocimiento, la comprensión del mundo y la certeza.

“Después de esto vi cuatro ángeles, que estaban en pie sobre los cuatro ángulos de la tierra, y retenían los cuatro vientos de ella, para que no soprase viento alguno sobre la tierra, ni sobre el mar, ni sobre ningún árbol”

Apocalipsis 7, 1.

En circunstancias normales, las esquinas, en la construcción cotidiana de edificios, no revelan nada. Son los mudos sirvientes de dos superficies que se cruzan en una línea: superficies que no albergan profundidad, líneas sin grosor, esquinas sin presencia física.

Sin embargo, la arquitectura difiere de la esencia de la construcción simple y la geometría abstracta. Mientras que, por un lado, la construcción cotidiana es inconsciente de tales preocupaciones culturales y, por otro lado, la geometría abstracta es lógica, conceptualmente pura y sistemática, la arquitectura consciente es la portadora de significaciones y aspiraciones culturales, y está lejos de poseer cualquiera de las cualidades de la lógica reductiva, la pureza conceptual y la sistematicidad de la geometría abstracta. Aún así, algunos arquitectos hacen caso omiso de las connotaciones culturales y en sus diseños prefieren dirigirse hacia el campo de las cualidades abstractas de la geometría.

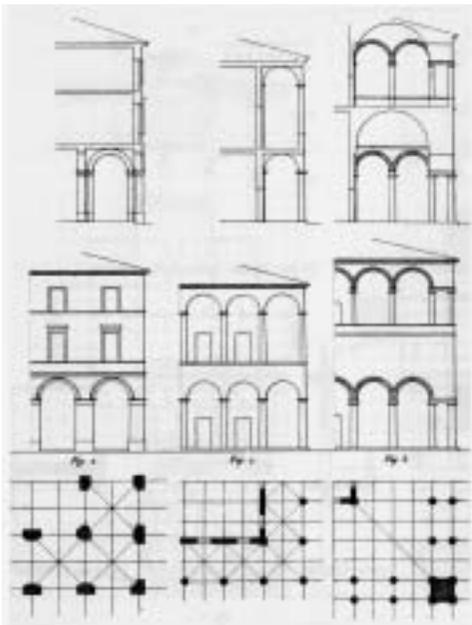
La realidad de la arquitectura requiere que el arquitecto tenga en cuenta muchas más cualidades que la lógica, la pureza conceptual y la sistematización. Más importante, la arquitectura real constituye parte de la cultura y la simboliza. En la construcción, no hay línea sin profundidad, ni superficie sin grosor. Los materiales se juntan para crear volúmenes con peso, superficies con profundidad y líneas con bordes tridimensionales o esquinas.

No hay nada extraño o problemático en estos hechos, a no ser que un deseo particular, una aspiración idealizada o un concepto anhelado se sitúe por encima de ellos. Si, por ejemplo, ésta es la búsqueda de una pureza formal o ideal, o de un orden ideal o abstracto, entonces el diseño buscará la forma de superar algunos aspectos de los impedimentos físicos de la realidad: la trascendencia del peso, el grosor, el proceso de envejecimiento y otras vicisitudes de los materiales reales, la técnica y la tecnología, deberían tenerse en cuenta.

Así, por ejemplo, en la búsqueda de la pureza formal, un diseño geométrico puro estará realizado de tal modo que reducirá, e incluso eliminará, la aparición de hechos indeseables como la incompatibilidad de espacios distintamente proporcionados uno en frente del otro, las disyuntivas entre formas configurativas deseadas, la incongruencia entre dentro y fuera, la dificultad de obtener una superficie continua sin juntas, el irresoluble dilema del ritmo de los múltiples elementos de construcción –los cuales no encajan fácilmente en cada intervalo constructivo– y así sucesivamente.

Hablando más concretamente, para un concepto de diseño que implique la implementación de una cuadrícula geométrica, se deben tomar decisiones básicas en relación a la colocación de los muchos elementos estructurales, paneles prefabricados o paredes, soportes verticales y ventanas.

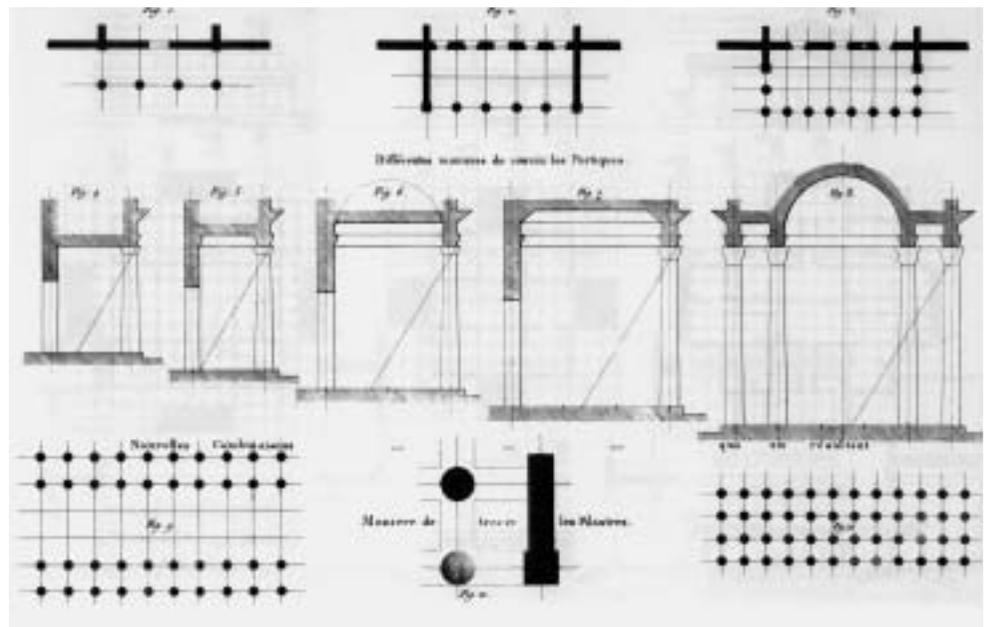
*Este artículo es parte de la conferencia del mismo título que el Prof. Wang impartió en la ETS de Arquitectura de la Universidad de Navarra el 24 de noviembre de 2005.



