

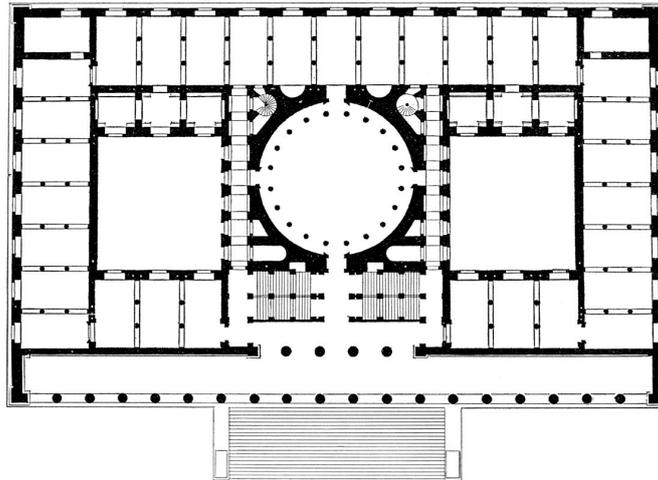


UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCUELA TÉCNICA
SUPERIOR DE
ARQUITECTURA

El Altes Museum, una transición hacia la modernidad



TRABAJO FINAL DE GRADO

GRADO EN FUNDAMENTOS DE LA ARQUITECTURA

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA

Benlloch Blasco, Víctor José

Tutor: Gradolí Martínez, Carmel-Bernat

Curso 2020-2021

<<La historia de la arquitectura del siglo XIX es la
lucha del ascendente principio de la autonomía
frente a la heteronomía feneciente>>

KAUFMANN

RESUMEN

El Altes Museum, una transición hacia la modernidad

K. F. Schinkel es el arquitecto alemán más importante del siglo XIX. El *Altes Museum* es su obra maestra, que destaca por su simplicidad, pureza y elegancia, convirtiéndose en una obra de arte en sí misma. También resalta su implantación urbanística y la relación entre interior y exterior mediante un recorrido que se dota de solemnidad.

El museo es una síntesis depurada de la tradición anterior, pero también un referente para arquitecturas posteriores cuya influencia se puede reconocer en diversos ejemplos de la arquitectura escandinava, el movimiento moderno o la arquitectura posmoderna.

El trabajo aborda un análisis comparativo entre el *Altes Museum* y sus consecuentes a través de unos elementos compositivos, formales y funcionales que caracterizan el museo. Estos rasgos sirven para identificar la influencia del proyecto de Schinkel en sus contemporáneos, trazando así un proceso continuo que lo convierte en nexo de unión entre tradición y modernidad, proyectándose hacia el futuro.

Palabras clave

Schinkel; Movimiento moderno; Análisis comparativo; metodología reticular; tradición y modernidad.

RESUM

L'Altes Museum, una transició cap a la modernitat

K. F. Schinkel és l'arquitecte alemany més important del segle XIX. L'*Altes Museum* és la seua obra mestra, que destaca per la seua senzillesa, puresa i elegància, convertint-se en un obra d'art en si mateixa. També ressalta la seua implantació urbanística i la relació entre exterior i interior mitjançant un recorregut que es dota de solemnitat.

El museu és una síntesi depurada de la tradició anterior, però també un referent per a arquitectures posteriors la influencia del qual es pot reconèixer en diversos exemples de l'arquitectura escandinava, el moviment modern o l'arquitectura postmoderna.

El treball aborda una anàlisi comparativa entre l'*Altes Museum* i els seus conseqüents a través d'uns elements compositius, formals i funcionals que caracteritzen el museu. Aquestes característiques serveixen per identificar la influència de Schinkel en els seus contemporanis, traçant així un procés continu que el converteix en nexa d'unió entre tradició i modernitat, projectant-se cap al futur.

Paraules clau

Schinkel; Moviment modern; Anàlisi comparativa; metodologia reticular; tradició i modernitat.

ABSTRACT

The Altes Museum, transition towards modernity

K. F. Schinkel is the most important German architect of the 19th century. The *Altes Museum*, his masterpiece, is notable for its simplicity, purity, and elegance, being considered an artwork by itself. It stands out for its urban position and the outside-inside relation through a solemn entrance path.

On one hand, the Museum is a depurated synthesis of previous tradition. On the other hand, it is a reference for later architectures whose influence can be recognized in various examples of Scandinavian architecture, modernism or postmodern architecture.

The work addresses a comparative analysis between the *Altes Museum* and its consequents through compositional, formal and functional elements that characterize the museum. These features serve to identify the influence of Schinkel's project on his contemporaries, tracing, in that way, a continuous process that makes it a link between tradition and modernity, projecting itself into the future.

Keywords

Schinkel; Modernism; Comparative analysis; reticular methodology; tradition and modernity.

ÍNDICE

/ INTRODUCCIÓN.....	8
/ UNA TRANSICIÓN HACIA LA MODERNIDAD.....	8
/ MOTIVACIÓN	9
/ OBJETIVOS.....	9
/ ESTRUCTURA Y METODOLOGÍA	9
CAPÍTULO I/ Karl Friedrich Schinkel. Contexto	11
1.1/ Prusia, marco histórico del arquitecto.....	12
1.2/ Schinkel: Biografía y facetas.....	14
1.2.1/ Pintura y decorados escénicos.....	15
1.2.2/ Goticismo	17
1.2.3/ Neoclasicismo: Unter den Linden.....	18
1.2.4/ Industrialización.....	21
1.2.5/ Pintoresquismo.....	22
CAPÍTULO II/ Los Precedentes del Altes Museum	25
2.1/La arquitectura revolucionaria. Boullée y Ledoux	26
2.2/La metodología reticular de Durand.....	28
2.3/ Gilly, maestro de Schinkel.....	32
2.4/ La cúpula del Panteón de Roma	33
2.5/ La Stoa griega	36
2.6/ El pintoresquismo como implantación	40
2.7/ El viaje italiano: Palladio	43
2.8/ Neoclasicismo. La tipología de museo	45
CAPÍTULO III/ Caracterización del Altes Museum.....	49
3.1/ La planta, el círculo inserto en el rectángulo	52
3.2/ La transición interior exterior, un recorrido monumentalizado	54
3.3/ La rotonda como espacio principal.....	56
3.4/ El podio.....	58
3.5/ La esquina.....	59
3.6/ Unidad volumétrica	62

CAPÍTULO IV/ La influencia del Altes Museum.....	65
4.1/ Primeras adaptaciones en el siglo XIX.....	68
4.1.1/ Museo Nacional de Hungría, M. Pollack (1837).....	68
4.2/ Arquitectura nórdica, principios del siglo XX	72
4.2.1/ Capilla del Bosque, Asplund (1918-1920).....	72
4.2.2/ Biblioteca Municipal, Asplund (1924-1928)	76
4.2.3/ Club de Trabajadores, A. Aalto (1924-1925)	81
4.3/ Mies van der Rohe	84
4.3.1/ Crown Hall (1952-1956)	86
4.3.2/ Neue Nationalgalerie (1965-1968).....	90
4.4/ Le Corbusier.....	94
4.4.1/ Palacio de la Asamblea (1951-1964)	94
4.5/ Postmodernismo.....	98
4.5.1/ Neue Staatsgalerie, J. Stirling (1984).....	98
4.6/ El presente siglo XXI	102
4.6.1/ Asamblea Nacional, Kéré (2021-2023).....	102
/ CONCLUSIONES.....	106
/ BIBLIOGRAFÍA.....	108
/ ÍNDICE DE FIGURAS	110

/ UNA TRANSICIÓN HACIA LA MODERNIDAD

En su libro *De Ledoux a Le Corbusier*, Kaufmann nos transmite la continuidad histórica existente entre los dos arquitectos y se centra en la importancia del camino que abriría Ledoux. Resalta cómo podemos comprender a un autor "basándose en el camino que abrió" (Kaufmann 1982, 12), refiriéndose a la importancia de su influencia histórica. En este trabajo, aplicaremos esta misma filosofía a Schinkel, que no deja de ser un paso intermedio de la tesis que plantea Kaufmann.

Así como el filósofo alemán Immanuel Kant establece la moral autónoma, rompiendo con la heterónoma, Ledoux abrirá el camino hacia la autonomía arquitectónica. Se plantea que una revolución tan fuerte como la de la autonomía (arquitectónica) no puede ser cosa de un día, no puede ser resultado de una idea feliz. De esta manera, surge la pregunta de si la similitud entre Ledoux (o Schinkel) y nuestro tiempo es casual o, por el contrario, existe un desarrollo ininterrumpido entre ambos.

Pese a la "máscara neoclásica" de las obras de comienzos del siglo XIX, "el principio de la autonomía" mantiene aún "toda su eficacia" en esta época postrevolucionaria (Kaufmann 1982, 78). Así, "los principios de la autonomía pueden inferirse" de los proyectos "de los sucesos inmediatos" de Ledoux, como es el caso de Schinkel, y más en particular de su *Altes Museum* (Kaufmann 1982, 79). Por tanto, en el presente trabajo veremos cómo Schinkel es participe de este largo proceso de depuración a lo largo de la historia que conduce hacia la autonomía arquitectónica o, dicho de otro modo, nos adentraremos en esta particular *transición hacia la modernidad*.

/ MOTIVACIÓN

El presente trabajo surge del interés por profundizar en un periodo de la historia de la arquitectura, así como su relación con etapas anteriores y posteriores. De alguna manera, se puede ver como un relato particular de la misma historia de la arquitectura a través de este ejemplo concreto.

Durante las clases de historia de la arquitectura apareció la planta del museo de Schinkel en repetidas ocasiones, así como su nombre para explicar la influencia de sus aportaciones. Es precisamente a partir de esta visión y de una visita al museo en Berlín que surgió la idea del trabajo. Así, se tratará de especificar esta influencia para poder trazar una línea continua a través de la historia que nos ayude a comprender mejor el porqué de ciertas obras de la arquitectura moderna y de nuestros días.

/ OBJETIVOS

- Profundizar conocimientos en la arquitectura moderna y sus antecedentes.
- Estudiar los precedentes históricos del museo de Schinkel.
- Caracterizar la obra con sus elementos más influyentes.
- Analizar una selección de ejemplos de arquitectura moderna.
- Constatar la influencia de Schinkel en la modernidad.

/ ESTRUCTURA Y METODOLOGÍA

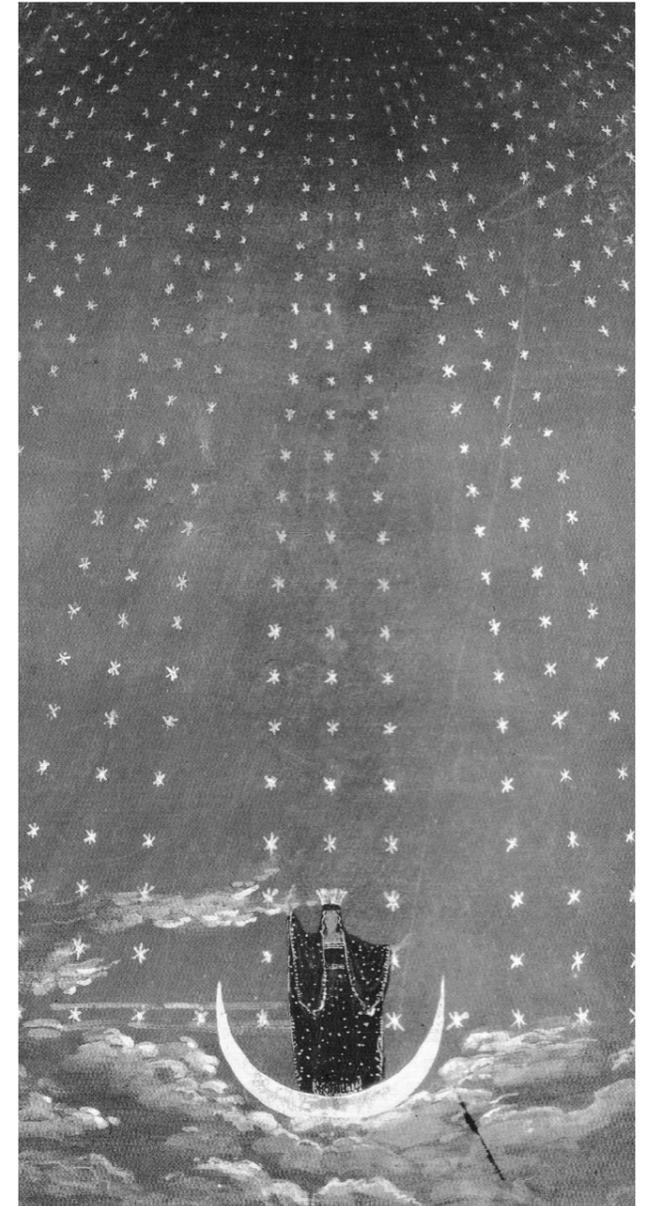
El trabajo se desarrolla siguiendo una metodología deductiva, empezando por un marco general que paulatinamente se va aplicando a casos particulares. Para fundamentar los razonamientos e hipótesis planteadas, se consultan todo tipo de fuentes bibliográficas relacionadas con el ámbito historiográfico y de la composición arquitectónica: Libros, revistas, tesis doctorales, recopilatorios de planos y documentación gráfica.

El trabajo se desarrolla, como se ha dicho, de lo general a lo particular. De esta manera, se empezará contextualizando al arquitecto en su época y en su propia obra. A continuación, la atención se centrará en el *Altes Museum*, obra sobre la que versa el trabajo. Se hará la aproximación al edificio a través de todos los precedentes y elementos de los que Schinkel se sirvió para componerlo, para así comprender mejor las decisiones del arquitecto.

A partir de aquí, basándose en las fuentes bibliográficas, se plantearán unos elementos que definan el *Altes Museum*, y que se han convertido en referentes de obras contemporáneas al mismo. Estos elementos facilitarán el análisis que tratará de establecer conexiones entre el museo y sus consecuentes. Finalmente, después de desarrollar este análisis, se revisarán los resultados, generando unas conclusiones sobre la influencia del proyecto de Schinkel.

CAPÍTULO I

KARL FRIEDRICH SCHINKEL. CONTEXTO



Para comprender mejor al autor, es importante situarse en su contexto histórico y en su trayectoria artística, caracterizada por distintas facetas que muestran lo diverso de su producción. Al analizar su obra se verá cómo entran en crisis "los grandes bloques estilísticos y lenguajes universales heredados del clasicismo" (Fernández Martínez 1998). Así, Schinkel es ejemplo de la rotura de ese "discurso global" y su substitución por una multiplicidad creativa que dará pie a esta transición hacia la modernidad.

1.1/Prusia, marco histórico del arquitecto

Es habitual hablar de Schinkel como el “más grande arquitecto alemán del siglo XIX” (Fernández Martínez 1998), pero realmente Alemania no existía como tal en esa época. Schinkel desarrolló su obra en el reino de Prusia.

La región histórica de Prusia se corresponde con los actuales territorios del norte de Alemania, norte y oeste de Polonia y el óblast ruso de Kaliningrado. A lo largo de la historia, estos territorios fueron cambiando de manos repetidamente, así como de denominación. En la Edad Media la región estaba habitada por los pueblos paganos prusios, hasta que fue conquistada por los caballeros teutónicos (SXIII). Más tarde fue incorporada al reino de Polonia, donde el territorio era un feudo conocido como “Ducado de Prusia”, con capital en *Königsberg* (actual Kaliningrado). Este ducado fue heredado en 1618 por los príncipes-electores de Brandemburgo, formando la región Brandemburgo-Prusia. No fue hasta 1701 cuando surgió con tal nombre el “Reino de Prusia” (*Königreich Preußen*) cuando Federico I se coronó como rey de Prusia.

Coincidiendo con este evento, la ciudad de Berlín pasó a ser la capital prusiana. En este comienzo de siglo XVIII, Berlín era una ciudad de apenas 60.000 habitantes (Szambien 2000), bastantes menos que otras capitales europeas como París o Londres, que rondaban el medio millón. Durante este siglo, los distintos monarcas embellecieron la nueva capital, dotándola de iglesias, castillos y edificios militares, pero sin que surgiera ninguna arquitectura específicamente berlinesa. La influencia arquitectónica y cultural francesa seguía estando muy presente durante estos años, debido en parte al gran porcentaje de habitantes galos en la ciudad (Szambien 2000).

Durante el siglo XVIII el nuevo reino de Prusia se reorganizó militar, financiera y económicamente, en una deriva hacia el modelo de estado centralista propio del absolutismo.

El reino se fue expandiendo hacia el este ganando terreno a Polonia, al tiempo que se convertía en una de las potencias europeas. En todo este período, siempre era la dinastía Hohenzollern la que gobernaba el reino, pasando por el trono distintos monarcas como Federico I, Federico Guillermo I, Federico el Grande y Federico Guillermo II. La Ilustración influyó notablemente en estos años, introduciendo en el estado pequeñas reformas propias del “absolutismo ilustrado”.

En la segunda mitad de siglo, surge el Neoclasicismo, ese nuevo “retorno a lo antiguo”, que se convierte en estilo universal. Este se “propagará” más fácilmente en las ciudades de nueva creación o en las que se encontraban en un momento de expansión, como era el caso de Berlín. Entre estos edificios neoclásicos de final de siglo, “pasa a la posteridad” la Puerta de Brandemburgo (1789-1791), que se convertiría posteriormente en símbolo de la ciudad (Fig. 1.1).

El cambio de siglo vino marcado por sucesivos conflictos con la Francia revolucionaria y Napoleón, así como por el cambio de monarca, que pasaría a ser Federico Guillermo III, quien coincidiría con el período constructivo de Schinkel. El nuevo rey inició su mandato afrontando la invasión y posterior ocupación de Napoleón (Fig. 1.1). Una de las consecuencias de la invasión napoleónica, fue el creciente surgimiento de un sentimiento nacionalista

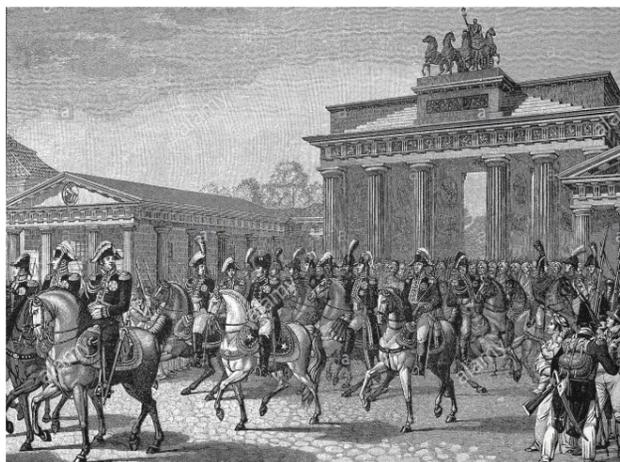


Figura 1.1/ Entrada de Napoleón en Berlín, 1806 [alamy.com]

prusiano, manifestado claramente en las Guerras de Liberación (1813-14). Al mismo tiempo, el surgimiento del romanticismo en el campo intelectual y artístico, impulsó aún más el patriotismo y el culto a la libertad. Como ejemplo de este espíritu surge la Universidad Humboldt, fundada en 1809 en Berlín, convirtiéndose en centro intelectual de la ciudad.

Al acabar las Guerras de Liberación, el Congreso de Viena redibujó el mapa político europeo, devolviendo a Prusia gran parte del territorio perdido, además de materializar su expansión hacia el oeste (Fig. 1.2). De este congreso también surgió la Confederación Germánica, una unión que agrupaba distintos estados alemanes, con el poder concentrado entre Austria y Prusia. A partir del 1815, el espíritu reformador del rey Federico Guillermo III decayó, y nunca llegó la constitución que



Figura 1.2/ Territorios de Prusia en 1815 [historicalmapchart.net/world-1815.html]

había prometido durante la ocupación. En cambio, el sistema educativo prusiano siguió siendo de los mejores de Europa y la Universidad de Berlín tuvo una reputación muy importante (Britannica n.d.).



Figura 1.3/ Plano de Berlín alrededor de 1845 [Snodin 1991, 118]

1.2/ Schinkel: Biografía y facetas

Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) (Fig. 1.4), fue un arquitecto, pintor, diseñador y escritor alemán. Nació en Neuruppin, una pequeña localidad cerca de Berlín, a donde se trasladó tras la muerte de su padre, ya que su madre quería que recibiera una buena educación. En 1796, Schinkel visitó una exposición de la Academia, donde le llamó especialmente la atención un diseño de Friedrich Gilly para el monumento al rey Federico el Grande. Supuestamente, esta impresión le llevó a decidir ser arquitecto. A partir de este momento, dejó la escuela y entró en el taller de Gilly como su aprendiz. Trabajó unos años con él hasta su repentina muerte en 1800. Schinkel tuvo que acabar algunos de los proyectos de Gilly y fue en 1801 cuando realizó su primera obra, el **Templo de Pomona** en Postdam. De 1803 a 1805, Schinkel se marcharía de Prusia para realizar su particular "Grand Tour" por Bohemia, Austria, Italia, Sicilia y Francia, donde se empapó de referencias arquitectónicas, siempre haciendo dibujos y bocetos allá por donde iba. Su visita a Italia fue especialmente enriquecedora, ya que conoció las obras maestras de la arquitectura clásica en primera persona, así como las construcciones de ladrillo y terracota y la arquitectura vernácula del sur de Italia (Fig. 1.5).

A partir de aquí se clasificará su obra en cinco facetas organizadas según las distintas corrientes que siguió, lo que muestra su extraordinaria multiplicidad creativa. Como se observará a continuación, obras de estilos distintos coinciden cronológicamente. Es esto por lo que se habla de facetas del autor y no de etapas como tal, ya que Schinkel se adaptaba a un estilo u otro según el contexto o lugar en que se encontrara o según quién le encargara la obra. También se verá cómo, en algunos casos, estas facetas creativas coinciden con los hechos históricos que sucedían a su alrededor. Cuando Schinkel volvió de su viaje por Europa se encontró una Prusia ocupada por las fuerzas napoleónicas, lo que dará pie a su primera faceta artística.