1

Fig. 1. J.N.L. Durand, "Combinaisons Horizontales de Colonnes, de Pilastres, de Murs, de Portes et de Croisées" (*Précis des Leçons d'Architecture, Deuxième Partie. De la composition en général*, Paris, 1819).

Fig. 2. J.N.L. Durand, "Combinaisons Verticales d'Arcades" (*Précis des Leçons d'Architecture, Deuxième Partie. De la composition en général*, Paris, 1819).



2

La cuadrícula geométrica tridimensional hace que nos hagamos una pregunta relativa a la colocación de los elementos estructurales principales en relación a esta rejilla. ¿Se sitúan los elementos estructurales primarios en los ejes de cruce de ésta? Si es así, ¿los elementos prefabricados se colocan en la cuadrícula o fuera de ella?

Teniendo en cuenta los requisitos contemporáneos sobre aislamiento térmico, ¿se puede colocar la estructura primaria sin ningún revestimiento? En otras palabras, ¿podemos permitir que esta estructura se muestre tal como es?

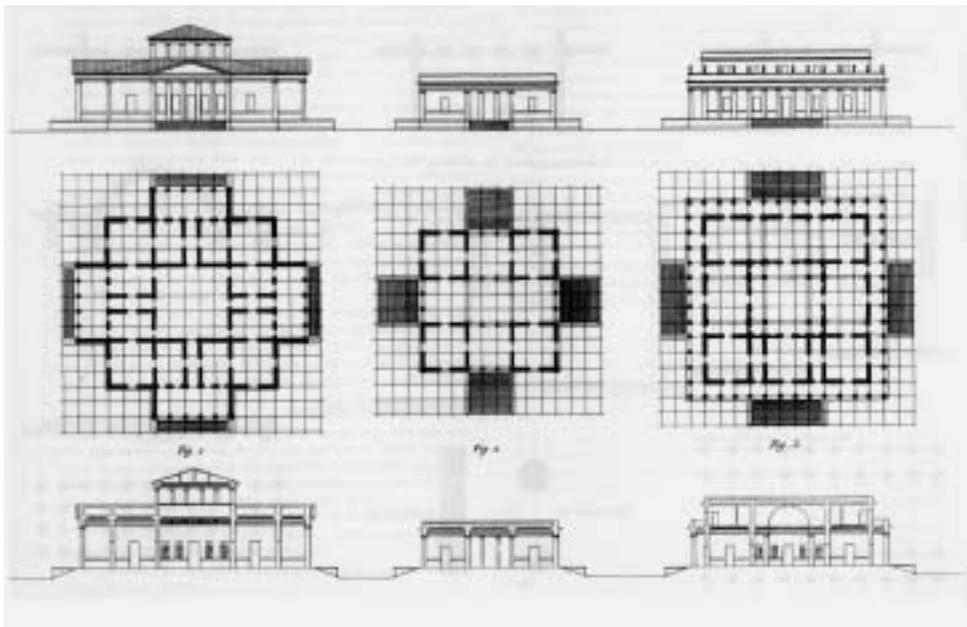
La aplicación de una cuadrícula tridimensional siguiendo un sistema de ordenamiento geométrico abstracto puede estar relacionada con la creación de ideas de regularidad, la repetición dimensional y, de este modo, con una idea metafísica del orden.

Desde la antigüedad clásica hasta los tiempos modernos, en el ámbito de la arquitectura han sido puestos en práctica una gran variedad de sistemas de ordenación. Los textos más importantes y más ampliamente trasladados a la realidad de la construcción son los tratados preceptivos renacentistas (Sebastiano Serlio (1475-1554), Giacomo Vignola (1507-1573) y Andrea Palladio (1508-1580)) y las lecciones neoclásicas de Jean Nicolas Louis Durand (1760-1834). En los tiempos más recientes, han sido los "Cinco Puntos" de Le Corbusier los que han tenido una influencia más duradera en la producción arquitectónica internacional.

Estos tratados, lecciones y reglas comparten muy pocos de los problemas intelectuales y estéticos de los maestros griegos antiguos. El orden dórico, el cual tenga quizás su más madura y diferenciada ejemplificación en el templo peripteral del Partenón (448-432 a.C) en la Acrópolis ateniense, buscaba una síntesis en la perfección escultórica, una lógica tectónica y la acomodación de las vicisitudes de la construcción. Una síntesis que implicaba el preciso emplazamiento y diseño de cada elemento del edificio.

Mientras que los tratados renacentistas describen los diferentes órdenes de la arquitectura, e incluso Durand incluye todavía una prescripción para estos, el mismo Durand no sólo no ve la columna de la esquina diseñada diferente del resto de la columnata, sino que no advierte en contra de la adición irreflexiva y sin fin de más y más ejes horizontales y verticales. Sus diagramas nos ofrecen reglas sencillas relacionadas con un esqueleto de ordenación de ejes primarios, secundarios, terciarios, etc., los cuales sucesivamente requieren cuadrículas subsidiarias para la posición de las columnas, ventanas y puertas (figs. 1 y 2).

El sistema de Durand es de una certeza simplista, de una creencia inquebrantable en el matrimonio entre un orden metafísico imaginado y su encarnación mecánica. Las lecciones desprecupadas de Durand son para aquellos ingenieros que no quieren preocuparse sobre los aspectos culturales y estéticos (fig. 3).



3

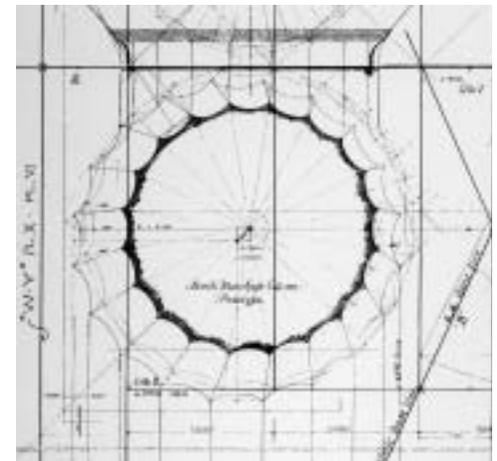
La tradición de la diferenciación formal en la arquitectura, la causa de los problemas de diseño, puede ser fácilmente ignorada. Los antiguos griegos estaban interesados en un refinamiento formal a través de la corrección visual de cada elemento tectónico, y no sólo en la aplicación de la éntasis y el acanalado de las columnas, la inclinación excéntrica de las columnas laterales, la inclinación excéntrica diagonal de las columnas de las esquinas o la curvatura del estilóbato, por nombrar sólo algunos de los más famosos mecanismos correctivos (fig. 4). Todo ello ha nacido de un rigor de diseño que no requiere simplemente una comprensión de sus intenciones subyacentes, su armazón geométrico, la traslación de dicha estructura en una técnica..., sino que además exige, por encima de todo, tanto una capacidad intelectual como una sensibilidad estética, que los constructores mediocres y los simples ingenieros o bien no poseen, o bien no consideran relevantes.

A pesar de la excepción que la sensibilidad dórica parece representar, comparada con la enorme producción de edificios simples que se han construido desde aquellos tiempos, el discurso arquitectónico ha dado evidencias intermitentes de la presencia de la sensibilidad dórica en el caso de edificios más complejos que los templos.

El legado cultural de la sensibilidad dórica desarrolló capacidades intelectuales y sensibilidades estéticas para enfrentarse a los principios de ordenación tridimensional de los edificios de varias alturas. Son famosos los casos de los teatros y anfiteatros romanos, como el *Teatro Marcelo* (ca. 13-11 a.C) y el *Coliseo* (70-82 a.C), los dos en Roma, y los *palazzi* renacentistas, como el *Palazzo Rucellai* de Leonbattista Alberti, en el que pilastras de diferentes órdenes están colocadas simbólicamente una encima de otra: dórico, jónico, corintio.

Las pilastras de estos diferentes órdenes representan los pilares que soportan la carga del edificio. No sólo es que cada orden de columnas siga las antiguas reglas de la éntasis, sino que además la combinación de los órdenes, desde el dórico más sólido al más alargado corintio, dan la impresión de una disminución lógica de los elementos estructurales simbólicos de abajo hacia arriba. En términos visuales, la disminución de la anchura de cada nivel sucesivo de pilares da al conjunto del edificio una apariencia de delicadeza, incluso de gracia.

Esta disminución ascendente, nos presenta una curiosidad dimensional, si no un dilema geométrico. Mientras que la dimensión de los espacios entre cada altura respectiva permanece constante, aparece ante nosotros una pregunta intrigante relacionada con el hueco de la esquina: ¿están las pilastras de los diferentes niveles colocadas una encima de otra de modo que conformen una línea vertical? ¿O están apiladas una encima de otra de modo que estén siempre alineadas con el eje de cruce de la cuadrícula geométrica? En el último caso, cada nivel estaría espacialmente retrasado un poco respecto a su anterior, resultando así una sección escalonada, mientras que en el primer caso se producen huecos irregulares en las esquinas. Cada nivel suce-



4

Fig. 3. J.N.L. Durand, "Combinaisons Horizontales de Colonnes, de Pilastres, de Murs, de Portes et de Croisées" (*Précis des Leçons d'Architecture, Deuxième Partie. De la composition en général*, Paris, 1819).

Fig. 4. Templo del Partenon, Atenas. Detalle en planta de una columna de esquina (Tomado de GARDNER, Robert W., *The Parthenon: Its Science of Forms*, Washington, 1973, pl. 35).

Fig. 5. K. F. Schinkel, perspectiva del *Altes Museum* (*Sammlung architectonischer Entwürfe*, varias ediciones desde 1840).



5

sivo por encima del nivel dórico tendrá incluso una dimensión de hueco más grande en la esquina.

En el caso de los *palazzi* renacentistas, las pilastras, las medias columnas y las completas son meramente representativas, ya que no soportan una carga significativa. Es todo el trabajo de mampostería que se esconde detrás el que soporta realmente las cargas. El *Mellon Center for British Art* en New Heaven de Louis Kahn (1973-1977) combina la tradición representativa del Renacimiento con el interés moderno de la construcción primaria y directa. Aquí los pilares y las vigas de hormigón visto proporcionaban el armazón estructural principal, dentro del cual son colocados los paneles de acero y de madera

Kahn optó por la configuración sucinta y cúbica del contorno del edificio como un todo. Las cuatro esquinas del museo crean cuatro líneas verticales a ras de suelo. La solución de diseño de la esquina evidencia así el interés de Kahn por unificar la *gestalt* del edificio. Las cuatro esquinas alineadas conforman la inquebrantable estructura de la institución. Junto a los paneles de acero de la fachada y al acristalamiento, ambos alineados a la cara exterior de los elementos estructurales, dan al museo la forma de un hermético cofre del tesoro que cobija a todo aquello que se encuentra en él. El tratamiento de la esquina refuerza de este modo la intención cultural subyacente que el edificio alberga.

Mientras que Kahn tomó como referencia la tipología del *palazzo* renacentista, en el que los niveles múltiples quedan expresados en el exterior por la sucesión de diferentes órdenes en cada piso, los museos de Schinkel y Mies van der Rohe adoptaron el uso del orden gigante o colosal. El *Altes Museum* está formado por tres niveles, donde los dos superiores reciben la luz del sol a través de las ventanas del primer y segundo piso en las tres fachadas laterales, mientras que el orden gigante del sur crea una impresionante fachada orientada al antiguo palacio (fig. 5). La *Neue Nationalgalerie* está formada por dos niveles públicos: el sótano, que contiene las galerías de exposición y las oficinas, y el nivel de suelo, construido para albergar las exposiciones temporales.