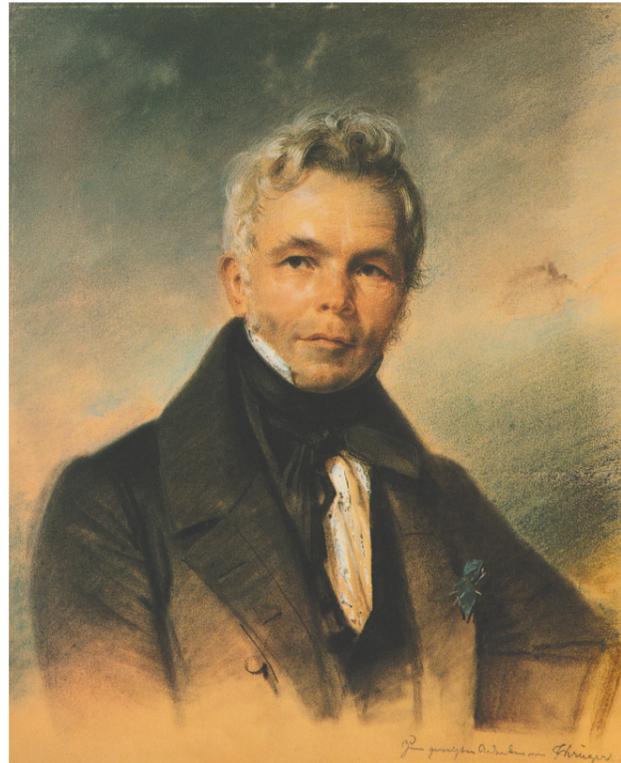


Figura 1.4/ Karl Friedrich Schinkel
[Snodin 1991]



Figura 1.5/ Schinkel en su viaje a Italia
[Steffens 2003, 9]

1.2.1/ Pintura y decorados escénicos

Se puede considerar a Schinkel como "uno de los principales pintores románticos junto a O. Runge y C. Friedrich" (Fernández Martínez 1998). La mayor parte de su producción pictórica (pintura al óleo, acuarelas y gouaches), fue realizada entre 1805 y 1818, coincidiendo con la época de ocupación napoleónica y la consiguiente paralización de la construcción. Esto no impidió que Schinkel se fuera acercando a la familia real, a la que conoció a través de las exposiciones de sus cuadros y de la que recibió encargos para decorar estancias de la residencia real *Kronprinzenpalais*.

Ya en su viaje por Europa, el arquitecto mostró especial interés por el dibujo del paisaje y las vistas urbanas, como expresaría en sus

propias palabras: "El paisaje ofrece un interés particular cuando se perciben en él huellas de la existencia humana".

Los distintos bocetos realizados durante esta visita a Italia le sirvieron como base para muchas de sus pinturas. Su producción artística "se sitúa siempre en relación con la arquitectura, a la que considera como el arte del que dependen las otras artes" (Szambien 2000). Los temas más frecuentes en su pintura son los propios de esta época romántica: el paisaje idealizado, la naturaleza pintoresca, las ruinas o las construcciones góticas.

Eran frecuentes sus paralelismos entre formas naturales y arquitectónicas, como ocurre en **Ruina de un convento gótico con grupos de árboles** (1809), del mismo modo que eran



Figura 1.6/ Catedral gótica al borde del agua, Schinkel
[Steffens 2003, 20]

habituales las representaciones de fenómenos naturales que ofrecían un modelo directo para la arquitectura (la gruta). También era frecuente su estudio de las vistas a contraluz, caracterizándole los puntos de vista sobrealzados. Schinkel "lleva sus obras hasta la reconstrucción viva del pasado", creando versiones góticas del paisaje. Relacionado con esto, se puede afirmar que uno de sus temas más frecuentes era la representación de catedrales como en **Catedral gótica al borde del agua** (1814) (Fig. 1.6). Otros cuadros se refieren al análisis de la iluminación del lugar como en **Vista del Spree en Stralau** (1817). Muchas de sus pinturas tenían alusiones políticas con connotaciones nacionalistas en el contexto de las Guerras de Liberación, como

se ve en **Arco de triunfo** (1817). La reconstrucción de la vida antigua es otro de sus temas estrella como se observa en **Vista en la perfección de Grecia** (1824).

También fue diseñador de decorados escénicos, el más famoso de los cuales es el de la Flauta Mágica de Mozart. Destaca la escena de la reina de la noche con su cielo estrellado (Fig. 1.7). En esta obra existen repetidas alusiones al antiguo Egipto, ya que realiza la escenografía como si se tratara de una de sus pinturas idílicas sobre la antigüedad.

Después de este periodo, su producción pictórica se integra en sus edificios, como ocurre en los frescos del *Altes Museum*.

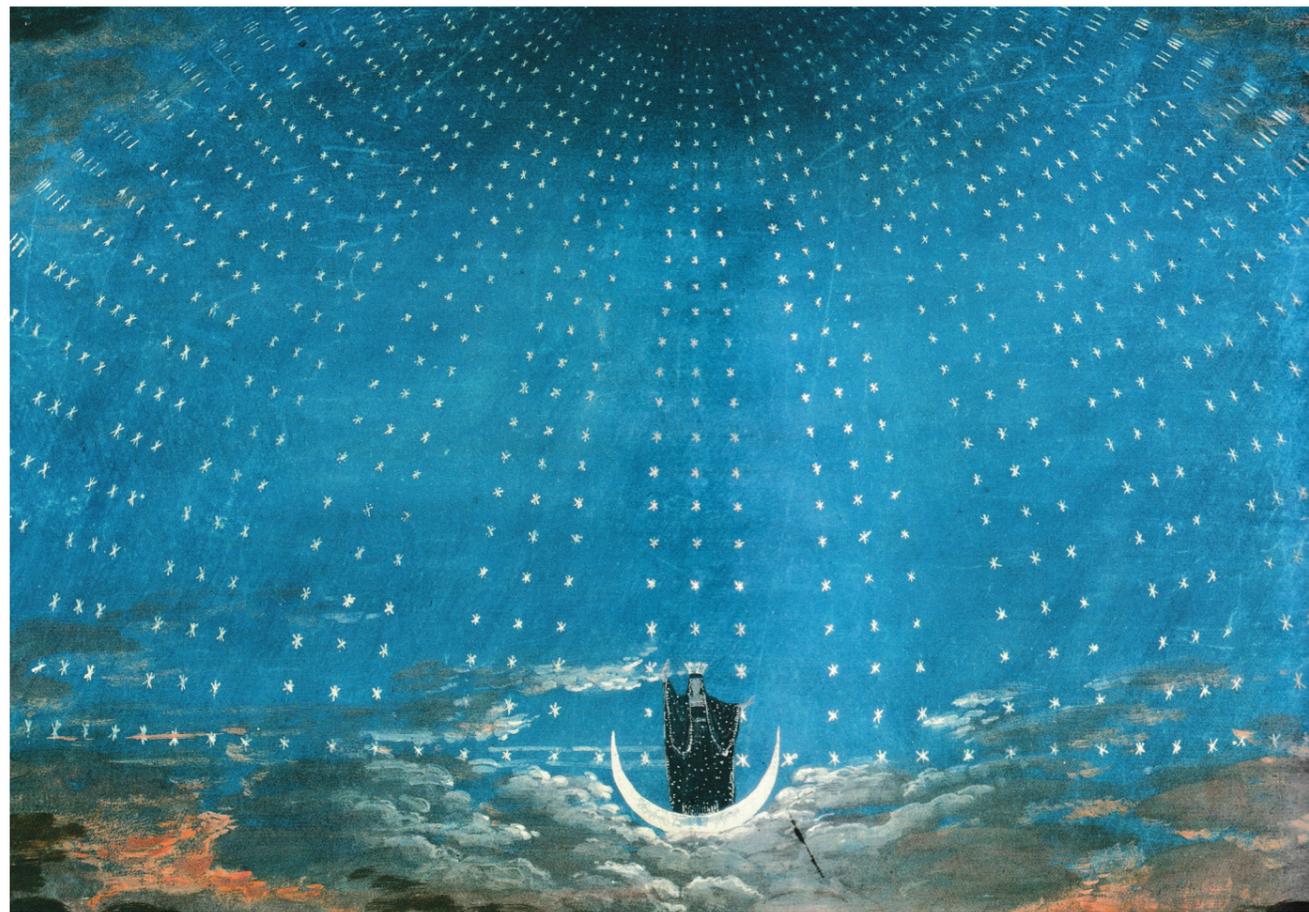


Figura 1.7/ Decorado escénico para la ópera *La flauta Mágica* [Steffens 2003, 28]

1.2.2/ Goticismo

En esta faceta "se produce en Schinkel un fuerte contrapeso romántico-goticista frente a los ideales clasicistas de su formación académica" (Fernández Martínez 1998). Este romanticismo estaba ligado al estado de ánimo de los intelectuales prusianos frente a la invasión napoleónica. Del mismo modo, la reivindicación del gótico estaba relacionada con el estilo del pasado heroico germánico que se pretendía convertir en estilo nacional. Este estilo goticista no era una "banal imitación" del gótico, si no que era algo nuevo y distinto en el mismo "mundo formal". En 1810, Schinkel fue designado asesor de la autoridad de la construcción real, por recomendación de W. Humboldt, al que había conocido en su estancia en Roma.

Schinkel diseñará y construirá sus primeras obras dentro de esta tendencia, con piezas que parecen "directamente salidas" de su producción pictórica (Szambien 2000). Como primer encargo constructivo para la familia real diseña en este estilo el pórtico para el **Mau-**

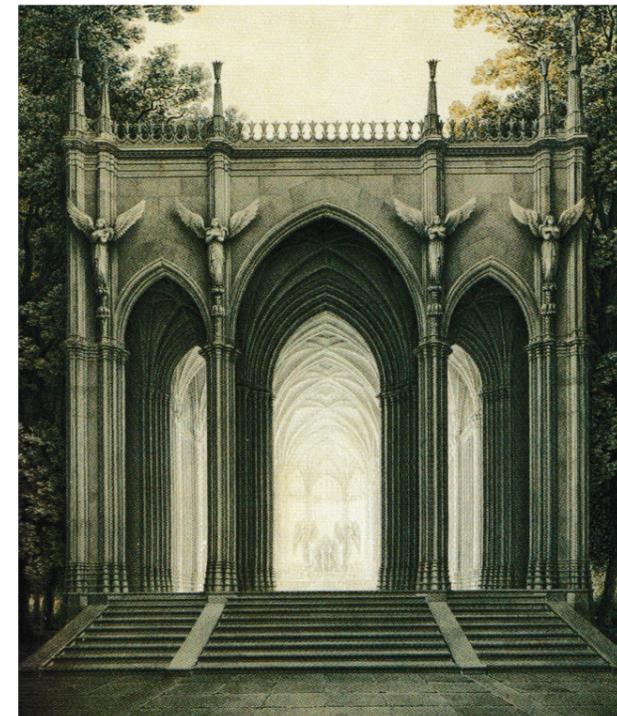


Figura 1.8/ Diseño gótico para el Mausoleo de la Reina Luisa [Steffens 2003, 19]

soleo de la Reina Luisa en Charlottenburg (1810-1812) (Fig. 1.8). Consistía en un arco de triunfo ojival que, de haberse construido, habría sido el primer resultado de esta interpretación goticista. Finalmente se construyó en estilo clásico ya que el rey quería responder al programa "nacional prusiano" como gesto "estabilizador del sistema" (Szambien 2000).

Destaca también el **Monumento de Kreuzberg** (1818), un pináculo de hierro fundido para conmemorar la victoria en las Guerras de Liberación contra Napoleón, donde se encuentran grandes relieves decorativos.

En cuanto a arquitectura religiosa, destaca la **Iglesia Friedrichswerdersche** (1824-1830) (Fig. 1.9), en el centro de Berlín. Schinkel diseñó distintas versiones estilísticas, producto de la polaridad clásico-goticista propia del romanticismo. Finalmente se desarrolló en gótico, aunque teñido de un clasicismo esencializado (muros lisos). Todo esto influenciará en los historicismos posteriores en la historia de la arquitectura.

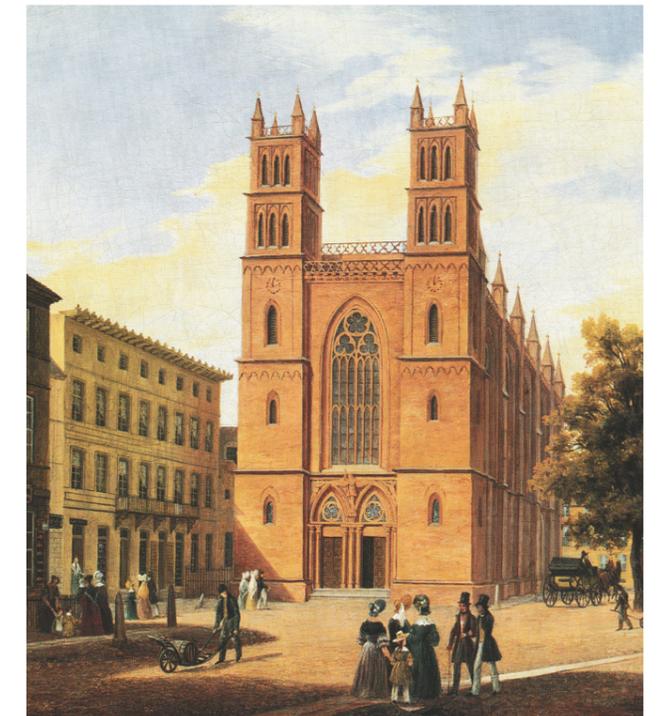


Figura 1.9/ Iglesia *Friedrichswerdersche* [Snodin 1991, 169]

1.2.3/ Neoclasicismo: *Unter den Linden*

Bajo la influencia de Wilhelm von Humboldt, el estilo de Schinkel fue reorientándose hacia el clasicismo, concretamente mirando hacia la cultura griega clásica. Con este estilo clasicista fue con el que Schinkel dejó su mayor impronta como diseñador de Berlín. Por aquel entonces, la nueva capital Prusiana “empezó a conocerse como la Atenas del Spree” (Steffens 2003, 11).

En 1815, terminadas las guerras de liberación, Schinkel obtuvo el estatus de “arquitecto estatal”, aunque nunca tuvo oficialmente este título. Entre sus responsabilidades estaba la ordenación de la ciudad de Berlín. Partiendo de la ciudad barroca y neoclásica, Schinkel pasa a una nueva manera de componer basada en el diálogo con la ciudad antigua y la naturaleza, la asimetría y la visión oblicua. El arquitecto diseña diversos programas para dotar de monumentalidad al centro de la capital, agrupándose estos alrededor del boulevard berlinés *Unter den Linden*.

La **Neue Wache** (1815-1818) (Fig. 1.10-11), el nuevo Cuerpo de la Guardia Real, fue “la primera construcción estatal” de Schinkel (Szambien 2000) la cual marcó un punto de inflexión en su carrera. Encontramos un clasicismo esencializado, proveniente de los revolucionarios franceses y de su maestro Gilly. Ubicado en *Unter den Linden*, se caracteriza por las formas geométricas simples y regulares que generan un volumen cúbico y abstracto. Un pórtico dórico marca el acceso al cuerpo principal, y se adosa a este por yuxtaposición. Es también relevante el tratamiento de las esquinas, macizadas, formando cuatro torres de ángulo basadas en el *Castrum* romano, significando así la función militar del edificio. El interior se basa en un planteamiento funcional, con una distribución del programa en dos plantas y una composición asimétrica. Esto evidencia una contradicción con el exterior unitario y representativo. Por último, se observa una reminiscencia del espíritu romántico del autor, ya que en el tímpano del

pórtico se representan escenas conmemorativas de la victoria prusiana contra Napoleón. Esto realza el simbolismo de la obra con la que Schinkel se ganaría la confianza del rey, lo que implicaría una gran cantidad de importantes nuevos encargos.



Figura 1.10/ Vista frontal, *Neue Wache* [Steffens 2003, 27]

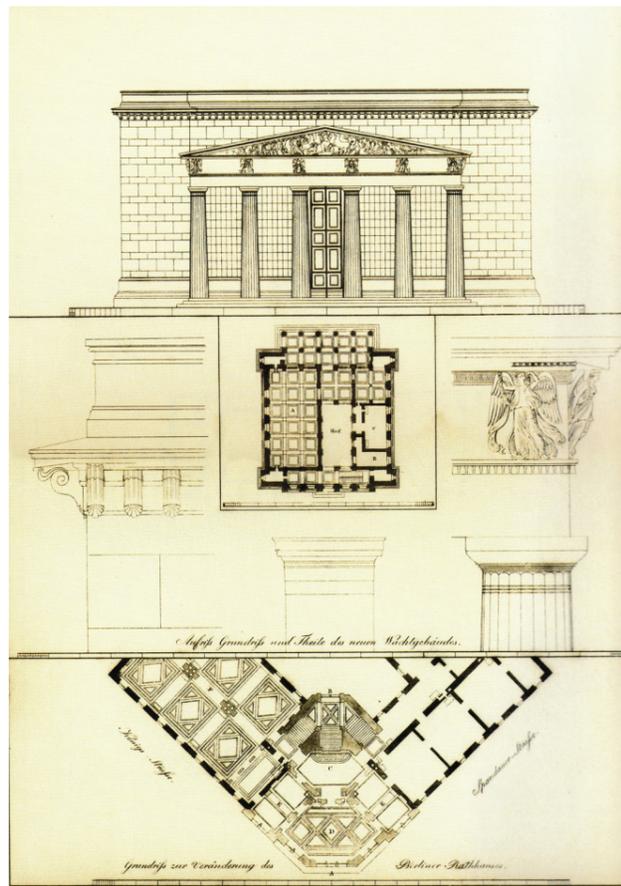


Figura 1.11/ Planos, *Neue Wache* [Steffens 2003, 26]

La **Schauspielhaus** (1818-1821) (Fig. 1.12-14), el Teatro Nacional, se sitúa en la plaza *Gendarmenmarkt*, en medio de las esbeltas iglesias gemelas de los franceses y los alemanes. Los volúmenes del edificio se descomponen escalonadamente, generando una composición piramidal para implantarse en su entorno urbano de manera contextualizada. Las alas laterales del teatro “miran con sus fachadas a las iglesias” que lo flanquean (Fernández Martínez 1998).

Continúa con su proceso de esencializar lo figurativo, y ahora también, lo constructivo. Aparece así por primera vez un aspecto que se convertirá en sello personal del arquitecto: Una depuración del lenguaje clásico, reduciéndolo a una “parrilla trabada” que expresa “visual y poéticamente” la estructura. Esta retícula estructural en fachada permite un gran número de aberturas, disponiendo así bandas de ventanas sin molduras entre los pilares. Schinkel dota de solemnidad y monumentaliza el teatro disponiéndolo sobre un podio, y marcando el acceso con una escalinata y un atrio enfatizado con un frontón superior. También trata de enfatizar la solidez del volumen macizando las esquinas de los distintos volúmenes.

El **Schlossbrücke** (1821-1824) (Fig. 1.15), el puente del castillo, forma parte también de esta construcción del nuevo Berlín llevada a cabo por Schinkel. Se trata de un puente de piedra con ocho grupos escultóricos con función representativa, como memorial a los héroes de las Guerras de Liberación. El puente era la continuación natural de *Unter den Linden* hacia el Castillo Real y el Lustgarten, donde se emplazará la siguiente obra.

El **Altes Museum** (1823-1830) (Fig. 1.17), el Museo Antiguo, es considerada como su obra maestra, y será objeto de estudio de este trabajo. Ubicada en el *Lustgarten* (jardín de recreo) (Fig. 1.16), “un espacio delimitado por tres de sus lados: el Palacio Real, la Catedral y el Arsenal” (Fernández Martínez 1998). De esta manera, Schinkel pretendía comple-



Figura 1.12/ Vista frontal, *Schauspielhaus* [Snodin 1991, 64]



Figura 1.13/ Vista Sala de conciertos original, *Schauspielhaus* [Steffens 2003, 35]

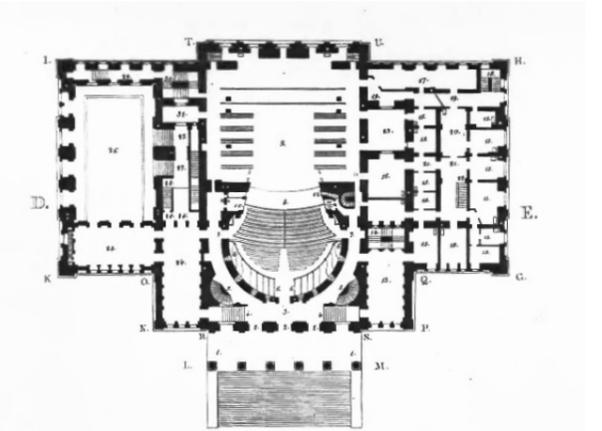


Figura 1.14/ Planta baja, *Schauspielhaus* [Schinkel 1858, Lámina 9]

tar con el museo este lugar emblemático, a modo de "cuarta fachada" para la plaza. El arquitecto implanta el museo con una perspectiva urbanística, tratando de ofrecer múltiples puntos de vista hacia el edificio, rompiendo así con el modelo clásico. Destaca la relación que establece entre interior y exterior, mediante un recorrido que se dota de solemnidad, por medio del control de sus elementos y de las escalas de los espacios. El acceso se produce por un gran pórtico dórico que "retoma el tema griego de la Stoa" (Fernández Martínez 1998). El recorrido continúa a través de una escalera monumental insertada en el atrio decorado con sus pinturas, con el que se accede a la rotonda. Este espacio circular se cubre con una cúpula, que se oculta desde el exterior con un paralelepípedo "que es un ensamblaje del cubo y el rectángulo" (Fernández Martínez 1998). La rotonda, claramente inspirada en el Panteón romano, ocupa ambas plantas del edificio, convirtiéndose en el espacio principal y central dedicado a la contemplación, a lo simbólico y lo sublime. Estos espacios representativos se combinan con otros más funcionales. En planta baja se exponen las esculturas, en salas articuladas por dobles columnas, mientras que en la primera planta encontramos la pinacoteca, organizada con paneles divisorios. Estas dos plantas se muestran hacia el exterior en las fachadas laterales y trasera, a través de alzados compuestos por una secuencia de aberturas. Estos contrastan con la fachada principal que unifica ambas alturas con el orden gigante, materializado en el pórtico griego.

El nombre del museo "Altes Museum" es debido a que años más tarde de su construcción, la rápida ampliación de la colección del museo, hizo necesaria la construcción de otro que se llamaría el Museo Nuevo "Neues Museum", pasando el de Schinkel a llamarse desde ese momento como "el museo antiguo" (Snodin 1991, 129).