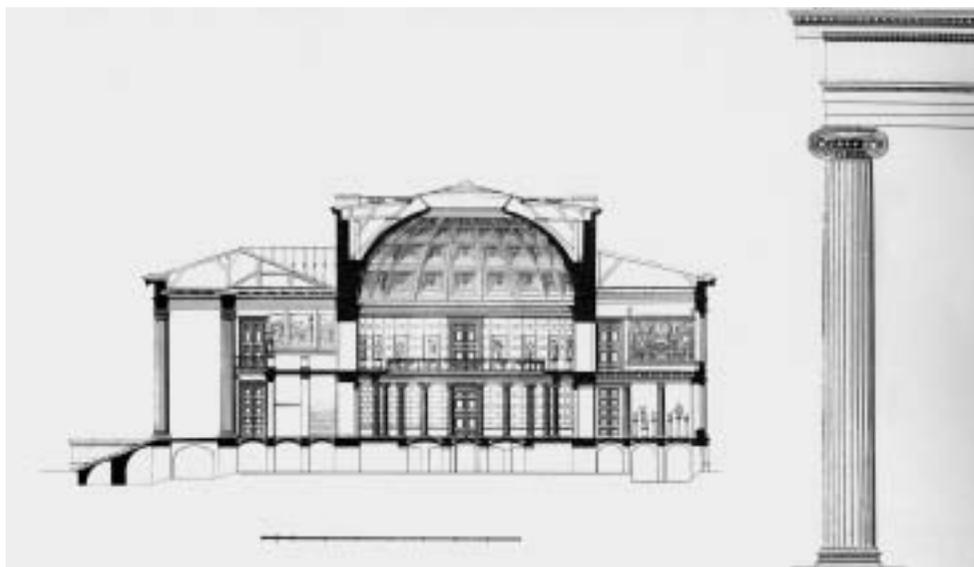
Fig. 6. L. Mies van der Rohe, *Neue Nationalgalerie*, Berlín, 1968. Fotografía aérea (autor desconocido).



Comparando el *Altes Museum* con la *Neue Nationalgalerie*, existen diferencias evidentes que surgen del contexto urbano y de la transformada concepción de los museos. Ambas diferencias podrían finalmente citarse como las principales razones para la defensa de las esquinas cerradas frente a las abiertas.

El *Altes Museum* estaba orientado hacia el norte, con vistas al palacio, mientras que la *Neue Nationalgalerie* estaba emplazada en un *terrain vague* que había sido vaciado por el régimen nazi y la incertidumbre de la planificación de posguerra (fig. 6).

La orientación del segundo, que miraba hacia el extremo sur del futuro *Kulturforum*, en el cruce entre Potsdamer Strasse y el *Reichpietschufer*, encajaba perfectamente con la predilección de Mies van der Rohe por el vestíbulo acristalado multidireccional.



7

En cuanto a la concepción de los museos, el *Altes Museum* estaba ideado para recibir prestigiosas colecciones de pinturas, esculturas, monedas y minerales que se mostrarían orgullosamente frente a aquellas ya expuestas en Londres o París, mientras que la *Neue Nationalgalerie* iba a ofrecer en más de la mitad de su espacio exposiciones temporales. En el resto del área, la colección de pintura y escultura clásica moderna iba a encontrar su nuevo hogar. A pesar de estas concepciones programáticas primeras, han existido numerosos usos alternativos en los espacios de ambos museos (fig. 9).

Al *Altes Museum* se le dio su configuración compacta y su orden gigante para maximizar su presencia formal frente al volumen mayor del palacio. De hecho, el orden gigante del museo amplificaba, según algunos, la extensión del mismo, aunque para otros simplemente se relacionaba con el palacio con sus ventanas repetitivas que miraban hacia el Lustgarten.

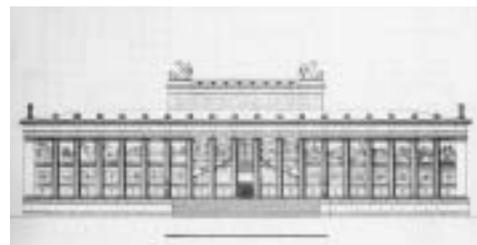
En su interés por una configuración compacta, Schinkel acentuó las esquinas con lo que parecen ser pilares de orden gigante que podrían ser entendidos como la continuación lógica del orden jónico gigante de la fachada sur principal (figs. 7 y 8).

Así, es posible ofrecer algunas de las razones del diferente tratamiento de las esquinas en el *Altes Museum* y la *Neue Nationalgalerie*: como reciente institución del joven estado prusiano, el *Altes Museum* era visto como un tesoro cuya estructura protectora debía acentuarse, mientras que el piso de acceso a la *Neue Nationalgalerie* era una galería gigante para exposiciones temporales y una invitación a los visitantes a lo que se parecía más a una gran caja expositora.

La disciplina de la museología no había siquiera nacido todavía en la época del museo de Schinkel, mientras que en los tiempos de Mies van der Rohe la noción de exposición de arte ya había sufrido profundas revisiones. La *Neue Nationalgalerie* se ha convertido en un lugar de encuentro para instalaciones y artistas que trabajan con formas de arte que Mies van der Rohe nunca hubiera anticipado, pero que encajan perfectamente en su concepto de espacio grande y universal.

Sin embargo, estas razones se comprenden fácilmente y no suponen ningún reto. La investigación especulativa siguiente tratará el problema del detalle de la esquina y la idea íntimamente relacionada que sustenta las diferentes soluciones para éstas.

Se ha puesto la atención en el hecho de que las cuatro columnas de las esquinas del *Altes Museum* subrayan la seguridad de la estructura para proteger la prestigiosa colección. De hecho, Schinkel empleó este acentuado, y en muchos casos exagerado, tratamiento de la esquina en numerosos proyectos: la cercana *Neue Wache* (1816-1818) con su miniaturizada evocación de las antiguas fortificaciones (como las que se encontraron en uno de los arquetipos, la *Fortaleza de Aigosthena* del siglo IV a.C en Megaris, en el golfo de Corinto); la ampliación y alteración de la *Villa Humboldt* en Tegel (1820-1824), que abrazaba la misma tipología del *castrum*; o la versión más tectónica de la *Schauspielhaus* en Berlín (1818-1821), con su extremada exageración de las esquinas.