En los siguientes capítulos se abordará con más detenimiento el proyecto, analizando sus precedentes, así como los elementos que lo caracterizan.



Figura 1.15/ Vista del Schlossbrücke [Steffens 2003, 36]



Figura 1.16/ Vista frontal, Altes Museum [Steffens 2003, 47]

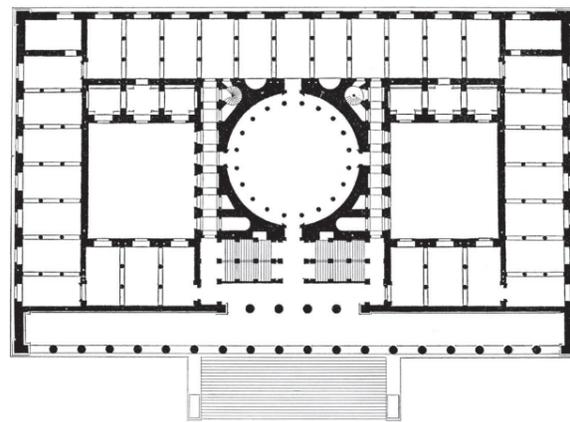


Figura 1.17/ Planta baja, Altes Museum [igarciasimon.wordpress.com/karl-friedrich-schinkel-1781-1841]

1.2.4/ Industrialización

En 1926, Schinkel viaja a París, Inglaterra y Escocia comisionado para estudiar las tipologías de museos que allí se estaban desarrollando. En Inglaterra quedó especialmente impresionado por los avances técnicos y nuevos materiales aplicados a la arquitectura, como por la gran cantidad de fábricas y su tipología edificatoria. Schinkel regresa a Prusia con una "mayor disposición a la innovación tecnológica y constructiva", superando la "figuratividad estilística" (Fernández Martínez 1998).

La *Bauakademie* (1832-1835) (Figs. 1.18-20), Academia de Arquitectura, es la obra más madura o avanzada de su carrera, ya que en ella consigue expresar una "concepción tecnicista y estética tecnológica" no adscrita a ningún estilo determinado. Finalmente, después de todo el proceso depurativo durante su carrera, logra pasar del clasicismo a lo constructivo, "hacia lo tectónico entendido como principio clásico", que será el aspecto en el que más indagará Mies Van der Rohe. La academia es un volumen cúbico, compacto y exento, con sobria decoración y materializado con ladrillo visto y terracota, influencia de su viaje al sur de Italia. Compuesto con cuatro fachadas prácticamente idénticas, con pilastras de ladrillo y ventanas tripartitas dispuestas regularmente, sin remarcar ninguna composición central ni acceso principal.



Figura 1.18/ Vista general, Bauakademie [Snodin 1991, 83]

En cuanto al diseño en planta, responde a una retícula cuadrada de 5,5 m, disponiendo pilares de ladrillo sus intersecciones, lo que le permitía distribuir las plantas libremente. Esto es de una enorme modernidad, y influenciará en la generación de arquitectos venidera. El edificio, que podría parecerse tanto a un almacén como a un palacio, combina los intereses funcionales y estéticos del arquitecto. El edificio acogía la Academia de arquitectura, así como el estudio y apartamento de Schinkel.

También diseñó, aunque nunca se llegarían a construir, unos **Grandes Almacenes en Unter den Linden** y los **Almacenes de la Aduana Berlinese**, ambos con este énfasis en lo constructivo.

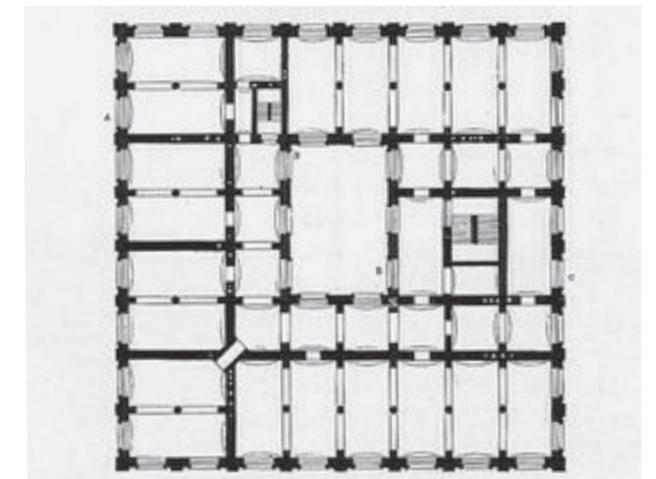


Figura 1.19/ Planta, Bauakademie [intranet.arc.miami.edu]



Figura 1.20/ Sección, Bauakademie [intranet.arc.miami.edu]

1.2.5/ Pintoresquismo

En paralelo a estas facetas descritas anteriormente, Schinkel desarrolló también su vertiente pintoresquista: La fusión de la arquitectura y la naturaleza. Este apartado se ocupará de las construcciones que Schinkel desarrolla fuera del contexto urbano, con una característica común como es la composición a partir de elementos de la naturaleza (agua, vegetación, topografía). En esta faceta Schinkel desarrolla la asimetría, la irregularidad, las vistas oblicuas y la fusión con la naturaleza, rompiendo así con la visión frontal clasicista.

La **Casa de Campo de Siracusa** (1803) está compuesta como una acumulación de elementos "como volúmenes cúbicos, pérgolas, terrazas, miradores, escaleras, fuentes y accidentes topográficos" (Fernández Martínez 1998). Todos estos configuran el proyecto con una potente relación con su entorno.

El **Pabellón del Palacio de Charlottenburg** (1825) (Fig. 1.21) para Federico Guillermo III es un volumen independiente del palacio. Se observa la simbiosis entre el gusto clásico y las preferencias románticas por el vernáculo y pintoresco". La balconada continua dispuesta a lo largo de toda la planta superior muestra una clara referencia mediterránea.

En el **Palacio de Glienicke** (1827) destaca la sencillez y asimetría. Vuelve a mostrar influencias italianas, agrupando los distintos elementos alrededor de un campanile, entrelazando así las formas clásicas con lo rural. Muy cerca se encuentra el **Casino** (Fig. 1.22), intervención en un edificio existente, al que añadió unas pérgolas para relacionarlo con el paisaje y dotarle de perspectivas entrecruzadas.

El **Conjunto de Charlottenhof** (1826-1829) (Fig. 1.23) en Potsdam, es una residencia para miembros de la familia real, donde vuelve a combinar el pintoresquismo con el clasicismo e influencias de la arquitectura vernácula italiana. El palacio se completa con los **Baños Romanos** y la **Casa del jardinero** (Fig. 1.25), una agrupación asimétrica organizada con patios interiores y pérgolas.



Figura 1.21/ Pabellón del Palacio de Charlottenburg [Steffens 2003, 11]



Figura 1.22/ Casino en Glienicke [Steffens 2003, 7]



Figura 1.23/ Vista del Conjunto de Charlottenhof [Snodin 1991, 144]

Por último, Schinkel dibuja algunos proyectos que no se construirán conocidos como "utopías arquitectónicas" entre los que se encuentran el **Palacio de Orianda** en Crimea y El **Palacio de la Acrópolis** de Atenas (Fig. 1.24). En ellos se observa una idealización muy exaltada de la antigüedad y de la naturaleza, con un carácter típicamente romántico.

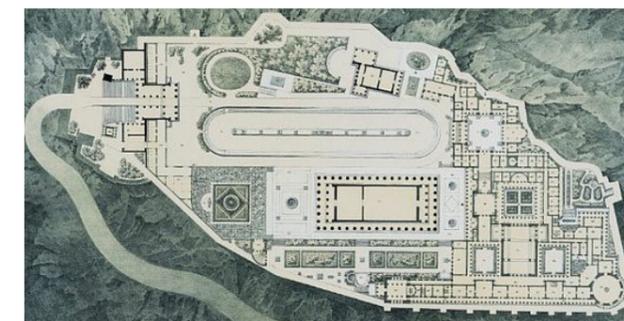


Figura 1.24 /Proyecto Palacio de la Acrópolis [quondam.com/18/1834.htm]

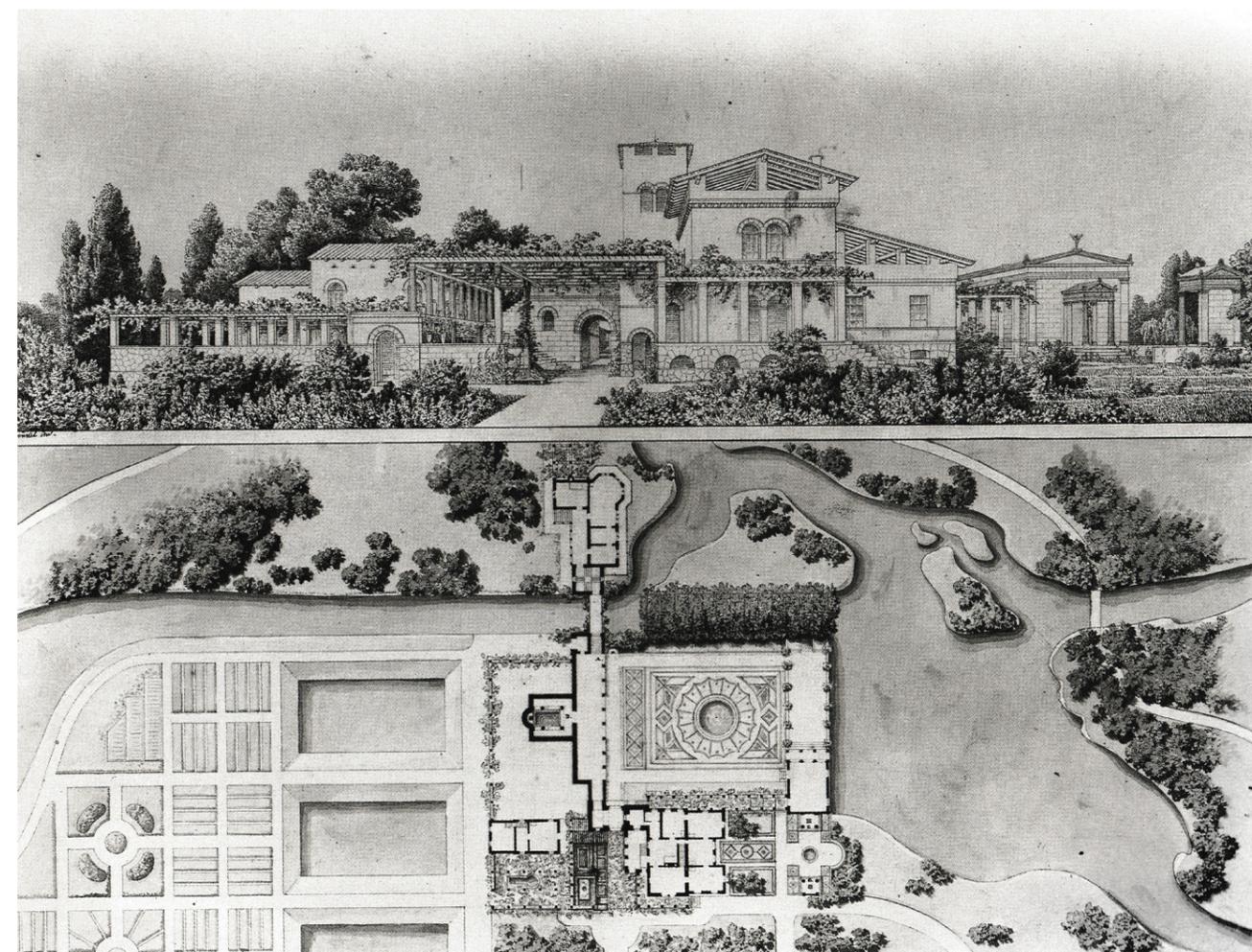


Figura 1.25 /Casa del Jardinero, Charlottenhof [Snodin 1991, 150]

CAPÍTULO II

LOS PRECEDENTES DEL ALTES MUSEUM



A continuación, se estudian diversas referencias que influyeron en Schinkel para componer el Altes Museum, tanto en lo relativo a conceptos generales como a elementos concretos del edificio. Todo esto servirá para profundizar progresivamente en el proyecto de Schinkel y en la comprensión de sus elementos que se convertirán en referentes para la modernidad.

2.1/La arquitectura revolucionaria. Boullée y Ledoux.

Ligada al espíritu crítico de la Ilustración, surgió en el siglo XVIII en Francia la denominada "Generación visionaria de arquitectos", entre los que destacaron Étienne-Louis Boullée y Claude-Nicolas Ledoux. Esta escuela revolucionaria francesa tenía como maestro a Blondel, quién había abierto su escuela de arquitectura en París en 1743. Sus enseñanzas aún seguían una línea clásica académica, muy atada a las leyes artísticas renacentistas y barrocas. Fueron sus sucesores quien empezaron esta arquitectura "luminista", de revolución.

El arquitecto luminista empieza a crear los edificios atendiendo a su futura utilización más que para un público expectante. Pensaban que "la apariencia no tiene validez algu-

na, tan sólo la esencia" (Kaufmann 1982, 39). Uno de los motivos más característicos de esta arquitectura revolucionaria es "la creciente acumulación de bloques elevándose unos sobre otros", que pretendía causar impresiones a través de la "potencia de las masas, por la fuerza de las formas" (Kaufmann 1982, 51-52). También se puede ver la incipiente pureza constructiva de los materiales. Como indica Kaufmann, "la piedra vuelve a ser la piedra" y un elemento como la columna, no debía ser adornada con transformaciones antropomórficas, sino simplemente mostrándose como columna. Se empieza a vislumbrar pues, un "anhelo arquitectónico de veracidad", refiriéndose a la veracidad constructiva, a la búsqueda de las formas puras originales (Kaufmann 1982, 72-74).

La obra de Boullée fue más bien teórica, ya que pocos de sus proyectos llegaron a ser construidos. Su aportación proviene de los dibujos de sus proyectos, donde se aprecia una gran monumentalidad, ejecutada con simplicidad. Las formas geométricas puras son el rasgo característico de su obra, que muchas veces tiende hacia lo visionario o lo utópico.

Entre sus proyectos destaca el Cenotafio de Newton (una esfera perfecta), u otros cenotafios formalizados como un cono o una espiral, siendo siempre las formas geométricas el motivo principal. También se puede ver esta influencia geométrica a una menor escala en la coronación de los edificios, como ocurre en su Palacio de la Asamblea, Palacio Municipal, Museo o Templo cuadrado (Figs. 2.1-2.4) (Kaufmann 1952, 459-69).

Estos ejemplos mencionados constituyen una clara referencia para el *Altes Museum*, tanto por su pureza volumétrica (paralelepípedo rectangular), como por su coronación geométrica con otro paralelepípedo menor. Schinkel utilizará este recurso para cubrir la cúpula central del museo y así ocultar su forma desde el exterior, manteniendo la percepción del edificio como un volumen puro que repite la misma forma geométrica del paralelepípedo (Fernández Martínez 1998, 46).

Ledoux, máximo representante de los arquitectos revolucionarios, trató de separarse de la tradición, adelantándose a su época. En su libro *L'Architecture* es donde mejor se puede observar hacia dónde quería llevar su arquitectura. Ledoux empieza a romper el concepto de unidad barroca, llevándolo más bien hacia "una multiplicidad de partes desligadas", siendo ejemplo de esto la manera de componer a través del "sistema de pabellones, la libre asociación de elementos independientes" (Kaufmann 1982, 36-38).

El arquitecto tenía preferencia por las simples configuraciones geométricas regulares, como el cubo, la pirámide, el cilindro o la esfera (Kaufmann 1982, 12), lo que se tradujo algunas ocasiones en edificios literalmente cúbicos, piramidales o incluso cilíndricos. Ledoux no proyectaba a través del crecimiento orgánico barroco de su tiempo, sino que lo hacía por yuxtaposición o acumulación de elementos (piezas geométricas).

En definitiva, componía con figuras geométricas independientes que podían generar un conjunto, pero a la vez, se podían entender individualmente. "La independencia de las partes constituye el logro más relevante de la renovación arquitectónica de finales del siglo XVIII" (Kaufmann 1982, 70), lo que está abriendo el camino hacia la autonomía arquitectónica. Entre sus composiciones destacan las *Barrières* (oficinas de portazgo), pequeñas tipologías residenciales con una gran variedad de formas. Como ocurría con Boullée, se pueden apreciar cuerpos geométricos que sirven como coronación en muchos de sus edificios, como en su Palacio de Justicia, Banco, *Barrières* o la Casa del Director (Figs. 2.5-2.8).

La influencia revolucionaria de Ledoux visible en el *Altes Museum* es muy similar a la de Boullée. Se materializa en "el ensamblaje de cubo y rectángulo" (Fernández Martínez 1998, 46), es decir, el museo se podría reducir a dos volúmenes simples, dos formas geométricas puras. Por un lado, el gran paralelepípedo y por otro el pequeño que sobresale.

Gran parte de estos conceptos e "ideas extravagantes" de Boullée y Ledoux fueron reducidas a tipologías normativas por su alumno Durand (Frampton 1993, 15).

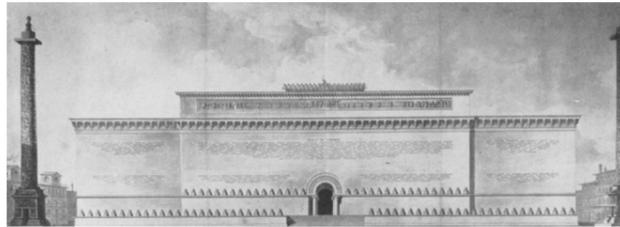


Figura 2.1/ Palacio de la Asamblea, Boullée [Kaufmann 1952, 460]

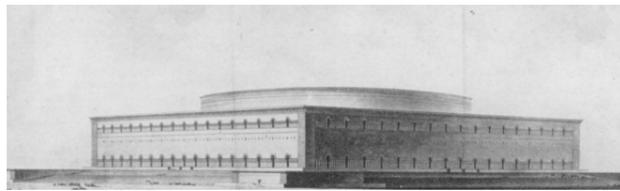


Figura 2.2/ Palacio Municipal, Boullée [Kaufmann 1952, 469]

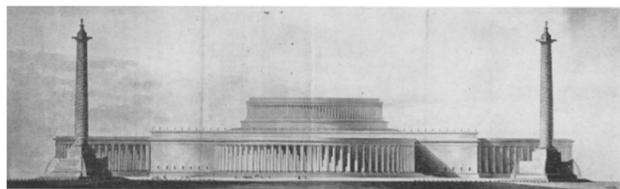


Figura 2.3/ Museo, Boullée [Kaufmann 1952, 465]



Figura 2.4/ Templo cuadrado, Boullée [Kaufmann 1952, 468]



Figura 2.5 /Palacio de Justicia, Ledoux [Kaufmann 1952, 490]

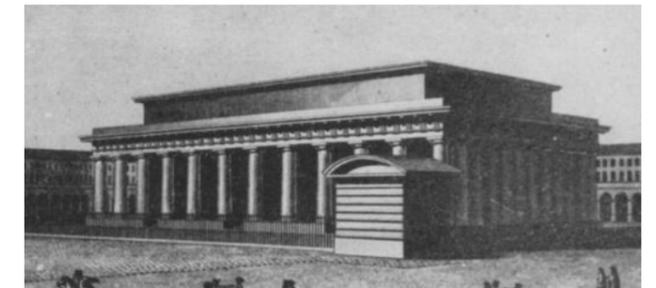


Figura 2.6 /Banco, Ledoux [Kaufmann 1952, 496]

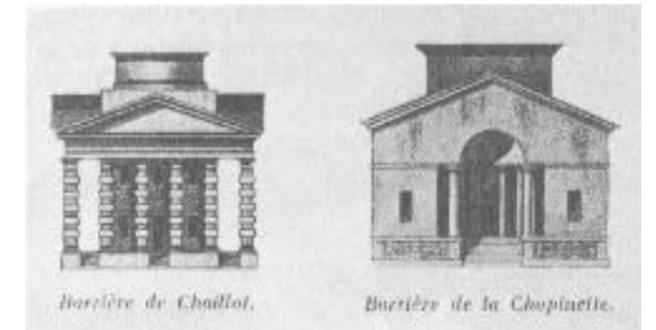


Figura 2.7 /Barrières, Ledoux [Kaufmann 1982, 47]



Figura 2.8 /Casa del director, Ledoux [Kaufmann 1952, 526]

2.2/La metodología reticular de Durand.

J.N.L. Durand, quién fue alumno de Boullée, se convirtió en el primer maestro de arquitectura de la *Ecole Polytechnique* de París, donde se dedicó a divulgar oficialmente las enseñanzas de Boullée y Ledoux. Para Durand los órdenes arquitectónicos dejaron de ser una cuestión primordial, rechazando que fueran la esencia de la arquitectura. Pensaba que la decoración en sí era prescindible por su elevado coste. Según el arquitecto, la decoración debería resultar de la buena disposición de los elementos estructurales, en una incipiente deriva hacia la sinceridad constructiva (Benevolo 1999, 58). Su concepto de «disposición» se entiende como combinación de elementos dados. Durand continúa el camino hacia la autonomía afirmando que «la ordenación de elementos es la única tarea de la que tiene que ocuparse el arquitecto» (Kaufmann 1982, 80-81). Quitando su repetida alusión a la simetría, se podría asemejar a Durand con el funcionalismo moderno.

Durand, «trató de establecer una metodología universal de la edificación» (Frampton 1993, 15), como respuesta a las estructuras monumentales y funcionales que requería la nueva era napoleónica. Buscaba obtener al mismo tiempo grandeza, utilidad, conveniencia y economía, para lo que se requería «la forma más simple, regular y simétrica posible» (Benevolo 1999, 58). Para lograr este objetivo, Durand desarrolló un sistema modular con planos y alzados tipo, con el que, de alguna manera, estaba traduciendo la «obsesión de Boullée frente a los vastos volúmenes platónicos» (Frampton 1993, 15) en una arquitectura construible y asequible.

El motivo fundamental de su metodología son las distintas combinaciones dentro de un sistema de coordenadas perpendiculares mediante la división regular del rectángulo. Sus esquemas constituyen «la sistematización del nuevo modo de pensar arquitectónico» y «deben ser valorados como soluciones nuevas, liberadas de toda opinión preconcebida de belleza» (Kaufmann 1982, 81). Este sistema didáctico, de base totalmente geométrica, se expresa a través de una serie de ejemplos

que sistematizan la diversidad tipológica de la edificación. Durand anteponía aspectos prácticos como las comunicaciones entre partes, a otros aspectos como la estética (Kaufmann 1982, 83). Su método compositivo tiene tres fases: Primeramente, se describen los materiales a utilizar. Después, se describe la manera en que se asocian los materiales entre sí para poder obtener partes de edificios. Por último, se estudian los tipos de construcción (Benevolo 1999, 59).