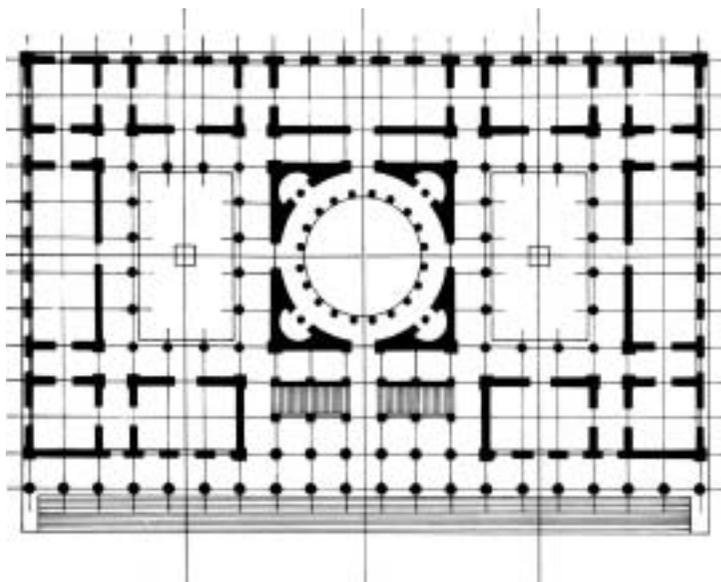
8

Fig. 7. K.F. Schinkel, *Altes Museum*. Sección. (Tomado de *Sammlung architectonischer Entwürfe*, varias ediciones desde 1840).

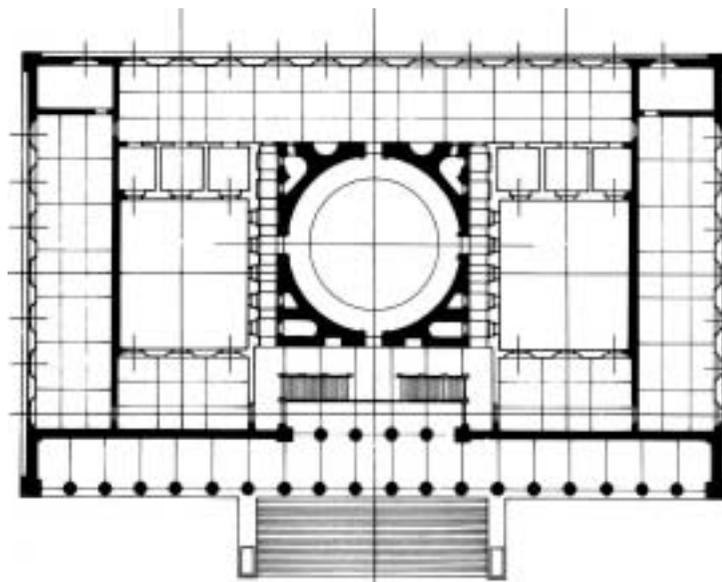
Fig. 8. K.F. Schinkel, *Altes Museum*. Alzado principal. (Tomado de *Sammlung architectonischer Entwürfe*, varias ediciones desde 1840).

Fig. 9. L. Mies van der Rohe, *Neue Nationalgalerie*, Berlín, 1968. (Fotografía del autor, 1983).





10



11

1. Karl Friedrich Schinkel, una referencia sobre cómo resolver de la mejor manera la presencia del pilar de la esquina en su “*Libro sobre Arquitectura*”, versión clasicista de 1820/1825: “La pilastra de la esquina se debe evitar y una construcción más sólida se consigue con un pilar en la esquina completamente trabajada en forma de b, incluso si las dos alas van a ser sólo la mitad del grosor de la pilastra”.

2. Karl Friedrich Schinkel: 2 de enero de 1824, carta a Sulpiz Boisserée: “Achtzehn freistehende jonische Säulen und zwei Anten unterstützen die Halle, deren Tiefe 21 Fuß beträgt; die Säulen stehen im Verhältnis von 4 Fuß 6 Zoll Durchmesser zu 39 Fuß 5 Zoll Höhe, in einer vierzehnfüßigen Entfernung von Achse zu Achse”. (...) “Was den Stil der Architektur betrifft, der sowohl im Äußeren als durch das ganze Innere herrscht, so war die Einfachheit der Hauptform daber der vorzüglichste Gesichtspunkt. (...) Deshalb habe ich vorgezogen, anstatt die beiden Hauptgeschosse durch zwei übereinander stehende Ordnungen zu charakterisieren, eine einzige Ordnung durchzuführen, die aus der vorderen großen Säulenhalle hervorgeht. (...) Das Gebäude, von demselben jonischen Gebälk und dem Unterbau der Säulenhalle rings umgeben und an den vier Ecken mit Pilastern der Ordnung versehen, bildet mit diesen Teilen eine einfache, großartige, seinen Verhältnissen angemessene Hauptkonstruktion, in welche die Etagenbaue untergeordnet eingefügt sind”.

“Dieciocho columnas jónicas exentas y dos *antae* soportan el *hall*, cuya profundidad es de 21 pies; las columnas tienen la proporción de 4’6” a 39’ 5” con un intercolumnado de 14 pies entre eje y eje”. (...) “Cuanto más se toma en cuenta el estilo de la arquitectura, cuyas reglas son tan importantes tanto en el exterior como en el interior, la simplicidad de la configuración principal está en cabeza de las consideraciones. (...) Ésta es la razón por la que he preferido realizar un sólo orden que emerge desde el gran *hall* columnar en el frontal en lugar de caracterizar los dos pisos principales a través de órdenes superpuestos (...) El edificio, que está rodeado por el mismo arquitrabe jónico y base del *hall* columnar, y al que se le han colocado pilastras del mismo orden en las cuatro esquinas, conforma con estas partes un estructura principal grande y simple que es apropiada para sus fines, en la que los pisos individuales están insertados de una manera subordinada”.