En cuanto a las formas constructivas, Durand considera que «no están tan fijadas en la naturaleza de las cosas de manera que no se pueda añadir o suprimir algo» (Benevolo 1999, 62). Durand también recurre a los órdenes clásicos, escogiendo entre ellos las formas y proporciones más simples que mejor se adapten a las intenciones del proyecto, es decir, se aplicarán según la conveniencia y sin preocuparse especialmente por ellas. En definitiva, establece unas formas y proporciones a usar, que se pueden resumir en tres tipos: Las debidas a la naturaleza y uso de los materiales, las que la costumbre ha convertido en necesarias (órdenes clásicos) y las más simples.

Su método es una especie de teoría combinatoria, asociando de todas las maneras posibles los elementos entre sí, primero de manera abstracta y luego según las exigencias distributivas de las distintas tipologías (Benevolo 1999, 62). Entre las características de su método destacamos la composición por adición mecánica, la independencia entre sistema estructural y acabado de los materiales y las formas elementales (geométricas).

Durand se encontrará dentro de una corriente del neoclasicismo, en la que también se moverá Schinkel, denominada por Benevolo como «neoclasicismo empírico». En esta corriente el neoclasicismo no era más que una convención que les permitía desarrollar analíticamente los problemas prácticos constructivos y de distribución (Benevolo 1999, 54). De ahí la importancia que toma la composición en planta del método de Durand «según la

buena manera autónoma» (Kaufmann 1982, 85), y la decadencia de los motivos barrocos, que aparecen de una forma débil, y siempre subordinados a los nuevos principios de configuración.

La planta del *Altes Museum* de Schinkel se basa en esta metodología reticular descrita. En especial, «es fuertemente deudora de la tipología para un museo de Durand» (Fernández Martínez 1998, 46). Esta tipología de museo planteaba una forma cuadrada completamente simétrica con cuatro patios interiores, cuatro fachadas totalmente idénticas y un espacio central cubierto por una cúpula. Schinkel toma, a grandes rasgos, solamente la mitad de esta forma, quedándose con un rectángulo con dos patios y trasladando el espacio cupulado a su nuevo centro geométrico (Frampton 1993, 17). En cuanto a los patios, se puede ver cómo toma de Durand la estructura tripartita, pero solamente en los lados superior e inferior. En la imagen se observa la evolución de la tipología de museo de Durand a la planta y alzado del *Altes* (Fig. 2.9). También se pueden ver elementos similares en la tipología de instituto (espacio central y pórtico de acceso) (Fig. 2.10).

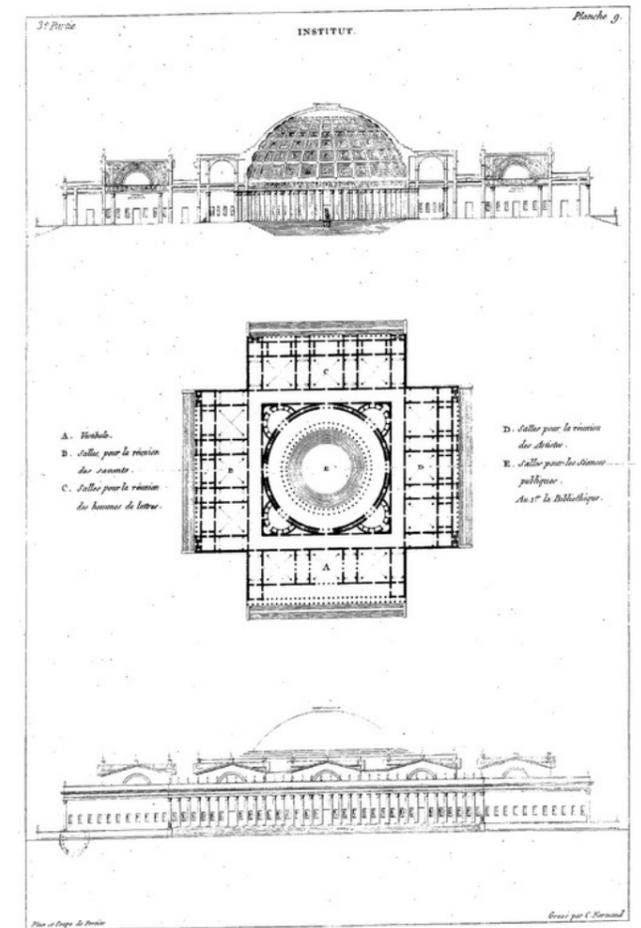


Figura 2.10 /Tipología de Instituto, Durand [Durand 1825]

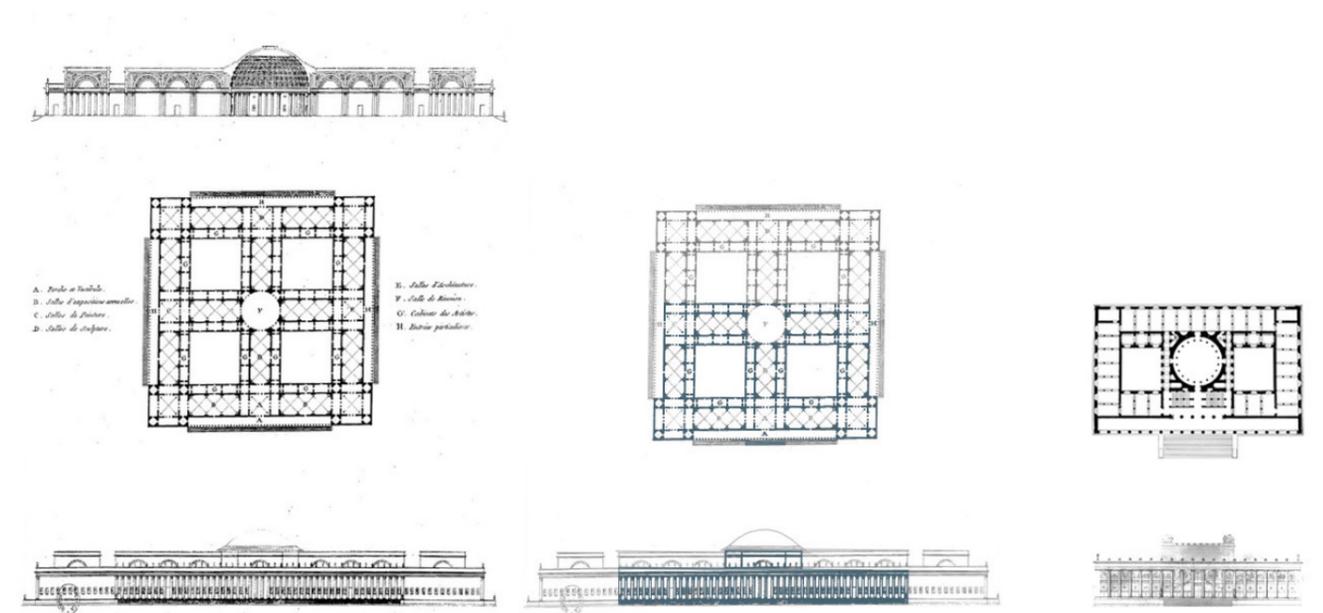


Figura 2.9 /Evolución de la planta de la tipología de Museo de Durand a la del *Altes Museum* de Schinkel [Elaboración propia]

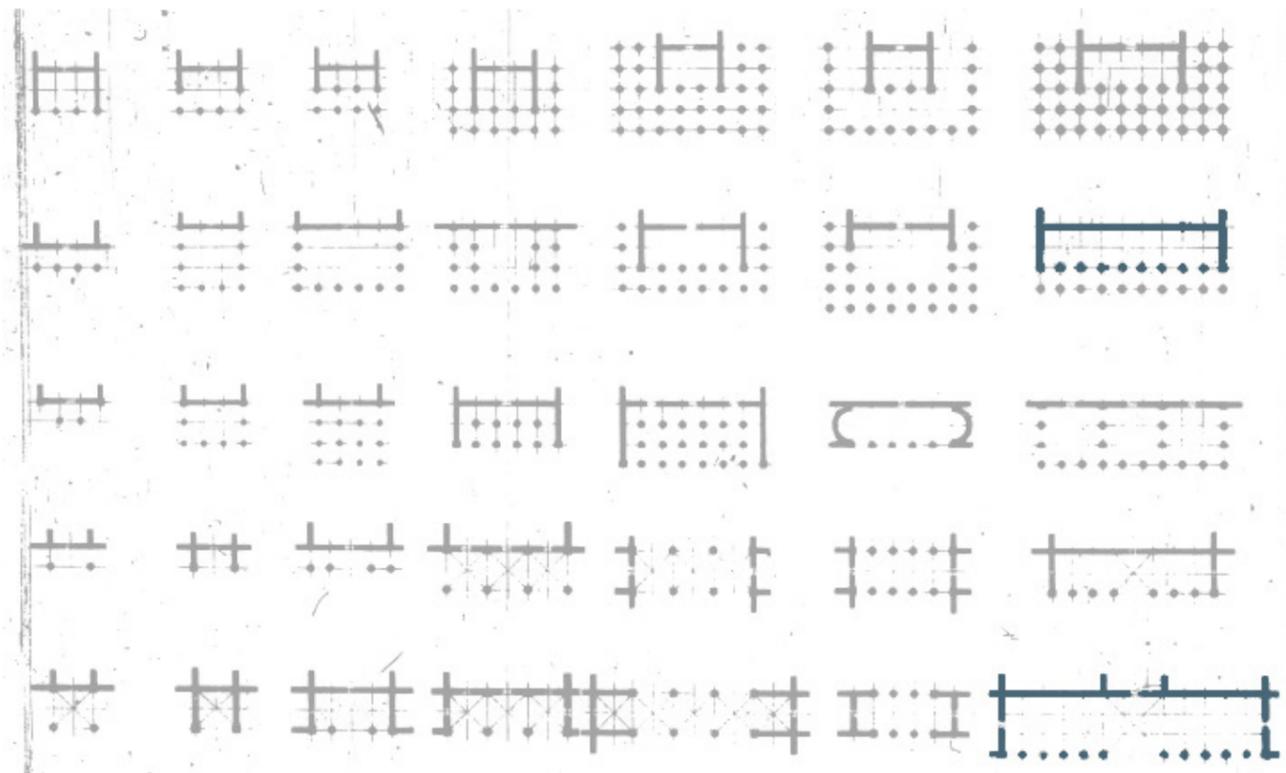


Figura 2.11 /Tipos de pórticos, Durand [Durand 1825]

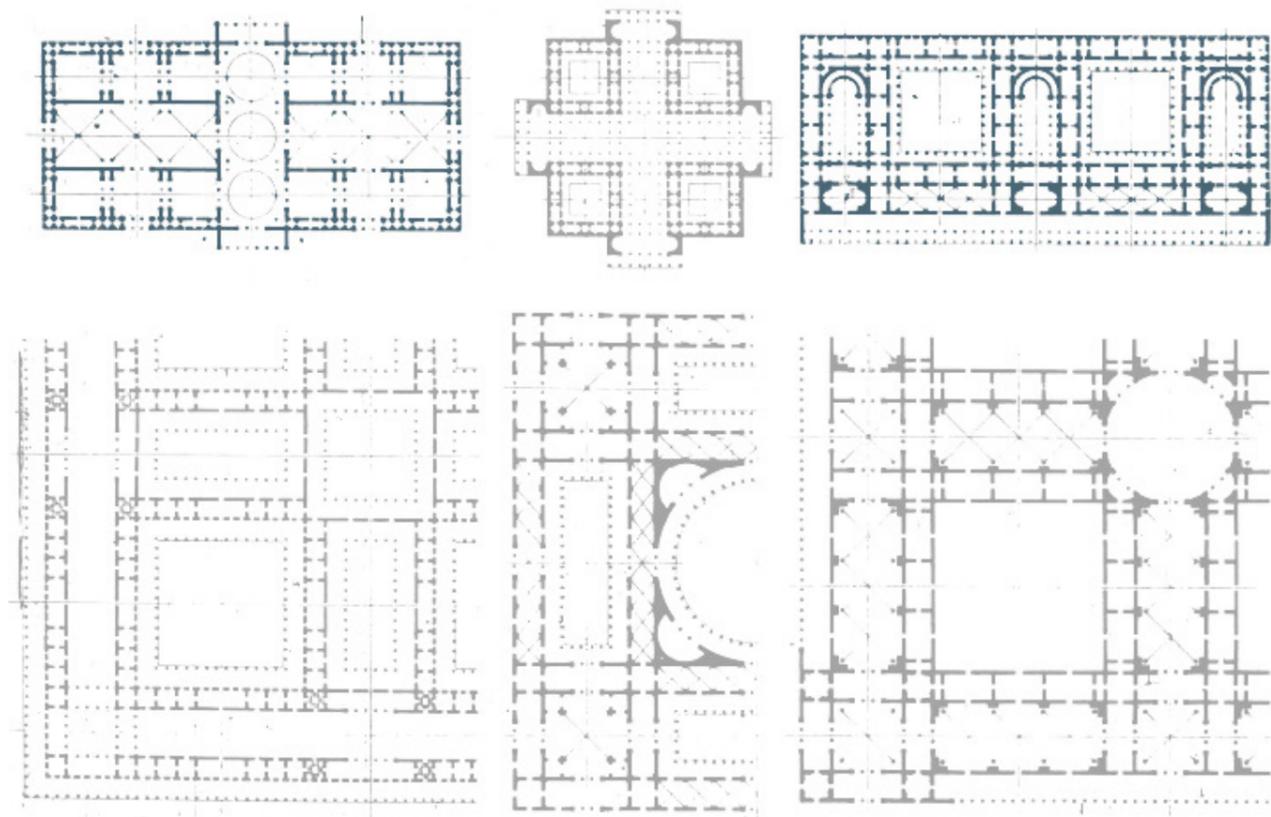


Figura 2.12/ Tipos de patios, Durand [Durand 1825]

En cuanto a las fachadas, a diferencia de Durand, rompe la completa simetría estableciendo una fachada como la principal, manteniendo la columnata, pero extendida a todo el ancho de la fachada y no solo a un tramo como hacía Durand.

Además, algunos de estos conceptos que tomó Schinkel del método de Durand se pueden ver en las láminas que realizó Durand organizadas por "elementos tipo" de un edificio. Es el caso del pórtico de acceso, donde se observa cómo propone una columnata como alzado, dejando las esquinas macizadas (Fig. 2.11). Otro elemento compositivo son los patios, donde encontramos esquemas organiza-

tivos que se asemejan claramente a la forma geométrica del *Altes Museum* como las dos figuras rectangulares simétricas con dos patios, o las dos figuras con rotondas centrales (Fig. 2.12).

Por último, en la lámina dedicada por Durand a los ensamblajes de partes de edificios (Fig. 2.13), se encuentran dos ejemplos con formas rectangulares similares a la planta del *Altes*. En el primero se intuye la posición de la rotonda central, y en el segundo se le aproxima la configuración de las fachadas, tres de ellas con carácter másico y una más transparente, enfatizada con la columnata de lado a lado.

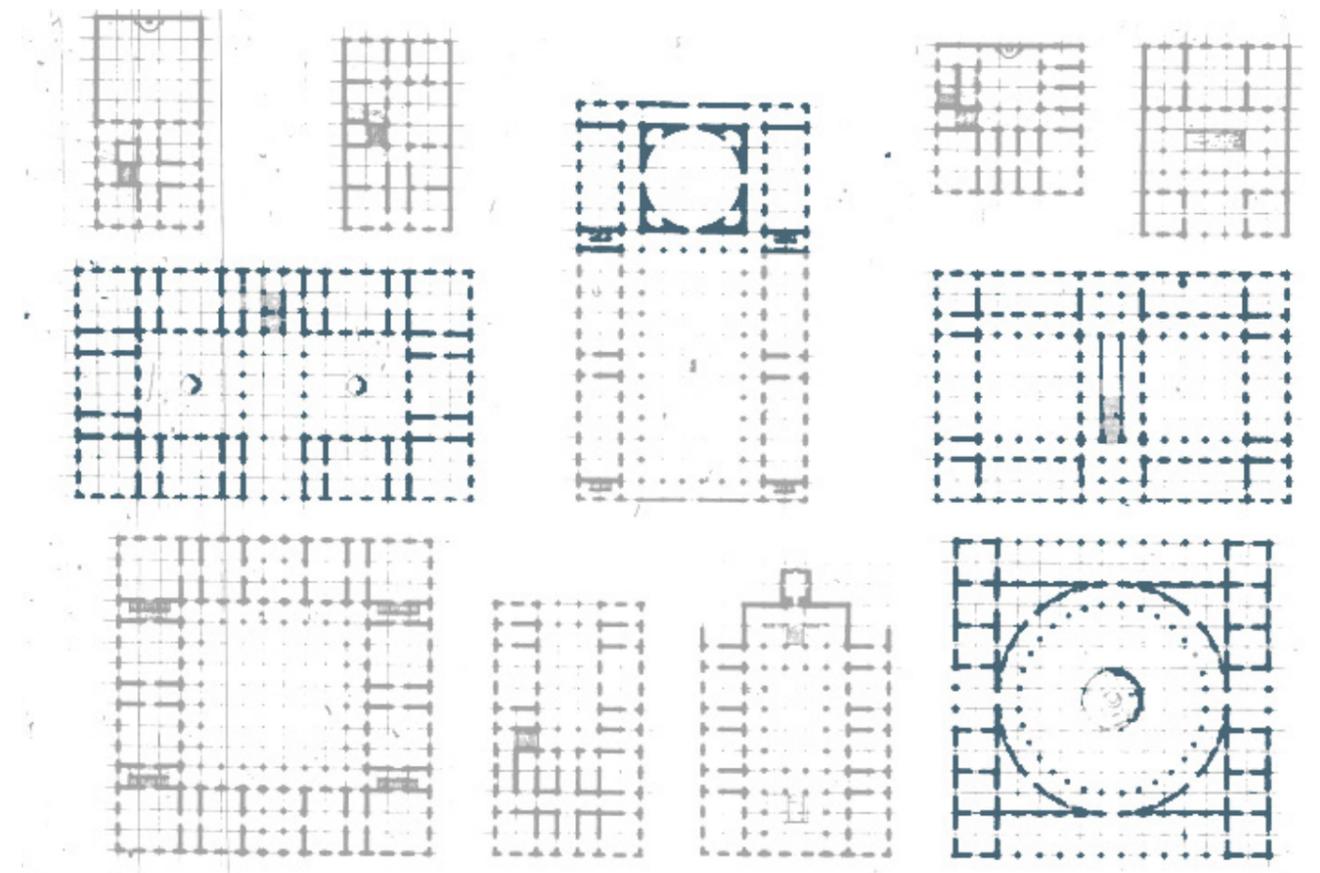


Figura 2.13/ Ensamblajes de partes de edificios, Durand [Durand 1825]

2.3/ Gilly, maestro de Schinkel.

Friedrich Gilly, fue “el joven genio de la renovación de la arquitectura” (Szambien 2000, 33) en Alemania a finales del siglo XVIII. Gilly marchó a París, donde aprendió las nuevas enseñanzas revolucionarias que allí se daban sobre la arquitectura (Boullée, Ledoux, Durand). De manera que el “estilo prusiano no era otra cosa que la imitación alemana de la arquitectura francesa de la Revolución” (Kaufmann 1982, 79). Gilly es uno de los representantes de la tendencia alemana “*Kulturnation* de Federico II en Berlín”, una de las dos manifestaciones culturales del neoclasicismo después de la Revolución (Frampton 1993, 16-17). Esta tendencia se mostró en edificios como la Puerta de Brandemburgo en Berlín y en el diseño de Gilly para un monumento a Federico el Grande en 1797. Para este monumento situado en la *Leipzigerplatz* de Berlín, Gilly se inspiró en “las formas primarias de Ledoux [...] y la emulación de la severidad del dórico”. El proyecto no realizado, pretendía asumir la forma de una “acrópolis artificial [...] con la que celebrar el mito del estado prusiano” (Frampton 1993, 17).

Schinkel conoció a Gilly en 1798, y empezó a trabajar en su taller, notándose incipientemente en su trazo de dibujo “el estilo macizo de Gilly” (Szambien 2000, 11).

De esta manera, Friedrich Gilly se convirtió en su maestro, quien lo introduce en el espíritu de la época, transmitiéndole las enseñanzas revolucionarias francesas donde “imperaban las formas geométricas más simples como el cuadrado y el círculo, el cubo, el cilindro o la esfera, y una gran economía figurativa” (Fernández Martínez 1998, 37). Así, Schinkel obtiene los conocimientos de Ledoux, Boullée y Durand a través de su maestro Gilly, y con esto, la falta de una unidad estilística (la rotura de la heteronomía) que embargó el espíritu romántico alemán (Kaufmann 1982, 90).

La influencia del *Altes Museum* que Schinkel toma de Gilly es el compendio de todas las ideas geométricas y de simplicidad tratadas en los apartados anteriores, ya que realmente fue Gilly quien se los transmitió de manera directa. También podemos destacar la influencia del clasicismo griego que le transmitió, por ejemplo, a través del Monumento a Federico el Grande, que siempre había sido un referente para Schinkel, e influiría en el *Altes Museum* en conceptos como el orden dórico, el recorrido ascendente monumentalizado de acceso o las esquinas macizadas (Fig. 2.14).



Figura 2.14/ Diseño para el Monumento a Federico el Grande, Gilly, 1797 [Steffens 2003, 8]

2.4/ La cúpula del Panteón de Roma.

El Panteón de Roma es una de las más “espléndidas obras de la arquitectura antigua” que hoy en día sigue prácticamente intacto (Robertson 1981, 233). El edificio tiene sus orígenes en el siglo I a. C., aunque gran parte de lo que se conoce actualmente data del siglo II d. C, cuando Adriano lo reformó. El Panteón se puede dividir en dos partes fundamentales: la rotonda y el pórtico. Esto admite matices, ya que el pórtico no se adosa directamente sobre la rotonda, “entre ambos se levanta una sólida estructura saliente” de la anchura del pórtico y altura del muro circular de la rotonda (Robertson 1981, 233).