Tomando como referencia esta selección de las propias obras de Schinkel, el tratamiento de la esquina del *Altes Museum* es extrañamente sutil. De hecho, en contraste con las esquinas teatrales de la *Schauspielhaus*, donde la anchura de los elementos de la esquina no se pueden leer como elementos tectónicos masivos, las columnas “aparentes” en las esquinas del *Altes Museum*, en un análisis más profundo, subrayan esa calibración más suave en el tratamiento de la esquina.

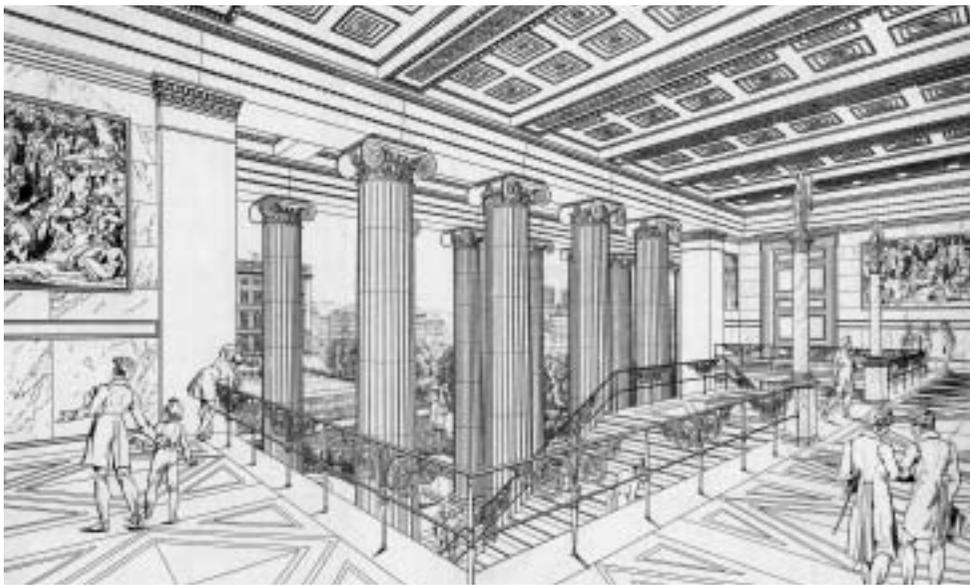
Siempre incluyendo la palabra “aparentes” en la descripción de las columnas de las esquinas, se introduce una nota cautelar que indica que dichos “pilares” son, de hecho, similares a los de los elementos de muro de la *Schauspielhaus*. Los “pilares” son elementos en forma de L; en otras palabras, exageran su volumen físico real en el exterior, de modo que, para el observador común, evocan una masa mayor que la que realmente existe.

Mientras que la presencia de piezas en forma de L no se puede detectar en el interior de la fachada norte del edificio, aquí la unidad de las estancias laterales tiene prioridad sobre la manifestación del “pilar” de orden gigante; por el contrario, en la fachada sur las piezas en forma de L quedan en parte descubiertas. Caminando alrededor de las esquinas de la zona sur, desde la fachada lateral hacia la columnata, y mirando dentro de la *stoa*, las anchuras del elemento de la esquina son diferentes, como si no hubiera nada particular o extraño en esto¹.

La razón de la “revelación” debe de ser más mundana que relacionada con el interés de Schinkel en reflejar abiertamente un dilema de su propio hacer: la anchura del arquitrabe que abarca la columnata dórica gigante es, en efecto, proporcional a la anchura de la proyección de la pared, también conocida como *antae*. ¿Pero no existe ningún problema a la hora de presentar con un elemento contigo un pilar desde un ángulo y una *antae* desde el otro?

En todos los dibujos, bien sean planos o perspectivas, Schinkel describe detalladamente la inusual ambigüedad del pilar y de la *antae*. Schinkel escribe incluso sobre los mismos elementos tectónicos² usando dos descripciones –*antae* y pilastras– en la misma carta dirigida a un colega. Refiriéndose a los tipos edificatorios del pasado, la adaptación de Schinkel de estos servía a la unidad volumétrica del conjunto del edificio. Así, la *stoa* clásica griega –particularmente la *stoa poikile* o *stoa* pintada– y el antiguo panteón romano están ambos envueltos por elementos de muro, el primero con pequeñas piezas de acabado, y el segundo con cuatro pantallas que ocultan completamente la cúpula.

Reuniendo los tipos, un homenaje ecléctico común en lo que era el nacimiento de la cultura moderna, Schinkel se enfrentaba a un problema arquitectónico propio. Más que tratar la configuraciones como elementos independientes (como, por ejemplo, el famoso pintor italiano Giovanni Paolo Panini había hecho en incontables ocasiones un siglo antes para los turistas entusiastas de antigüedades), Schinkel combina la *stoa* de orden gigante con el panteón de escala media utilizando las pantallas. Vista en sección, la incongruencia proporcional es evidente.



12

El arquitrabe de la *stoa* no se relaciona con la cúpula. Internamente, Schinkel permite a los visitantes descubrir gradualmente estos espacios y su referencia literal con los detalles decorativos y constructivos de los monumentos romanos y atenienses.

La ingeniosa escalera situada entre la *stoa* y el panteón conduce a los visitantes a un punto de vista urbano sin parangón, desde el cual no sólo las raíces de la arquitectura pueden ser entendidas, sino que también se puede hacer un recorrido por la historia de la civilización moderna, a través de la representación de las paredes de la *stoa* y la escalera. Incluso, con un leve grado de inmodestia, se pueden observar varias obras del mismo Schinkel en el corazón de Berlín (el volumen de granito en el atrio del museo, el *Schlossbrücke*, la iglesia de *Friedrich Werdersche*, la *Schauspielhaus*) (fig. 12).

El principio del “panorama”, la idea de tesoro oculto, la unificación de todas las corrientes de la cultura y la civilización dentro del museo, están reunidas desde la perspectiva de Schinkel en el descansillo de la escalera imperial, al aire libre y públicamente accesible.

En la búsqueda de una localización ideal para su *point de vue*, se podría abrir ante el espectador el mejor panorama posible. Y a la inversa, en la selección del edificio ideal y, con él, los espacios ideales para un museo, se propondría el mejor marco para dar cuenta de la extensión de la civilización. Con todo esto, el *Altes Museum* estaba constituido por una caja central hermética con estancias flexibles de iluminación lateral que servían para todo tipo de exposiciones. La *stoa*, la escalera imperial, el panteón, dispuestos en su sitio con cuatro “pilares” en sus esquinas, proporcionaban los únicos elementos representativos que hacían que el edificio no fuera un simple almacén, ya que la parte norte de la isla se llenaría años más tarde con las instalaciones para el puerto de Berlín.

Los cuatro pilares de esta caja herméticamente construida con tipos arquitectónicos fueron cuidadosamente proporcionados por Schinkel para satisfacer las aspiraciones del gran público y no convertir el museo en un irrelevante almacén prusiano. Los cuatro pilares del cofre del tesoro se pueden ver como desafiantes protectores de las indeseables pérdidas³, garantes estables de la solidez de la institución, justo lo contrario de la *stoa* abierta, que se describe a sí misma con una inscripción latina en el arquitrabe (“Friedrich Wilhelm III ha dado este lugar de calma para todos los estudios de las antigüedades y las bellas artes”), para todos los estudiosos y amantes de las artes.

El *Altes Museum* encarna la dualidad irresoluta de la apertura al público a través de su *stoa* de orden gigante y la representación de la seguridad a través de los tres alzados laterales, todos sujetos con los exagerados pilares de las cuatro esquinas. Si en el campo de los métodos proyectivos, el panorama era el complemento del *panopticon*, entonces el culto obsesivo por la colección de objetos con los valores estéticos y éticos de los museos era el complemento de la prisión. Todos estos conceptos culturales implicaban la creencia en la certeza y la totalidad, y los exa-

Fig. 10. Ensayo sobre una corrección de Durand de la planta del *Altes Museum* por Martin Goalen. (“Schinkel and Durand: the Case of the Altes Museum”, en *Karl Friedrich Schinkel: A Universal Man*, ed. Michael Snodin, London 1991, ill. 37, p. 32).

Fig. 11. Análisis de la planta del *Altes Museum* por Martin Goalen. (“Schinkel and Durand: the Case of the Altes Museum”, en *Karl Friedrich Schinkel: A Universal Man*, ed. Michael Snodin, London 1991, ill. 37, p. 32.)

Fig. 12. K.F. Schinkel. Perspectiva desde la escalera principal del *Altes Museum* (*Sammlung architectonischer Entwürfe*, varias ediciones desde 1840).

3. Como resultado de la guerra napoleónica, se trasladaron numerosas piezas de arte de Berlín a París en 1806. Su vuelta a Berlín en 1815 aceleró la creación del *Altes Museum*.

Figs. 13-19. *Altes Museum* (fotografías y fotomontajes del autor, 2005).



13



14



15



16

gerados pilares de las cuatro esquinas no son sino las últimas encarnaciones del miedo al apocalipsis predicho en el Libro del mismo nombre.

No obstante, con esta posible explicación para el dilema de pilastra/*antae* en mente, se le plantea al crítico activo el reto de adivinar si no había otras opciones de diseño para Schinkel.

¿Qué pasaría si las pilastras fuera tan anchas como los muros mismos? ¿Parecerían demasiado delgadas en relación a las columnas jónicas? ¿Disminuye esto el carácter protector de las cuatro esquinas bíblicas? ¿Qué pasaría si la *stoa* se hubiera dejado abierta por los lados? ¿Hubiera minimizado esto el carácter del museo? ¿Podría haber sido tratada como si la columnata fuera una pantalla en frente de la *cella*, análoga al muro frontal de los templos? (figs. 13-19).

Los diferentes rediseños muestran que el diseño de Schinkel es muy difícil de alterar. No obstante, el dilema de los pilares/*antae* sugiere que Schinkel no estaba en contra de que la *stoa* lateralmente cerrada fortaleciera la clausura a través de la *antae* interiormente proyectada. Es como si la *stoa* no fuera solamente un espacio en forma de U con una columnata porosa, sino una forma de U con remates apuntando interiormente, por así decirlo.



17



18



19

Esta expresión doble de clausura en tres caras, se puede encontrar, en una configuración más compleja, en el diseño de Schinkel para el *Charlottenhof* (1826-1828) de Potsdam. Aquí una pérgola conecta la villa tripartita con un ábside semielíptico, creando así una composición autorreferencial. La *stoa* del *Altes Museum* con su recinto de tres lados y su *antae* adicional compensa en el interior lo que el exterior deja aparentemente menos resuelto.

Así, Schinkel ha dado evidencia de su preocupación por el problema de la esquina, no sólo en sus proyectos, sino también en las reflexiones teóricas que han sido mencionadas. En su versión neoclásica de su “Manual de Arquitectura”, Schinkel defiende la mera representación de un pilar en lugar de la encarnación literal de éste en el interior de la esquina de un edificio (fig. 20).

En efecto, en uno de sus proyectos más importantes, la *Bauakademie* (1831-1836), Schinkel se acerca mucho a la resolución del problema de la esquina en términos de cuadrícula universal de pilares: permitiendo que un pilar de ladrillos quede semianexionado a un elemento de muro en la parte trasera, Schinkel simplemente deja sin resolver el problema de aspecto visual del pilar de la esquina que aparece con un área superficial más grande que los de la fachada: por consiguiente, la esquina no es sólo un elemento vertical en un campo de elementos verticales, sino un elemento con una presencia visual especial.