En una primera aproximación a la comparación con el *Altes Museum*, se puede decir que existen también estos dos mismos elementos, rotonda y pórtico de acceso, separados por una zona intermedia (la escalera monumental y su paso inferior). Aunque estos elementos no se parezcan en proporción o en forma, se aproximan en cuanto a concepto de zona intermedia de transición, donde el espacio se comprime antes de entrar a la rotonda.

El espacio interior del Panteón está compuesto por el muro circular de la rotonda, que aparece ornamentado y dividido en dos bandas

por un entablamento, soportado por las pilas-tras y columnas del nivel inferior. En esta banda inferior “el muro no es macizo ni continuo”, asemejándose más bien a ocho grandes pilares separados por nichos de la misma profundidad que el propio muro. En medio de cada uno de estos nichos se disponen un par de columnas, y en los laterales, una pilastra a cada lado. El nivel superior está compuesto por “un muro liso en el que se alternan paneles y nichos rectangulares adosados”, sobre los que se apoya una cornisa desde donde arranca la cúpula (Robertson 1981, 235). Por dentro, el muro está lleno de arcos de descarga que reparten las cargas de la cúpula.

La cúpula, con un diámetro interior de 43 m, es el elemento más destacado del Panteón (Robertson 1981, 235). Su interior, revestido de hormigón, está decorado con artesones escalonados, originalmente decorados, que pretendían exagerar la perspectiva. Como remate de la cúpula “se abre un orificio circular de unos nueve metros de luz (Robertson 1981, 235). “El satisfactorio efecto del interior” de la rotonda puede ser debido a que el diámetro interior de la cúpula coincide con la altura completa del espacio interior (Robertson 1981, 236).

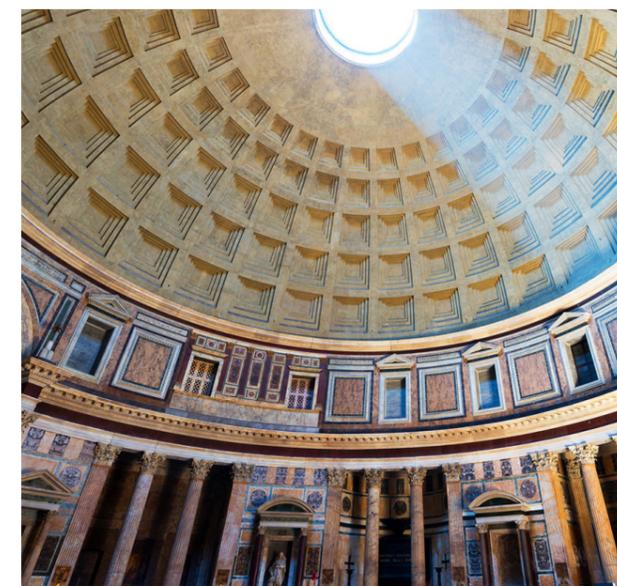


Figura 2.15 /Vista espacio interior Rotonda, Panteón de Roma [civitatecchia.portmobility.it/es/el-panteon-de-roma]



Figura 2.16 /Vista espacio interior rotonda, *Altes Museum* [artsandculture.google.com/entity/karl-friedrich-schinkel/m01snw0]

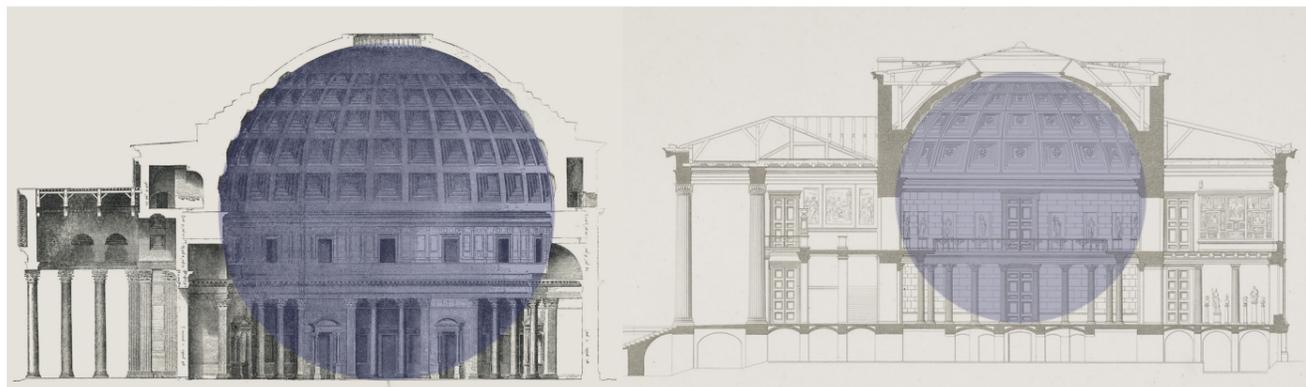


Figura 2.17/ Sección, Panteón de Roma
[civitavecchia.portmobility.it/es/el-panteon-de-roma]

Figura 2.18/ Sección, Altes Museum
[Schinkel 1858, Lámina 40]

Schinkel toma como clara referencia el Panteón, redefiniéndolo como se puede ver en estas imágenes (Figs. 2.15-18) (Fernández Martínez 1998, 46). Tanto la apertura cenital en la parte superior de la cúpula como la proporción circular de la sección son directamente tomadas por Schinkel para la rotunda del *Altes Museum*, así como los casetones decorados con figuras y relieves, concepto que toma del aspecto original del Panteón.

En general, el espacio interior de la rotunda es depurado por Schinkel, simplificando el alzado interior del Panteón. Sigue marcando una composición tripartita con dos niveles inferiores separados por un entablamento y la cúpula separada con una cornisa, pero lo hace de una manera esencializada. En el Panteón las 12 columnas interiores están agrupadas en las capillas, de dos en dos, mientras que Schinkel dispone 20 columnas repartidas uniformemente a lo largo de la rotunda, con un muro circular liso detrás. El segundo nivel, también es depurado por Schinkel con aberturas regulares sobre un muro liso. En estas aberturas dispone esculturas, así como entre las columnas del nivel inferior.

A nivel de planta, en el *Altes Museum* se pueden encontrar algunos pequeños detalles que recuerdan al Panteón. Por ejemplo, los dos nichos semicirculares que flanquean el acceso al Panteón, Schinkel los dispone en la parte interior del edificio, dentro de las salas expositivas. Ambos edificios tienen junto al

muro de la rotunda unos pequeños huecos para las escaleras de servicio, en el Panteón forma triangular, en el Altes circular.

El muro circular del *Altes Museum* está insertado dentro de un cuadrado, a diferencia del Panteón, que podríamos considerar exento (solo se le adhiere la pieza de entrada). Este muro es más fino debido a los avances de la tecnología constructiva, aun así, se encuentran en el *Altes Museum* huecos entre el círculo y el cuadrado que aligeran la estructura, como se hacía en el Panteón. La rotunda del museo tiene cuatro accesos, dos principales y dos recayentes a espacios servidores, mientras el Panteón tiene un único acceso principal a la rotunda (Figs. 2.19-20).

El pórtico del Panteón está formado por 16 columnas corintias organizadas en tres hileras, con ocho columnas en la hilera frontal, (Robertson 1981, 233) mientras que Schinkel despliega 18 columnas jónicas en la fila frontal (más horizontal), y también cuatro en una segunda fila alineada con el muro que cerraría la Stoa, tipología a la que realmente se asemeja el pórtico y se tratará a continuación.

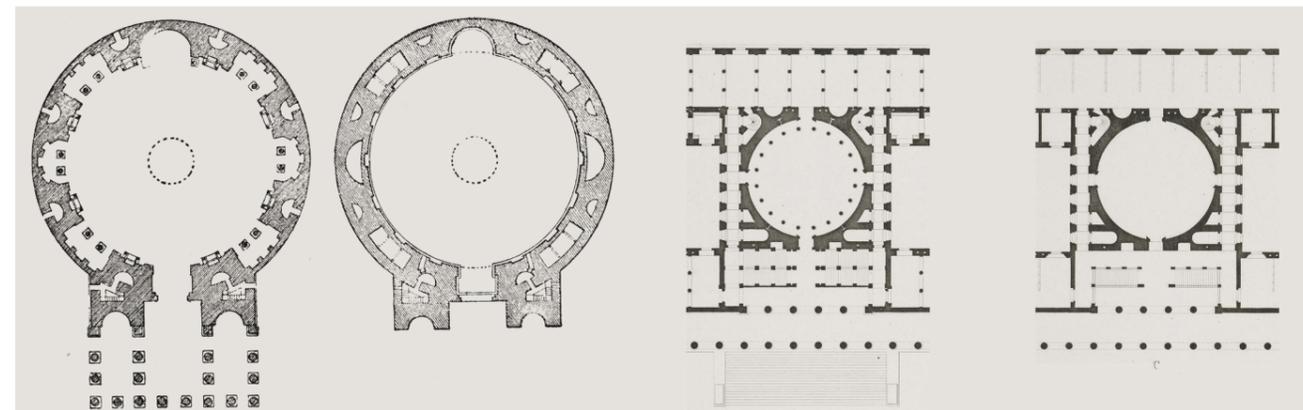


Figura 2.19/ Plantas, Panteón de Roma
[Robertson 1981, 234]

Figura 2.20/ Detalle Plantas, Altes Museum
[Schinkel 1858, Lámina 38]

2.5/ La Stoa griega.

La *Stoa* era la tipología más sencilla de la arquitectura clásica griega. Se trata de una caja rectangular alargada con todos sus lados cerrados menos uno, en el que se disponen las columnas. Esta columnata es la que se abría al espacio público, normalmente al ágora, la plaza principal de las ciudades griegas, un espacio abierto donde tenían lugar los eventos más importantes. Las fachadas del ágora se construían con la *Stoa*, ofreciendo un espacio cubierto y resguardado en la plaza, que, entre otras cosas, tenía función de mercado.

Las primeras *Stoas* estaban compuestas por un solo nivel y solían tener orden dórico con su correspondiente entablamento con triglifos y metopas. En ejemplos posteriores, como es el caso de la *Stoa de Attalos* (159-138 a.C.), reconstruida en el siglo XX en Atenas, llegaron a estar formadas por dos niveles de columnas. La *Stoa* principal solía estar en

el lado norte de la plaza, de manera que esta fachada recibiera el soleamiento de sur, ya que los edificios principales se disponían en las mejores orientaciones. Esta *Stoa* principal tenía una anchura y longitud mayores, por lo que a veces aparecía una fila extra de columnas interiores, que incorporaron el orden jónico, como se puede ver en la *Stoa de Priene* (Fig. 2.21). Estas *Stoas* de mayor tamaño tenían suficiente espacio interior para incorporar pequeñas estancias, donde se disponían tiendas (Robertson 1981, 182-85).

En algunas ocasiones, estos espacios porticados estaban decorados con pinturas murales que representaban episodios como "triumfos militares atenienses, tanto mitológicos como históricos" (John McK Camp 2003, 43). Es el caso de la *Stoa Poikile* en Atenas (siglo V a.C.), siendo "*poikile*" el término utilizado cuando una *stoa* estaba pintada.

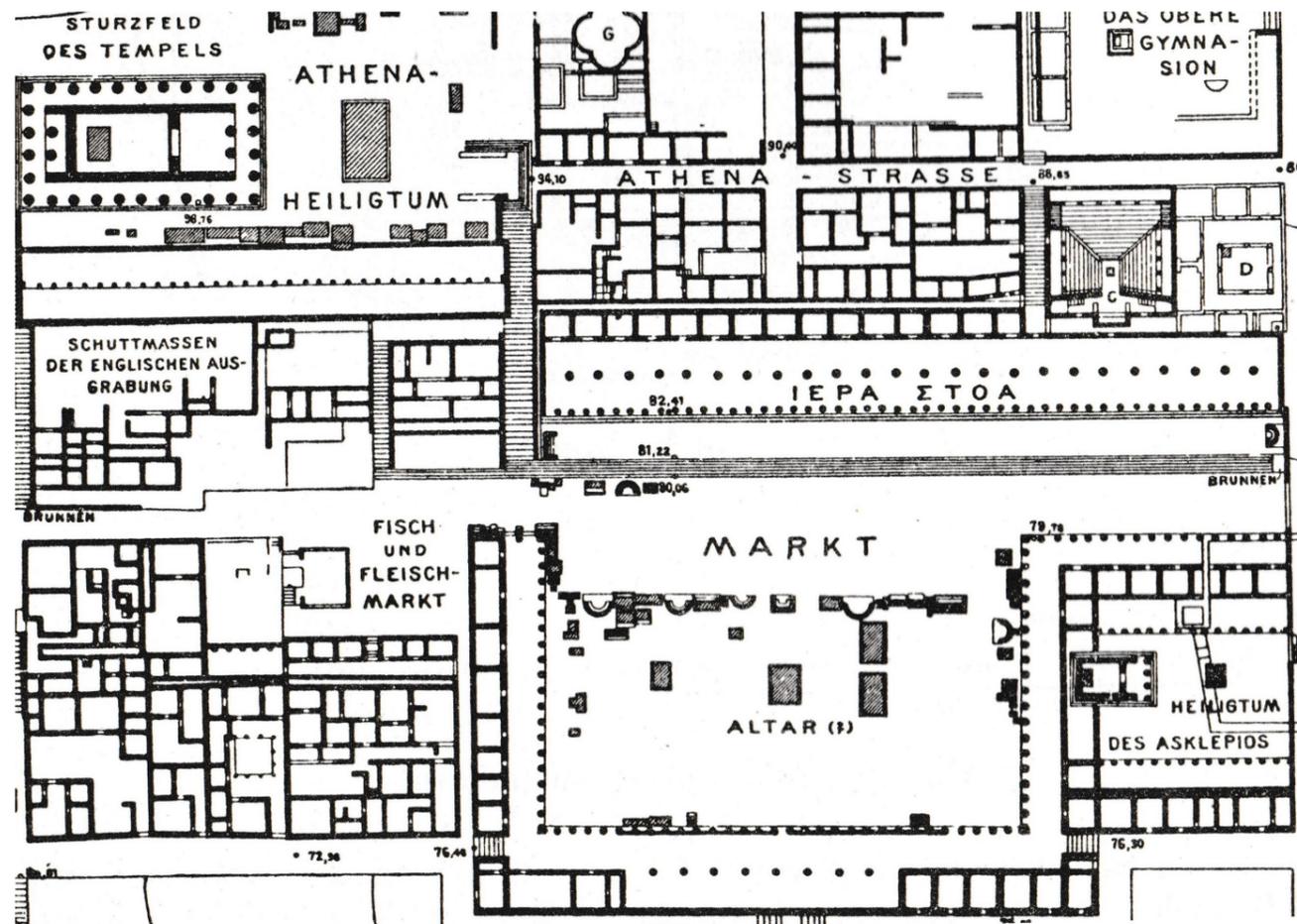


Figura 2.21/ Reconstrucción de la zona central de Priene, Ágora con Stoa [Robertson 1981, 184]

Schinkel adquirió el gusto por la antigüedad griega durante su formación y este fue apareciendo a lo largo de su carrera, como se puede ver en el claro ejemplo del *Altes Museum*. Esta influencia clásica es interpretada por Schinkel desde la libertad (Fernández Martínez 1998, 39), tomando directamente el segundo nivel de la *Stoa* griega como un orden gigante.

En la fachada principal recayente al *Lustgarten*, Schinkel "retoma el tema griego de la *Stoa Poikile*" (Fernández Martínez 1998, 46), como tipología fundamental del espacio público en la ciudad griega (Figs. 2.22-23). En el pórtico "el ciclo de pinturas invita a la reflexión sobre la historia de la cultura humana", constituyendo un "prólogo ilustrado a la visita del museo" (Szambien 2000, 50-52). El arquitecra de la *Stoa* describe al mismo museo con una inscripción que dice "Friedrich Wilhelm III



Figura 2.23/ Alzado, *Altes Museum* [Schinkel 1858, Lámina 39]

ha dado este lugar de calma para todos los estudios de las antigüedades y las bellas artes" (Wang 2006, 15), realizando la función pedagógica de la arquitectura que se pretendía con esta obra.

La *Stoa* del *Altes Museum* configura un "vestíbulo de entrada abierto" formado por "dieciocho columnas jónicas exentas y dos *antae*" (Snodin 1991, 32) (Wang 2006, 14). El número de columnas y el espacio entre las mismas es un tema típico de la arquitectura clásica. En la arquitectura griega, 6 era un número muy recurrente, ya que permitía disponer de una apertura en el medio, centrar la atención del ojo y poder percibir las columnas a simple vista sin tener que contarlas. Algunos templos destacados como el Partenón de Atenas tenían ocho columnas.

Según Vincent Scully, casi todo el mundo puede percibir seis unidades a simple vista, trazando, a partir de este número, una distinción entre las dos metáforas utilizadas en los templos griegos. Por un lado, se tiene la del templo concebido como un "cuerpo escultórico independiente donde las columnas se perciben individualmente" que sería el más común en el orden dórico y por otro lado, se tendría el templo concebido como una "arboleda de columnas extendida" donde no se detectaría el número exacto de unidades, y se correspondería con el orden jónico (Snodin 1991, 33-34).



Figura 2.22/ Pórtico, *Altes Museum* [Steffens 2003, 51]

Aunque parezca que Schinkel se estaría moviendo en la segunda metáfora, el *Altes Museum* es en realidad una combinación de ambas (Snodin 1991, 34). Esto es debido a que el ritmo de la arboleda de columnas no es exactamente continuo ya que Schinkel acentúa las ocho columnas centrales con el potente cuerpo superior, flanqueado por dos estatuas ecuestres, que oculta la cúpula y por las escaleras que conducen al edificio. De esta manera se insinúa la primera metáfora ya que se estaría remarcando un templo de seis columnas flanqueadas por dos *antae*. La segunda metáfora es utilizada por Schinkel con la finalidad de impresionar y conseguir monumentalidad (Snodin 1991, 34).

Schinkel también toma algunos conceptos de la tipología griega de templo. La *antae* era la prolongación de los muros que encerraban la cella (nave interior de los templos), que se formalizaba con una pilastra situada en el mismo plano del pórtico de acceso. En el esquema de templo más sencillo había una *antae* a cada uno de los lados del pórtico, y en medio de estas se disponían dos columnas. Al mismo tiempo, esta *antae* también tenía función portante (Snodin 1991, 31).

Este esquema, aunque apareciera en el método de Durand, proviene originalmente del templo griego, y es directamente tomado por Schinkel para resolver las esquinas de su Stoa.

Un ejemplo de *antae* se puede ver con claridad en el templo de Apolo en Dídima (Fig. 2.25), del que Schinkel también toma otros conceptos como la doble fila de columnas centrales que ofrece perspectivas diagonales y la significación de estas columnas con unas escaleras del mismo ancho (Snodin 1991, 34).

Leo von Klenze escribió sobre Schinkel, que aquello que más lo diferenciaba de la tipología de museo de Durand era un uso "arqueológico del orden jónico griego" (Snodin 1991, 32), ya que Durand proponía, sin darle mucha importancia, un capitel corintio en general. En cambio, el capitel que dibuja Schinkel con de-

talle (Fig. 2.24), es directamente tomado del Erecteion de la Acrópolis ateniense y la base de la columna la toma del templo de Atenea de Prienne, por ser más delicada y apropiada para el jónico (Snodin 1991, 32).

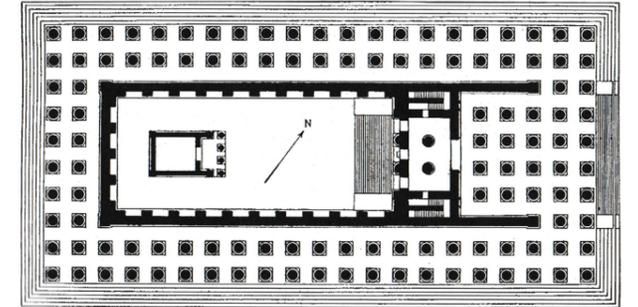


Figura 2.25/ Planta del Templo de Apolo, Didyma [Snodin 1991, 33]

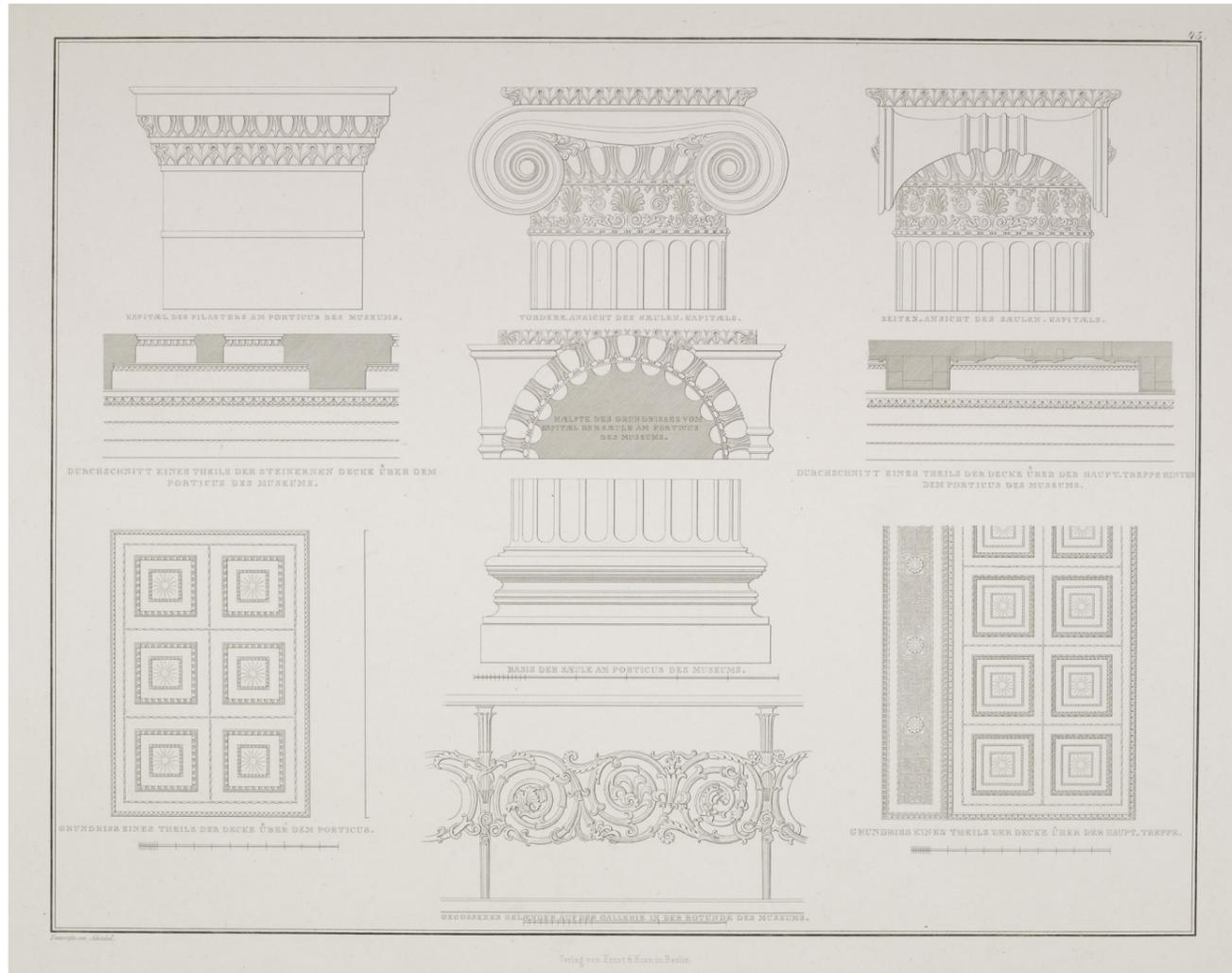


Figura 2.24/ Detalles órden columnas, *Altes Museum* [Schinkel 1858, Lámina 45]

2.6/ El pintoresquismo como implantación.