Aquí es donde los intereses de Schinkel y Mies van der Rohe coinciden: en uno de sus últimos edificios, Mies van der Rohe se acerca mucho a la resolución del problema de la esquina en un edificio sin aislamiento. Para el *Toronto Dominion Centre Banking Pavilion* (1963-1968), coincidente en el tiempo con la *Neue Nationalgalerie*, Mies van der Rohe aplicó un perfil “cruciforme prusiano”. La anchura de la pestaña es la misma que la del muro frontal, mientras que el acristalado más estrecho está separado por un reborde rectangular. Para permitir que la estructura cruciforme multifacética revele todas sus superficies internas, y para dejar que las pestañas conserven su identidad dejando un hueco en la estructura acristalada, en términos de presencia visual, la columna cruciforme de la esquina tiene una ventaja escasa sobre la columna estándar.

En la *Neue Nationalgalerie*, Mies van der Rohe consigue dos grandes proezas: para empezar, evitando la ocupación de la esquina con un elemento estructural, las ocho columnas cruciformes, colocadas a una cierta distancia de la esquina, son completamente equivalentes en términos de presencia visual. En segundo lugar, desde la perspectiva interior, la ausencia de una estructura de esquina permite liberar la diagonal (fig. 21).

La noción de la esquina libre fue popularizada en los tiempos modernos por Walter Gropius y Adolf Meyer en su diseño de fachada para la *Fagus Factory* de Alfeld (1911-1912). Más tarde, Le Corbusier sugirió expandir la vista en la *maison Domino*. El hecho de que no siempre “vaciera” la esquina, como hizo en la *Villa Stein* en Garches, 1927, (por ejemplo, en el *Weissenhof-*

Fig. 20. K.F. Schinkel, “Sobre los errores en Arquitectura, dibujos con las soluciones correctas a los problemas en cuestión”, ca. 1820 (Tomado de *Das Architektonische Lehrbuch*, versión 1825).

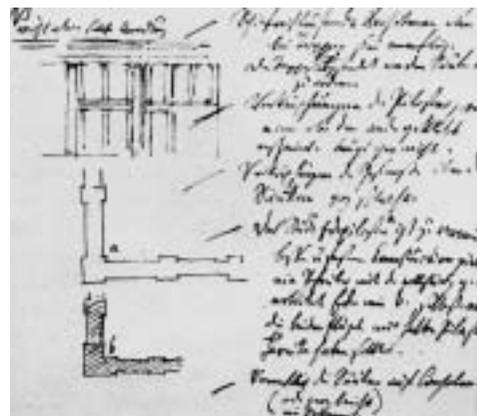




Fig. 21. L. Mies van der Rohe, *Toronto Dominion Center*, Berlín, 1968. Interior del vestíbulo. (Fotografía del autor, 1998).



Fig. 22. *Neuenational Galerie* durante su construcción. (Tomado de *The Mies van der Rohe Archive*, Garland, New York [etc.], 1992).

siedlung del mismo año, la estructura y el emplazamiento lo hubieran permitido), dice muy poco de la consistencia de Le Corbusier, pero todo sobre su subconsciente mecanicista.

La esquina libre, defendida por los modernistas a través de Europa occidental, como la clave de una sensibilidad espacial liberada, necesitaba más relevancia que el simple aprovechamiento de las oportunidades compositivas que eran presentadas a los diseñadores. El ideal de una sensibilidad espacial liberada, el sueño de liberar posibilidades existenciales a través de una extensión de espacio libre y sin trabas, requería una diferenciación compositiva más fuerte que la presencia coplanar del muro y de los elementos de vidrio que Frank Lloyd Wright, Gropius y Le Corbusier habían ofrecido.

Incluso Mies van der Rohe, evocando la sintaxis de los neoplasticistas y de Wright en el proyecto de la *Brick House* (1923), conservaría el sentido de seguridad y orden en el *Pabellón de Barcelona* (1929). Cada esquina del pabellón está cerrada, incluso con una ampliada forma de L reminiscente del dilema del *Altes Museum*. Es desde la *50x50 House* (1950-1952) en adelante cuando Mies parece que empieza su búsqueda de un espacio libre, no específico, liberador y universal.

Si la *50x50 House* fue el comienzo de esta búsqueda y el *Convention Hall* de Chicago (1952-1954) fue la secuela gigante, entonces en los *Bacardi Headquarters* (proyecto, 1958), en el *Georg Schäfer Museum* (proyecto, 1960-1963) y en la serie de la *Nationalgalerie* encontraron finalmente un edificio cercano al ideal de espacio universal. La extensa planta baja, consistente en una cuadrícula uniforme de piezas de granito, la cuadrícula más pequeña del techo y la también más pequeña de la cubierta acristalada están deliberadamente dimensionadas para disolver la hasta ahora coincidente definición espacial de suelo, pared y techo. Aún así, no fue lo suficientemente lejos.

En la insistencia de Mies van der Rohe por conseguir su cubo perfecto, y ante la ausencia en ese momento de uniones siliconadas para las juntas de los vidrios, la perfilera impide la esquina libre. Sin embargo, un ininterrumpido sentido de libertad espacial existió por un breve momento: justo después de que el techo de acero hubiera alzado sus ocho pilares, y antes de que el pórtico fuera cerrado con el sistema de acristalamiento. Durante este breve período, el sueño de Mies van der Rohe de un espacio universal liberado se había hecho realidad.

CONCLUSIÓN

Indudablemente, la esquina en la arquitectura puede ser un referente cultural para aquellos que quieran unirse a su discurso. Tanto Schinkel como Mies van der Rohe, siguiendo la sensibilidad dórica, trabajaron la esquina como un índice cultural.

La búsqueda de una solución para la esquina, como hemos visto desde el *Altes Museum* hasta la *Neue Nationalgalerie*, es complicada pero persistente. Involucró a muchos arquitectos y la historia está lejos de ser completamente contada. Este ensayo ha escogido sencillamente a dos arquitectos que han agudizado su ingenio en favor de esta idea.

Es evidente que no podría haber una aproximación más diferente en la noción de museo que en estos dos casos: el primero, un tesoro temeroso, el segundo, una llamativa y amena galería para lo desconocido; el primero, centrado en la certeza y el orden, el segundo preocupado de la incerteza y su asociado poder de reorganizar el orden.

La búsqueda está lejos de llegar a su fin.