El pintoresquismo como corriente arquitectónica surgió ligada al romanticismo en la Inglaterra del siglo XVIII. Este movimiento nació en el paisajismo y la pintura hasta llegar a influenciar a la arquitectura, empezando en la arquitectura rural hasta que en el siglo XIX llegó con más fuerza a las ciudades (Pevsner 1994, 103). La variación repentina, la irregularidad, la aspereza, lo accidental, la asimetría, la visión oblicua, los avances y retrocesos, la relación de los edificios con la naturaleza o la importancia del paisaje serían algunas de las características que definirían esta corriente (Pevsner 1994, 101).

El pintoresquismo rompía con la tradición paisajística barroca del jardín francés, caracterizado por grandes ejes de simetría y visuales principales. El jardín inglés, en cambio, apenas establecía diferencias entre recorridos principales y secundarios, ya que era el propio paseante el que tomaba decisiones sobre los caminos a seguir, "generándose una gran multiplicidad de recorridos y visuales". Esto suponía para el artista o creador del jardín, el poder seguir su propia inspiración (Kaufmann 1982, 82).

La sensibilidad romántica de Schinkel, intensificada "por su condición de pintor" e influenciada "por los poetas y filósofos del idealismo alemán", se muestra en "la fusión de la arquitectura en la naturaleza" enmarcada en esta corriente del pintoresquismo inglés (Fernández Martínez 1998, 38). Su gusto por la perspectiva proviene de su maestro Gilly, observándose en su faceta como pintor de paisajes "un gran dominio de la representación del espacio urbano" (González Peña 2014, 37).

Schinkel siguió esta línea pintoresquista desde su puesto como responsable de la ordenación de Berlín. Aplicó este nuevo modo de componer la ciudad, separándose del modelo barroco o neoclásico, para relacionarse con la naturaleza y dialogar con la estructura de la ciudad antigua (Fernández Martínez 1998, 42-43).

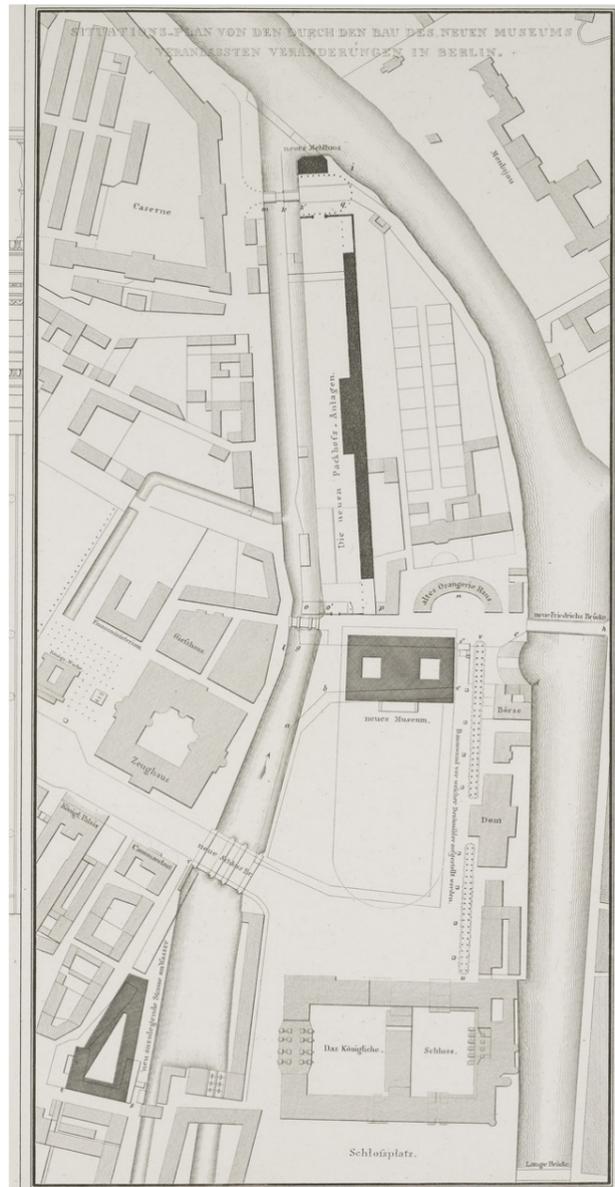


Figura 2.26/ Plano de entorno del Altes Museum [Schinkel 1858, Lámina 42]



Figura 2.27/ Vista del Altes Museum desde el puente del castillo [Snodin 1991, 124]



Figura 2.28/ Visión general del Lustgarten desde la Catedral [Snodin 1991, 119]

Así, Schinkel plantea la implantación del Altes Museum desde esta perspectiva pintoresquista. El bulevar berlinés Unter den Linden era el eje principal que ordenaba la expansión de Berlín (Snodin 1991, 124), en el que Schinkel había realizado algunos proyectos como la Neue Wache o el Puente del Castillo. El arquitecto plantea el museo como final de recorrido del eje, de manera que desde este puente se podía empezar a ver el Altes Museum de manera oblicua (Fig. 2.27), una de las características fundamentales del pintoresquismo. También pretendía mostrar el edificio como una escultura inserta en el paisaje, que se vería reflejado en el canal adyacente, como si de una composición pictórica se tratase (De Torres Gutiérrez 2019, 152).

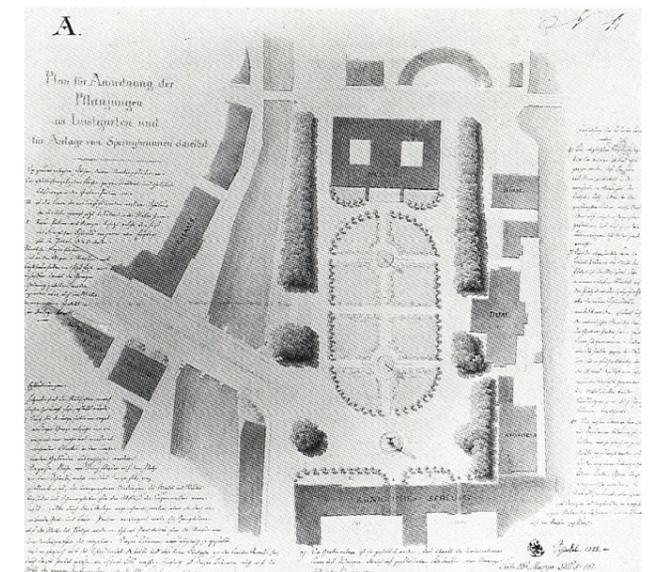


Figura 2.29/ Propuesta para el rediseño del Lustgarten [Snodin 1991, 124]

Schinkel lo inserta "en relación con el medio natural e histórico" (Fernández Martínez 1998, 43) eligiendo un lugar privilegiado en Berlín, el Lustgarten (jardín de recreo), espacio delimitado por tres de sus caras. Por un lado, se encuentra el Palacio Real, por otro la Catedral y por el lado del canal, el Arsenal (Fernández Martínez 1998, 45) (Fig. 2.26). De esta manera, el arquitecto cierra la plaza con el Museo, dando al Lustgarten "la condición arquitectónica de espacio público" (Snodin 1991, 124). Schinkel también rediseña la plaza relacionándola con los edificios que le rodeaban (Fig. 2.29), como si este nuevo espacio público fuera un volumen cuya cara principal sería el pórtico jónico del Altes Museum.



Figura 2.30/ Visión oblicua del Altes Museum [Snodin 1991, 69]

El edificio se plantea para ser contemplado desde cualquier lugar de la plaza, adoptando la multiplicidad de puntos de vista pintoresquista y no la única visión frontal barroca (Fernández Martínez 1998, 46) (Fig. 2.30). En el cuadro de Carl Daniel Freydanck se puede observar el entorno del museo una vez remodelado el Lustgarten (Fig. 2.31), que en palabras del propio Schinkel, “este peque-

ño jardín urbano era uno de los lugares más agradables de Berlín” (Snodin 1991, 125).

La otra gran influencia pintoresquista que se puede observar en el edificio es la visual enmarcada del paisaje que se ve desde dentro del pórtico una vez se han subido las escaleras del atrio, aunque se profundizará más en este aspecto en el siguiente capítulo.



Figura 2.31/ Vista del Altes Museum desde el Lustgarten [Snodin 1991, 125]

2.7/ El viaje italiano: Palladio.

Palladio fue uno de los arquitectos renacentistas más relevantes del siglo XVI. Entre sus edificios más destacados se encuentran las villas para nobles que construía en el ámbito rural, la mayoría de las cuales se encuentran en la región italiana del Véneto. Entre estas edificaciones destaca la Villa Capra, conocida como “La Rotonda”. Su planta, típicamente renacentista, se formaliza con un círculo inserto en un cuadrado. Este espacio circular que ocupa los dos niveles principales de la villa es rematado con una cúpula semiesférica, elemento que no se solía utilizar en los edificios civiles. Los cuatro alzados son simétricos, y están compuestos con pórticos de seis columnas jónicas rematados con un frontón. La sección es uno de los aspectos de mayor relevancia del proyecto, observando en esta, como el edificio se eleva sobre un podio y existe una jerarquía de plantas con el espacio cupulado central dominando el proyecto (Constant 1988; Puppi 1968).

En su viaje a Italia, Schinkel conoció “las obras maestras de la arquitectura clásica”, mostrando un especial interés por “la arquitectura de finales del siglo XVI” (Fernández Martínez 1998, 38), refiriéndose a la arquitectura de Palladio. Es justamente su Villa Rotonda, comentada anteriormente, el ejemplo que más claramente influencia al museo de Schinkel, pudiéndose trazar una evolución desde el Panteón, pasando por esta misma hasta el Altes Museum.

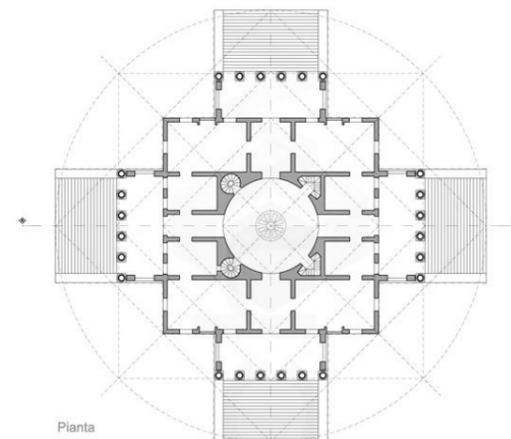


Figura 2.32/ Planta, Villa Rotonda [archeyes.com/villa-capra-la-rotonda-andrea-palladio]

En cuanto a la planta, destacan en ambos proyectos el círculo inserto en el cuadrado, tomando el cuadrado en el Altes Museum como el espacio en que envuelve a la rotonda y no la planta del edificio completo. La secuencia de acceso es otro de los aspectos más similares, ya que en ambos se repite el proceso de escaleras, fila de columnas, espacio porticado, espacio intermedio y finalmente rotonda cupulada (Figs. 2.32-2.33).

En los alzados, la composición es similar en cuanto a la existencia del basamento que sobreeleva el edificio en un podio y es coincidente con la altura de las escaleras de acceso (Figs. 2.34-2.35). También podría tomar de la villa Rotonda las esculturas que flanquean las escaleras en ambos lados. Al mismo tiempo, los alzados suponen una de las principales diferencias entre ambos proyectos. La obra de Palladio es completamente simétrica en sus cuatro lados, mientras que el Altes Museum tiene claramente una fachada principal con un orden gigante que aúna los dos niveles de similar altura y tres alzados secundarios que muestran los dos niveles con una secuencia de aperturas.

En la villa Rotonda estos dos niveles tienen proporciones muy distintas, ya que las columnas marcan el nivel principal, mientras que el frontón marca el segundo nivel, con una altura más reducida.

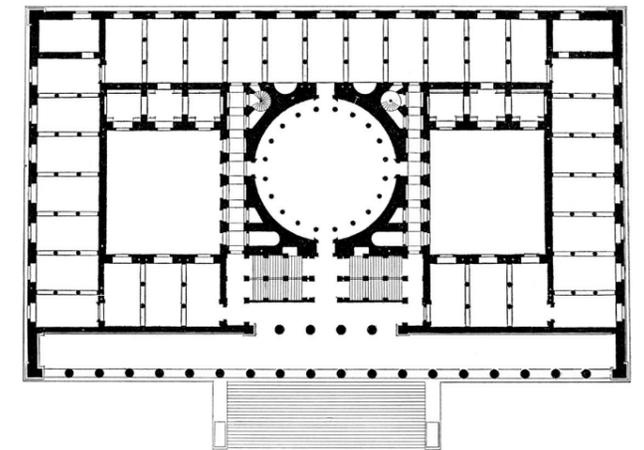


Figura 2.33/ Planta, Altes Museum [igarciasimon.wordpress.com/karl-friedrich-schinkel-1781-1841]

La otra diferencia destacable es el papel que desempeña el espacio de rotonda en el edificio. La Villa Rotonda constituye uno de los ejemplos más representativos de “la idea de centralidad” y de aplicación del modelo clásico de planta central. En este espacio rematado por la cúpula, “el espectador puede situarse y abarcar el conjunto”, estando el resto de elementos del edificio “jerárquicamente subordinados” a este espacio central (Cortés 1985, 1).

En cambio, pese a la aparente centralidad del *Altes Museum*, “Schinkel utiliza el espacio central por antonomasia”, insertando la rotonda con cúpula como una figura retórica que simboliza el centro del proyecto (Cortés 1985, 1). En el caso del museo, “la rotonda es una pieza autónoma” respecto a las distintas partes del proyecto. Así, el pórtico jónico, el vestíbulo y las distintas galerías, se unen por yuxtaposición componiendo el volumen único del edificio (Cortés 1985, 1).



Figura 2.34/ Alzado de la Villa Rotonda, Palladio
[archeyes.com/villa-capra-la-rotonda-andrea-palladio]

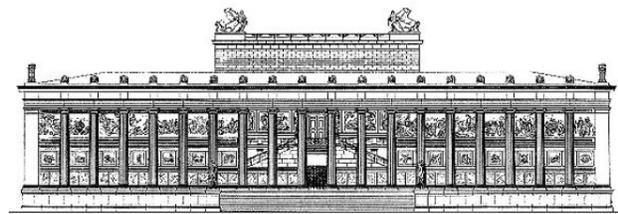


Figura 2.35/ Alzado principal del *Altes Museum*
[archiweb.cz/en/b/altes-museum]

2.8/ Neoclasicismo. La tipología de museo.

A finales del siglo XVIII “se inicia el proceso de decadencia de las formas de la antigüedad, denominado neoclasicismo”, en el que “bajo el recubrimiento heterónimo puede reconocerse la estructura autónoma” (Kaufmann 1982, 88). El clasicismo se convierte en neoclasicismo en el momento en que “queda precisado científicamente” (Benevolo 1999, 51). Este período artístico se puede enmarcar entre 1760 y 1830 (Benevolo 1999, 48), coincidiendo en gran parte con la carrera de Schinkel. El neoclasicismo representa un último gran intento de buscar soluciones arquitectónicas en civilizaciones anteriores, sin ser una reanimación del arte clásico sino el fin del mismo (Kaufmann 1982, 65).

En siglos anteriores se había estado utilizando el repertorio clásico heredado del renacimiento, con una arquitectura heterónoma que se regía por unas reglas canónicas. El espíritu de la Ilustración puso en duda estas reglas formales del clasicismo mediante el estudio de fuentes históricas y el desarrollo de importantes estudios arqueológicos (Benevolo 1999, 48). El espíritu ilustrado, al aplicarse a la arquitectura renacentista, reconoce dos motivos. Por un lado, los modelos griegos y romanos, y por otra la racionalidad de las formas en sí mismas, “en el sentido de que los elementos arquitectónicos pueden ser asimilados a elementos constructivos” como por ejemplo la columna como soporte o el arquivado como viga (Benevolo 1999, 53).

En este contexto de Neoclasicismo e Ilustración surge la tipología de museo con el propósito de “conservar, catalogar y exponer el inmenso material del que dispone para disfrute y formación de sus visitantes”, conformando una “exhibición ordenada de obras de arte abierta al público” (Portaceli Roig 2012, 66).

Así, “la conservación de los objetos antiguos deja de constituir un entretenimiento privado y pasa a ser un problema público” (Benevolo 1999, 49). Las obras de arte “hasta entonces confinadas en el interior de los palacios reales” y en las colecciones aristocráticas, salen a la luz y se exponen ante el público general

con el objetivo de “proporcionar una mejora cultural y social a las clases medias” (Fernández Martínez 1998, 45). El museo era una tipología completamente nueva que surgió como una de las ideas de la Revolución Francesa (Szambien 2000, 49).

A principios del siglo XIX aparece en Berlín la idea de crear una institución de estas características, pero no fue hasta después de las Guerras de Liberación que se pudo materializar la idea. Wilhelm von Humboldt fue uno de los mayores impulsores del proyecto que Schinkel diseñó y se convertiría en el primer Museo Nacional Alemán (Portaceli Roig 2012, 96). Al ser una tipología surgida el siglo anterior, apenas existían referentes para el museo que quería construir, apoyándose Schinkel en los proyectos académicos franceses (Szambien 2000, 49).

Schinkel organiza el museo en tres plantas (Fig. 2.36). El basamento estaba pensado “para albergar los objetos de arte de poco tamaño, así como las monedas y medallas” (Szambien 2000, 52), mientras que las dos



Figura 2.36/ Detalle salas expositivas, *Altes Museum*
[Schinkel 1858, Lámina 40]

plantas principales albergarían las colecciones principales de escultura y pintura, organizadas en galerías alrededor de los dos patios interiores. La planta baja, dedicada a la exposición de esculturas, se subdivide “mediante pares de columnas” que delimitan espacios regulares (Fernández Martínez 1998, 46) (Fig. 2.37). El primer piso, dedicado a la pintura, se organiza a través de paneles divisorios “que permiten introducir, por un lado, la dimensión transversal en el recorrido, y por otro, ampliar la superficie expositiva” (Portaceli Roig 2012, 98).

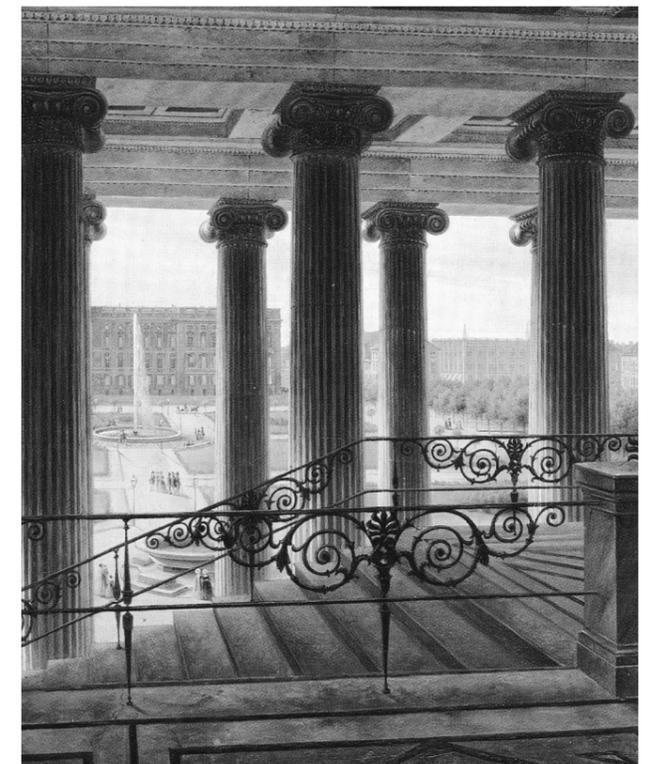
El *Altes Museum* fue uno de los primeros museos con carácter nacional que se creó (Portaceli Roig 2012, 96), convirtiéndose así en uno de los grandes referentes del neoclasicismo internacional y de la arquitectura de los siglos venideros, como se verá a continuación en el desarrollo del trabajo.



Figura 2.37/ Sala expositiva de planta baja en 1900, *Altes Museum*
[Snodin 1991, 72]

CAPÍTULO III

CARACTERIZACIÓN DEL ALTES MUSEUM



En este capítulo se definirán unos elementos que caracterizan el Altes Museum, y al mismo tiempo se han convertido en referentes de obras modernas y contemporáneas al mismo. Estos ítems no son más que una recomposición de los elementos clásicos que influenciaron al propio Schinkel y han sido desarrollados en el capítulo anterior. A través de esta recomposición que hace Schinkel de elementos de la tradición anterior, que servirá de ejemplo e inspiración a obras posteriores, el Altes Museum se convierte en nexo de unión entre tradición y modernidad.

Los seis elementos seleccionados han sido reconocidos como elementos más destacados e influyentes del *Altes Museum* en la posteridad. Como subraya Snodin, “dos de los elementos principales del proyecto son los que protagonizan tanto el interior como el exterior. Son el espacio de rotonda y el pórtico de entrada que invita a transitar hacia el edificio” (Snodin 1991, 20). Además, estos dos aspectos son los elementos compositivos que más expresan la “idea de museo” (Fernández Martínez 1998, 46). También, al definir los elementos que constituyen el *Altes Museum*, Wang está señalando los más relevantes:

“estaba constituido por una caja central hermética, [...] 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” (Wang 2006, 15).

La planta es probablemente el elemento que más se ha repetido literalmente en la posteridad. Otros elementos como el podio, la esquina o la unidad volumétrica, han sido tomados en repetidas ocasiones por arquitectos de la modernidad, como se verá en el análisis posterior.

A través de la documentación bibliográfica, se ha tratado de agrupar y refundir los precedentes de Schinkel y las características enumeradas más arriba en los nuevos rasgos que definen el museo (Fig. 3.1). Estos elementos característicos, que se expresarán de forma abstracta (textual y gráficamente) al final de cada punto, ayudarán a sistematizar el análisis comparativo, objeto del trabajo y que se reflejará en el capítulo cuatro.

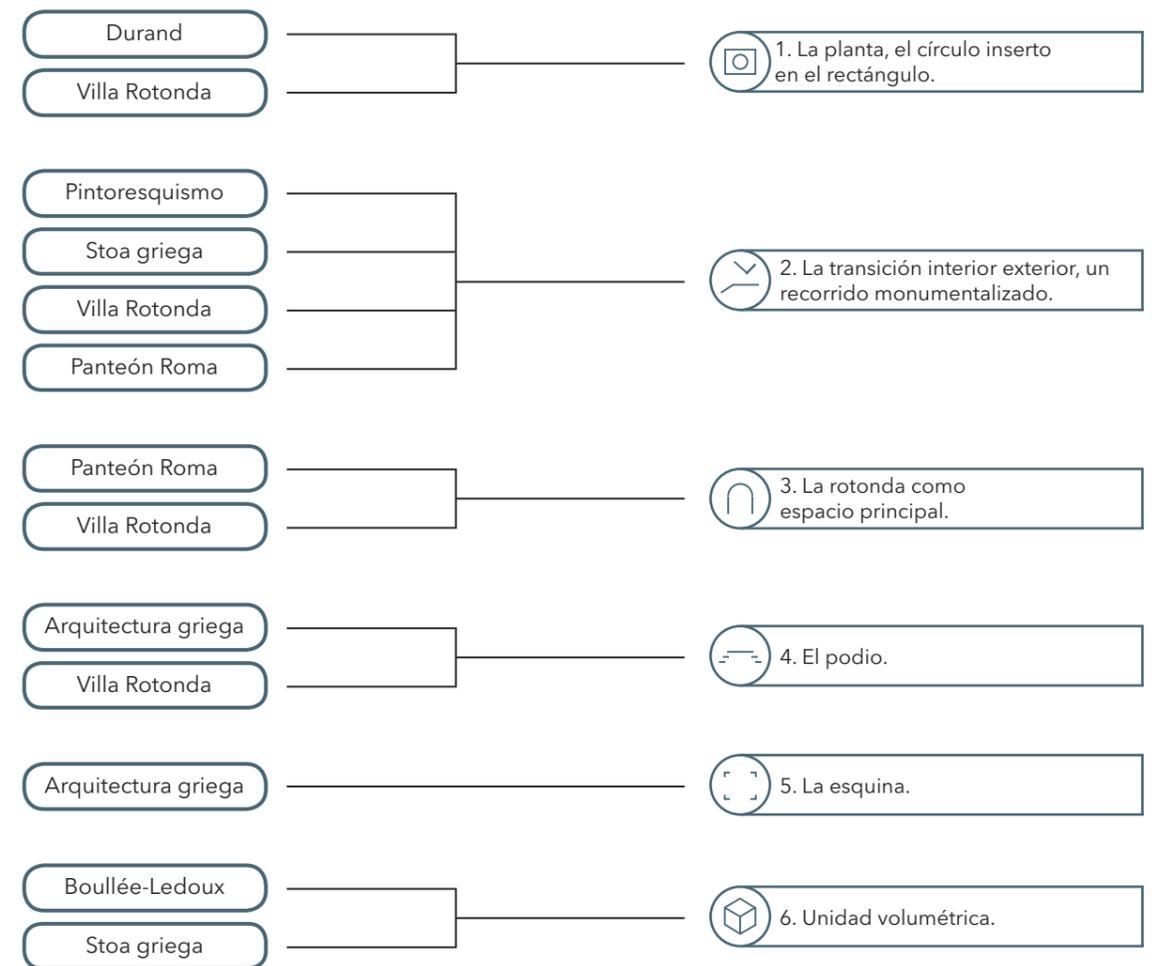


Figura 3.1/ Recomposición de elementos, *Altes Museum* [Elaboración propia]

3.1/ La planta, el círculo inserto en el rectángulo.

Como se ha visto en el capítulo anterior, la planta del *Altes Museum* proviene fundamentalmente del esquema de Durand, una recomposición de elementos clásicos al que Schinkel añade elementos de la Villa Rotonda, con distinto significado.

El resultado es un rectángulo de 86x53 m compuesto por unas "piezas fuertemente definidas en sí mismas" (Cortés 1985, 59) que aparecen por igual en los dos niveles principales del edificio (Fig. 3.4). Estas piezas, unidas por yuxtaposición, son el círculo de la rotonda inserto en un cuadrado (a), el rectángulo alargado del pórtico (b), las escaleras que conectan ambos elementos anteriores (c), las galerías que rodean los cuatro lados de los dos patios interiores existentes (d) y la pieza de escaleras que se adosa al rectángulo (e) (Fig. 3.2) (Snodin 1991, 132). La forma circular de la rotonda se retrasa sutilmente del centro geométrico del edificio para poder dejar más espacio al hall y vincularlo así con el sistema asimétrico de circulación de las galerías (Snodin 1991, 34). Estas estancias se disponen alrededor de los patios generando una larga

galería en el lado norte (1), dos galerías más cortas en los laterales (2), dos salas expositivas detrás de las paredes del pórtico (3) y pequeñas salas en el lado norte junto al patio (4) (Fig. 3.3) (Snodin 1991, 132). Probablemente el elemento más destacado en cuanto a la composición de la planta es "el cuerpo exteriormente cuadrado e interiormente circular de la rotonda" (Cortés 1985, 59), que definirá la planta en su abstracción.

De esta manera, en contraposición al "edificio clásico" que se presenta como una "unidad jerárquica en la que las partes están integradas en un todo indisoluble, el *Altes Museum* resulta de la compactación de una serie de piezas sueltas". El conjunto "cobra cohesión" al quedar todas estas piezas "encajadas dentro del contorno rectangular que las encierra" "a modo de bastidor" (Cortés 1985, 59). Esto produce que en algunos casos "los diferentes sistemas entran en conflicto en su planta", por lo que Schinkel los deberá resolver con elementos de ajuste como el artesonado del techo, que marca una retícula en espacios como el atrio (Snodin 1991, 33).

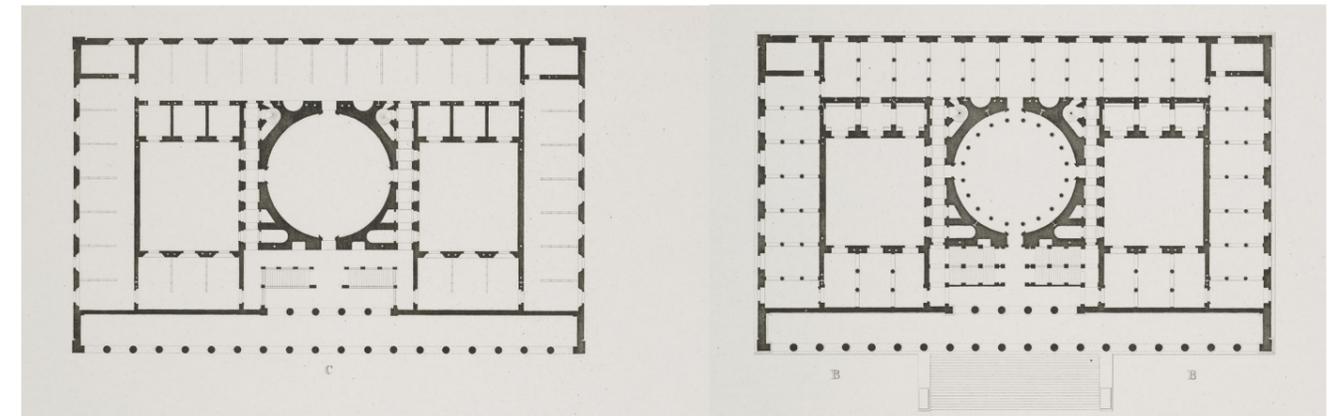


Figura 3.4/ Planta principal y primera del *Altes Museum*, Schinkel [Schinkel 1858, Lámina 38]

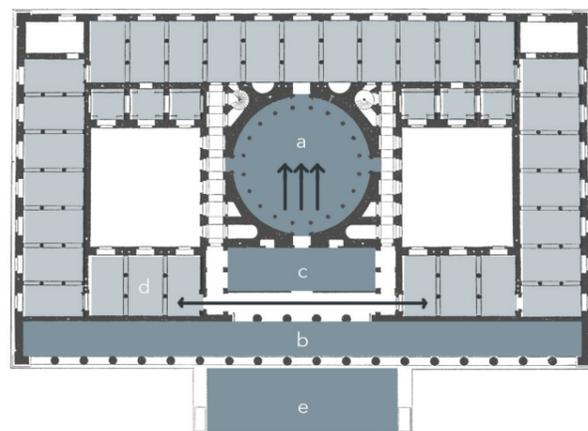


Figura 3.2/ Esquema elementos que conforman el *Altes Museum* [Elaboración propia]

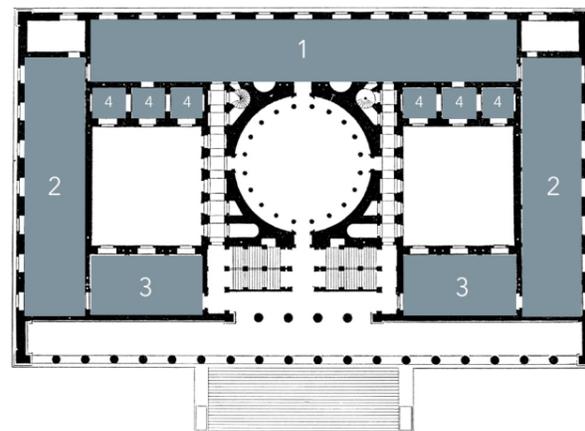


Figura 3.3/ Esquema galerías expositivas *Altes Museum* [Elaboración propia]

ABSTRACCIÓN

Esta planta tan característica, con los elementos mencionados, se puede abstraer como dos figuras geométricas sencillas: el círculo inscrito en el rectángulo. Esta clara configuración devendrá en una "emblemática tipología" (Jordá Such 1990, 154) que pasará a la posteridad.

Figura 3.5/ Abstracción planta [Elaboración propia]

3.2/ La transición interior exterior, un recorrido monumentalizado.

La relación entre el interior y el exterior, es uno de los aspectos más cuidados en el proyecto de Schinkel. Es el resultado de la influencia de las visuales y la concepción pintoresquista, del esquema de la Stoa griega, así como del acercamiento y entrada a la Villa Rotonda de Palladio y al Panteón Romano. El museo berlinés se abre a la plaza convirtiéndose en un espacio público más, difuminándose el límite entre el edificio y el jardín. El arquitecto genera un recorrido de acceso dotado de monumentalidad, que nos va introduciendo progresivamente en el edificio a través de una serie de elementos (Steffens 2003, 48) (Fig. 3.7).

El primer paso del ceremonioso recorrido de acceso es la subida a través de un tramo de escaleras. El visitante se eleva respecto del plano del jardín, para llegar al nivel de la planta principal y atravesar el plano formado por las 18 columnas jónicas de orden gigante que marcan el comienzo del espacio cubierto. El pórtico abierto al público se diseñó con la idea de "dar al edificio un acceso acorde con el lugar" (Snodin 1991, 131). Este espacio representa el prólogo al museo, con unos muros decorados mediante un ciclo de pinturas relacionadas "con la función misma del edificio" (Snodin 1991, 131) y en el que se podían exhibir obras de arte protegidas de los efectos adversos del tiempo.

Tras esta primera aproximación, "el visitante pasa a través de una segunda fila de cuatro columnas" a partir de las cuales accede al interior del edificio en sí, presentándose ante él la elección de dos recorridos distintos. Por un lado, se podría seguir de frente, pasando por un tramo estrecho y oscuro que contrasta con la rotonda que le sigue, donde el espacio se expande solemnemente, culminando el recorrido. Por otro lado, se puede tomar la doble escalera simétrica para llegar al espacio que funciona como balcón a la plaza (Snodin 1991, 131). Desde aquí se puede acceder a las galerías de la planta primera o contemplar las visuales que desde este punto se ofrecen.



Figura 3.6/ Vista desde la escalera del pórtico del Altes Museum [Snodin 1991, 129]

La escalera, constituye pues, el elemento clave que articula este recorrido monumentalizado, ya que se encuentra en un espacio cubierto, pero exterior al mismo tiempo (Snodin 1991, 129). A medida que se asciende por esta, se van abriendo paulatinamente sus visuales hacia el exterior, ya que esta pasa de un espacio estrecho y oscuro hasta llegar al mirador. Esta escalera "es uno de los grandes logros, no solo de la obra de Schinkel, si no del conjunto de la arquitectura del siglo XIX" (Snodin 1991, 20).

Desde este punto final, representado en el cuadro de Freydanck (Fig. 3.6), se capta perfectamente la relación entre interior y exterior que brinda el pórtico. Desde este balcón se tenía una visual enmarcada del panorama del Lustgarten con edificios muy relevantes de la ciudad como el Palacio Real, la Catedral, la Bauakademie o la iglesia de Friedrich-Werder. Estos dos últimos edificios habían sido diseñados por el mismo arquitecto, por lo que esta vista también realizaba otras de sus obras, siendo un elemento clave en el diseño de su proyecto (Snodin 1991, 129). Esta visión idealizada de la ciudad entre columnas y árboles a través de un marco, estaba planteada como si de un cuadro paisajístico se tratase, lo que provendría de su condición de pintor y diseñador de escenarios escénicos (Snodin 1991, 34).

Este "recorrido ascendente" que supone la entrada al museo, tiene "su origen real y su término visual en el exterior", ya que en todo momento queda abierto dinámicamente hacia este (Cortés 1985, 60). Uno de los aspectos más "exitosos" de la transición hacia el interior del museo es que se puede leer como un recorrido en el que Schinkel va proponiendo distintas escenas a medida que avanzamos en el mismo. Las escenas son independientes unas de las otras, pero "cada una de estas contribuye a un efecto acumulativo" que crea el recorrido en sí mismo, como si de un ritual se tratase (Snodin 1991, 34).

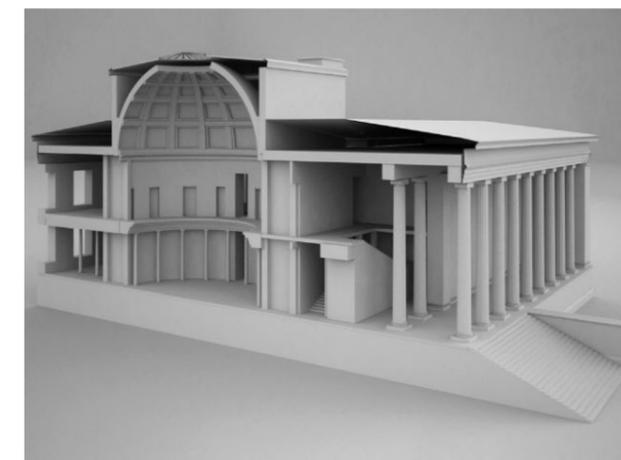
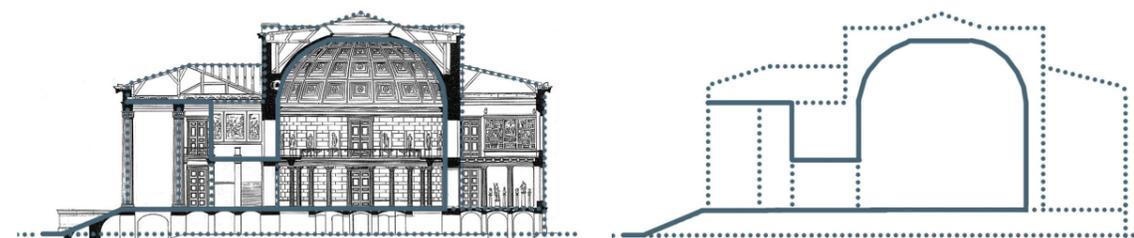


Figura 3.7/ Esquema volumétrico recorrido acceso [Marco Lombart 2018, 92]

ABSTRACCIÓN



En definitiva, se puede abstraer este punto de "transición interior-exterior a través de un recorrido monumentalizado" como la secuencia de acercamiento constituida por distintos elementos como son tramos de escaleras, planos verticales formados por elementos lineales y espacios cubiertos pero exteriores con visuales directas al exterior contiguo. El recorrido también se entiende como un proceso de compresión y descompresión. Empieza en el exterior abierto, comprimiéndose gradualmente a través del pórtico, hasta pasar por la puerta de acceso a la rotonda, espacio de mayor compresión. Seguidamente y para finalizar el proceso, se accede a la rotonda donde el espacio se expande a través de la cúpula.

Figura 3.8/ Abstracción transición [Elaboración propia]

3.3/ La rotonda como espacio principal.

El espacio de la rotonda "constituye el elemento central tanto estético como arquitectónico" del proyecto de Schinkel (Snodin 1991, 20) (Fig. 3.9). Es el espacio interior de mayor relevancia tanto por su componente funcional, estética, como monumental y representativa. Este elemento se inspira claramente en la pieza del Panteón de Roma (Snodin 1991, 20), así como de la representatividad del espacio central de la Villa Rotonda.

En cuanto a su funcionalidad, la rotonda es el lugar de recepción y foyer del museo, el espacio previo a las colecciones de arte que recibe al visitante y supone el punto de inicio a la visita. Su posición central facilita su función de rotonda propiamente distributiva y organizativa (Steffens 2003, 48), con cuatro puertas en cada planta que llevan tanto a la sala principal norte, a la zona del pórtico y a los pasillos laterales de conexión entre ambos elementos anteriores (Snodin 1991, 132). La planta del *Altes Museum*, deudora de la tipología de museo de Durand, se diferencia precisamente de esta debido a la relevancia que Schinkel otorga a la rotonda comparado con la "simple rotonda distributiva y circulatoria del francés" (Fernández Martínez 1998, 46).

En cuanto a su composición, en el capítulo dos se describieron los principales elementos de la rotonda, que esencializaban los del Panteón. Esta forma circular de rotonda "era para Schinkel la ideal para este espacio" (Snodin 1991, 132). Constituye un volumen continuo y único que aúna ambas plantas del museo y sobresale por encima del edificio (Fernández Martínez 1998, 46). Dentro de su simplicidad encontramos elementos compositivos desarrollados como la elaborada decoración de los casetones, siempre para dotarle de monumentalidad (Fig. 3.11). En general, los elementos de la rotonda tienen unos colores claros (blanco, mármol) combinado con cálidos (entre tonos rojos y amarillos). Los cuales, iluminados por el óculo cenital, "crean una impresión muy agradable" en el conjunto del espacio (Snodin 1991, 132) (Fig. 3.10).



Figura 3.9/ Perspectiva de la rotonda del *Altes Museum* [Schinkel 1858, Lámina 44]

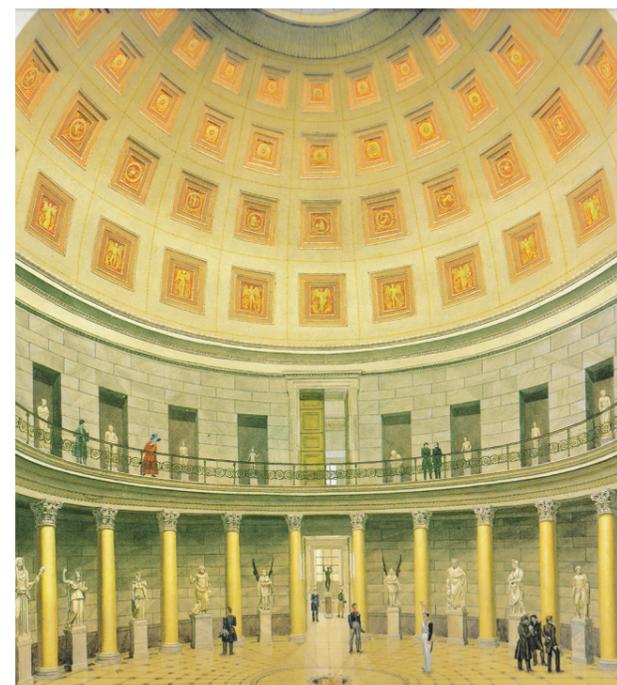


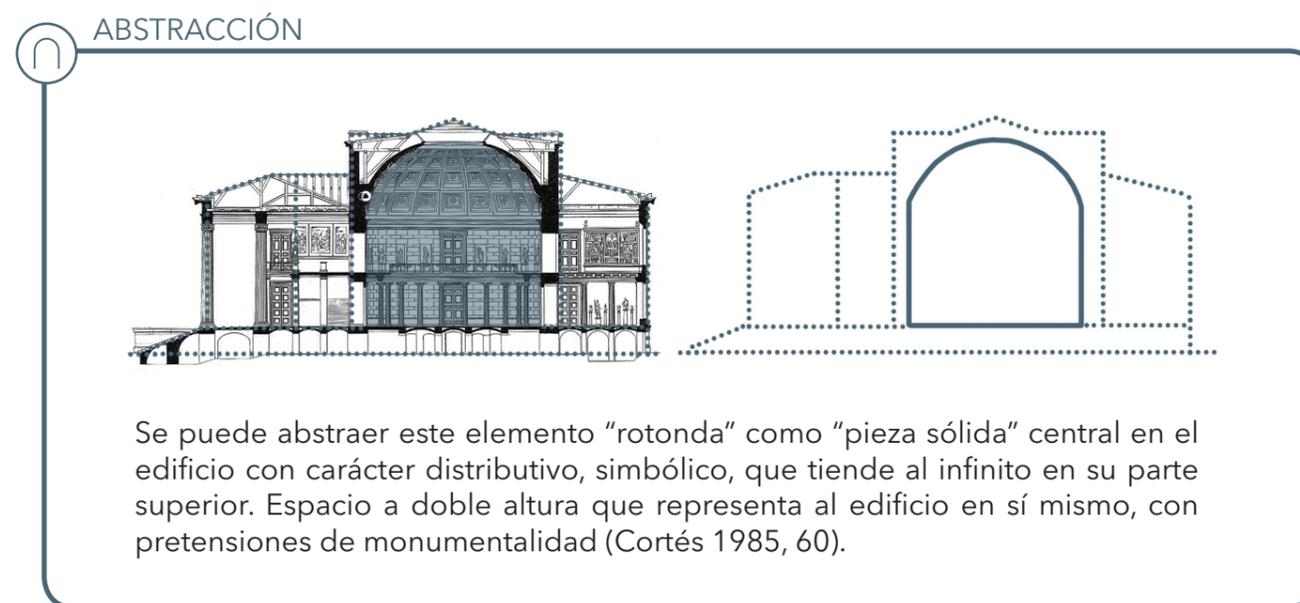
Figura 3.10/ Vista del interior de la rotonda del *Altes Museum* [Snodin 1991, 130]



Figura 3.11/ Cúpula con casetones, *Altes Museum* [artsandculture.google.com/asset/the-cupola-of-the-rotunda-in-the-altes-museum-karl-friedrich-schinkel]

Por último, y como aspecto más relevante para el arquitecto, la Rotonda tenía un papel representativo. Esta "debía ser un santuario donde se dispusieran los más preciosos objetos" (Snodin 1991, 132). Era su centro espacial, conceptual, fundamental y simbólico, pensado para la contemplación (Fernández Martínez 1998, 46). Este espacio circular iba más allá de su función, creando "una atmósfera acorde con la representatividad del edificio" (Steffens 2003, 48).

Además, la rotonda constituye el punto final del recorrido ritual visto anteriormente. Al llegar a este espacio "precioso y sublime", el visitante intensifica su experiencia y genera en este una actitud apropiada para el disfrute y aprendizaje que experimentará en el museo. "El espacio circular pretendía simbolizar la unión de los dos campos del arte expuestos en el museo", refiriéndose con estos a la escultura y la pintura (Snodin 1991, 132).



Se puede abstraer este elemento "rotonda" como "pieza sólida" central en el edificio con carácter distributivo, simbólico, que tiende al infinito en su parte superior. Espacio a doble altura que representa al edificio en sí mismo, con pretensiones de monumentalidad (Cortés 1985, 60).

Figura 3.12/ Abstracción Rotonda [Elaboración propia]

3.4/ El podio.

El *Altes Museum* se encuentra elevado respecto al plano del suelo a través de unas escalinatas coincidentes con el basamento, que representa un tercio de la altura de las columnas (Snodin 1991, 131). Esta elevación permite que el atrio esté situado en un punto superior al suelo, dando así un carácter protagonista al museo en su entorno (Figs. 3.13-14). Schinkel repite con la misma pretensión la estrategia utilizada en el Teatro Nacional disponiendo una "alta escalinata que monumentaliza el edificio" (Fernández Martínez 1998, 45). El emplazamiento del edificio sobre una plataforma elevada es un elemento proveniente de la antigüedad clásica. Era la solución para implantar los templos griegos en el terreno, así como otras tipologías como la estudiada Stoa. Este elemento también llegaría a Schinkel a través de otras de sus influencias como la Villa Rotonda.

A partir de la "condición de edificio limpiamente levantado sobre el suelo horizontal" (Cortés 1985, 61), se genera una sección característica que se adaptará en numerosas ocasiones. El museo se organiza en tres niveles: El primero es un basamento que utiliza la sobreelevación del podio y tiene carácter servidor, mientras que los dos superiores ocupan la función principal del edificio y se muestran al exterior "a través de las ventanas" de "las tres fachadas laterales" (Wang 2006, 12).



Figura 3.13/ Visión oblicua del *Altes Museum* en 1930 [Snodin 1991, 70]



Figura 3.14/ Escaleras que conforman el podio de acceso [Snodin 1991, 71]

3.5/ La esquina.

La esquina del *Altes Museum*, es un elemento característico por el especial tratamiento y la atención que Schinkel dedica para resolver esta articulación. Las esquinas no son más que "los nudos sirvientes de dos superficies que se cruzan en una línea" (Wang 2006, 9), pero este concepto, que tan simple parece, ha sido siempre una cuestión a resolver durante toda la historia de la arquitectura.

Ya desde los tiempos de la arquitectura helénica existía una complicación en la resolución de la esquina del orden jónico. En este orden, las volutas tienen una dirección que predomina sobre la otra, por lo que al llegar a la columna de esquina se presentaba un problema si en la fachada contigua no había columnas, ya que un alzado quedaría descajado. Este era un tema que interesaba a los antiguos griegos, quienes trataban de corregir visualmente estos pequeños desajustes a través de "la inclinación excéntrica diagonal de las columnas de las esquinas" (Wang 2006, 11). En los tratados de Durand no había un desarrollo especial para las columnas de esquina ya que sus soluciones se basaban en "la adicción irreflexiva y sin fin de más y más ejes horizontales y verticales" (Wang 2006, 10). Sus lecciones estaban más bien enfocadas para "aquellos ingenieros que no quieren preocuparse sobre los aspectos culturales y estéticos" (Wang 2006, 10).

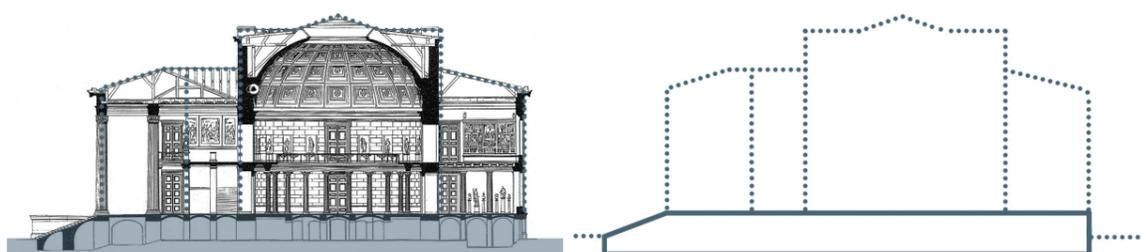
En el *Altes Museum*, el arquitecto se enfrenta a este problema de la esquina propia del jónico, al cual se añadía el desajuste de la modulación general del edificio. Schinkel aporta una solución tomada directamente de la misma arquitectura griega, presentando la esquina como un elemento macizo que es "un pilar desde un ángulo y un antae desde el otro" (Wang 2006, 14) (Fig. 3.16). Estos elementos de la esquina se podían entender como "pilares de orden gigante" que suponían "la continuación lógica" de la columnata jónica de la fachada principal (Wang 2006, 13). Por el otro lado, visto desde los alzados laterales, es una pilastra de esquina "que acentúa y delimita el frente" y contrasta con la horizontalidad de estos alzados (Snodin 1991, 131).



Figura 3.16/ Elemento pilar de esquina [flickr.com/photos/jmtp/7970492134/in/set-72157603838436689]

Esta solución es escrita y detallada por Schinkel en planos y dibujos para evitar problemas ante "la inusual ambigüedad entre antae y pilar" (Wang 2006, 14). Schinkel consigue un tratamiento "extrañamente sutil" en la esquina del *Altes Museum* a través de estas columnas aparentes que subrayan una "calibración más suave en el tratamiento de la esquina" (Wang 2006, 14). Esto supone un paso adelante en el tratamiento de las esquinas, especialmente si se compara con otras de sus anteriores obras como la Schauspielhaus, con unas esquinas más teatrales, con una anchura mayor que no permite leer el elemento como un pilar o columna como tal (Wang 2006, 14). La exageración de la esquina a través del macizado ya había sido utilizada por Schinkel de una forma similar en otras de sus obras como La Neue Wache, la Villa Humboldt en Tegel y en la Schauspielhaus (Wang 2006, 13).

ABSTRACCIÓN



Se podría abstraer la elevación del edificio respecto a la cota del suelo que le envuelve como expresión de monumentalidad.

Figura 3.15/ Abstracción podio [Elaboración propia]

Este modo de componer la esquina, no solo respondía a un aspecto compositivo o funcional, también tenía un aspecto simbólico y monumental. El nuevo museo prusiano “era visto como un tesoro cuya estructura protectora debía acentuarse”, por lo que “las cuatro columnas de las esquinas” acentúan la estabilidad y seguridad con que se protege “la prestigiosa colección” (Wang 2006, 13).

Estos pilares son en realidad “elementos en forma de L”, que “exageran su volumen físico real” hacia el exterior, ya que el muro es más estrecho que la proyección que se proyecta en el alzado, de manera que “para el observador común, evocan una masa mayor de la que realmente existe” (Wang 2006, 14) (Fig. 3.17). Esta forma de L en las esquinas traseras a penas se puede detectar, ya que quedan embebidas dentro del propio muro de fachada, donde prima “la unidad de las estancias laterales” frente a la significación del “pilar de orden gigante” (Fig. 3.18). De forma contraria,



Figura 3.17/ Elemento pilar de esquina [archeyes.com/altres-museum-karl-friedrich-schinkel]



Figura 3.18/ Fachadas traseras, Altes Museum [flickr.com/photos/wolf-rabe/6761093461/]

en la fachada principal “las piezas en forma de L quedan en parte descubiertas” ya que se pueden apreciar desde dentro del atrio (Wang 2006, 14). Además, la anchura del arquite que remata la columnata jónica es proporcional a la de los pilares de esquina, de manera que se refuerza la proporción general de este alzado monumental (Wang 2006, 14).

En cuanto al funcionamiento interior de las esquinas, se observa también un tratamiento muy delicado por parte del arquitecto. Realmente las esquinas “no existen como tales, como articulación del giro”. Cada una de las galerías se interrumpe antes de pasar a la siguiente, en la dirección perpendicular, encontrándose como fondo de perspectiva, “con una pared ciega”, en el caso de la fachada principal con el muro “del pórtico exterior y en las esquinas traseras la de una habitación cerrada” (Cortés 1985, 59) (Fig. 3.19). Esta disposición hace que casi pueda leerse la planta como una adición de galerías independien-

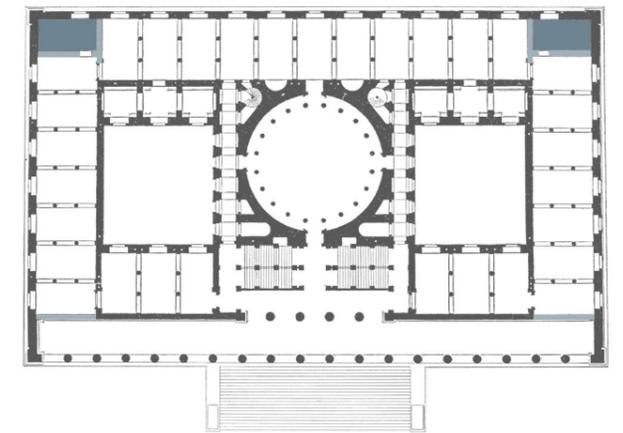
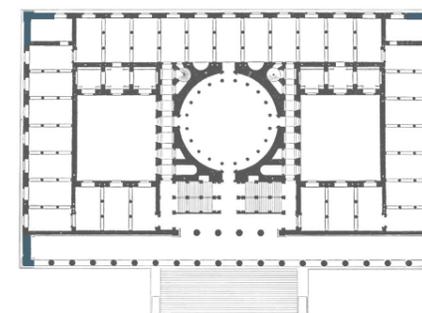


Figura 3.19/ Esquema esquinas interiores [Elaboración propia]

tes, como una yuxtaposición de piezas autónomas, una solución muy moderna en cuanto que se aleja de las soluciones más clásicas de este tipo de rincones. Se diferencia claramente de las soluciones de Durand, que disponía un elemento para articular la esquina, respondiendo a las dos direcciones.

ABSTRACCIÓN



En definitiva, se puede abstraer este punto de “esquina” como un elemento macizo que da unidad al edificio, y resuelve la composición de ambos alzados por igual, además de aportar un carácter monumental al proyecto.

Figura 3.20/ Abstracción esquina [Elaboración propia]

3.6/ Unidad volumétrica.

El conjunto de los elementos compositivos del *Altes Museum* puede percibirse como un volumen puro y abstracto. Schinkel consigue dotar de una unidad volumétrica al conjunto a través de sus fachadas y el recubrimiento de la rotonda (Fig. 3.22).

Basándose en la pureza de las formas que difundían los arquitectos revolucionarios, Schinkel trata el proyecto como una yuxtaposición de dos volúmenes puros. Por un lado, el paralelepípedo mayor del edificio y, por otro, el pequeño volumen rectangular que sobresale como remate de la cúpula. Esta manera de ocultar la forma circular de la cúpula ayuda a reforzar la unidad del conjunto. Así, los dos elementos principales de la composición, la Stoa y la Rotonda, quedan “envueltos por elementos de muro”. “El primero con pequeñas piezas de acabado, y el segundo con cuatro pantallas que ocultan completamente la cúpula” (Wang 2006, 14). Al final el proyecto consigue el equilibrio al convertirse en “un marco general dentro del cual se mantienen elementos independientes” unidos entre sí por yuxtaposición (Snodin 1991, 34).

Uno de los mecanismos más importantes para conseguir esta unidad volumétrica es el tratamiento de los cuatro alzados (Fig. 3.21). Aunque haya dos tipos diferentes de fachadas, la principal y las tres laterales, todas estas quedan unificadas por el entablamento

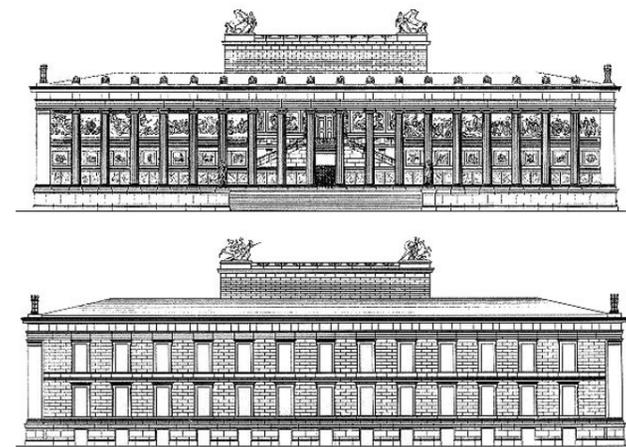


Figura 3.21/ Alzado principal y trasero del *Altes Museum* [archiweb.cz/en/b/altres-museum]

jónico y por las “pilastras jónicas en las cuatro esquinas” generándose así una “estructura principal simple pero grandiosa en la que los dos pisos se insertan de manera subordinada” (Snodin 1991, 34). El elemento clave que consigue articular las distintas fachadas es la pilastra de esquina que además refuerza la configuración compacta del proyecto (Wang 2006, 13).

El orden gigante de la fachada monumental “servía a la unidad volumétrica del conjunto del edificio” aportando monumentalidad y ocultando los dos niveles del edificio en una única altura conceptual (Wang 2006, 14). También, “maximizaba su presencia formal” frente a los edificios que le rodeaban (Wang 2006, 13). En una carta, el propio Schinkel explicaba los motivos que le habían llevado a tomar esta decisión:

“La simplicidad de la configuración principal está en cabeza de las consideraciones. Esta es la razón por la que he querido realizar un solo orden [...] en lugar de caracterizar los dos pisos principales a través de órdenes superpuestos” (Wang 2006, 14).

Los otros tres alzados laterales, “menos imponentes”, estaban organizados en dos niveles horizontales interrumpidos por filas de huecos mostrando los dos niveles del edificio, aunque unificados por las pilastras de esquina. Estos alzados están dominados por la “triple disposición de las horizontales” formada por el basamento la cornisa y el ático, que contrastan con la verticalidad de la fachada de la Stoa (Snodin 1991, 131).

De esta manera, a través de “los grandes muros casi ininterrumpidos” se conforma el aspecto estético del edificio (Snodin 1991, 33). Con ambos tipos de alzados se representaba “la dualidad irresoluta de la apertura al público a través de su stoa de orden gigante y la representación de seguridad a través de los tres alzados laterales” (Wang 2006, 15).

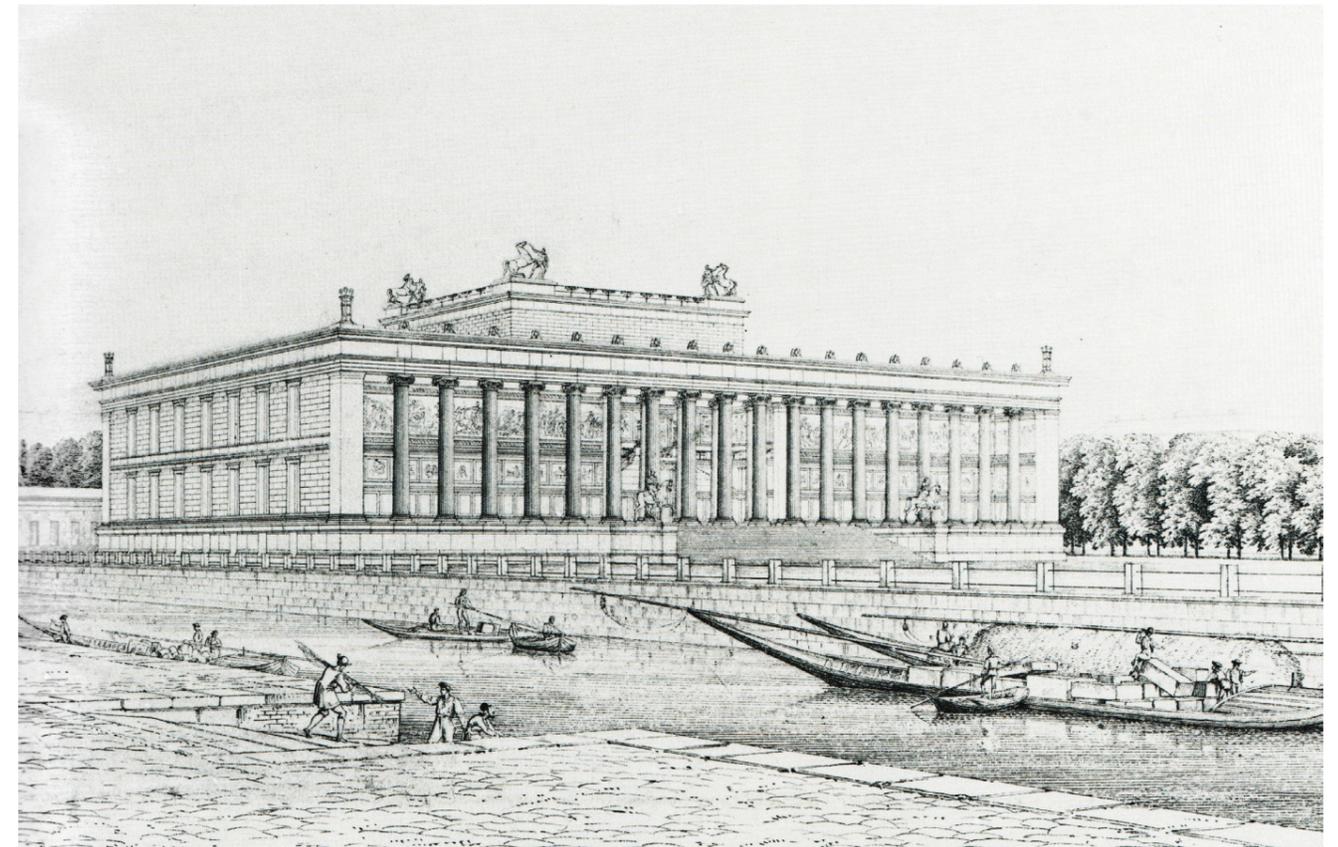
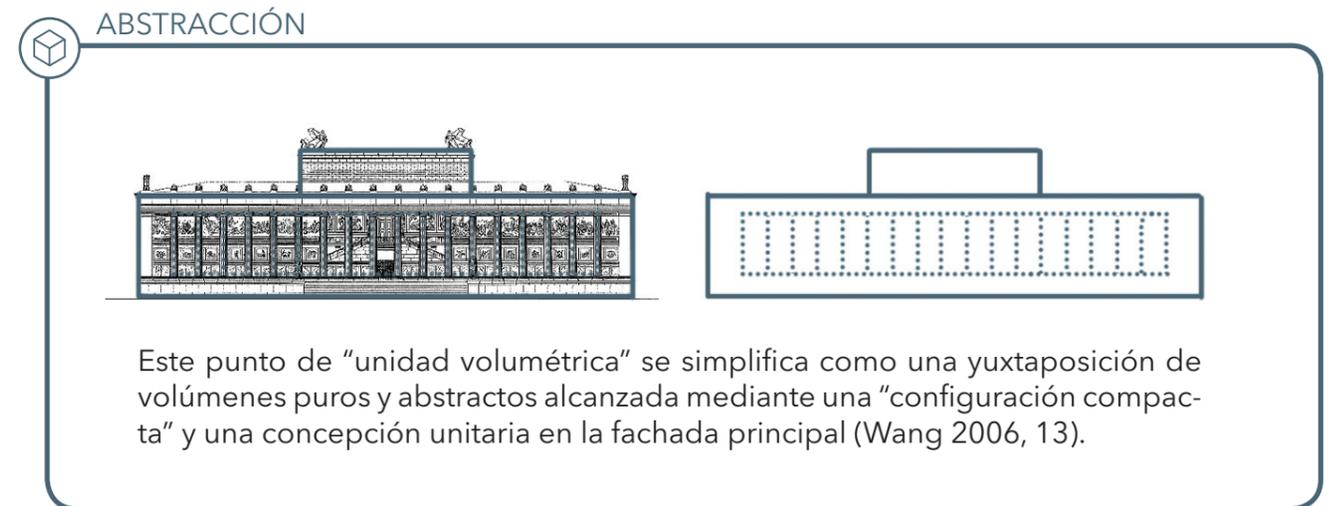


Figura 3.22/ Visión *Altes Museum* como volumen [Steffens 2003, 49]



Este punto de “unidad volumétrica” se simplifica como una yuxtaposición de volúmenes puros y abstractos alcanzada mediante una “configuración compacta” y una concepción unitaria en la fachada principal (Wang 2006, 13).

Figura 3.23/ Abstracción Unidad volumétrica [Elaboración propia]

CAPÍTULO IV

LA INFLUENCIA DEL ALTES MUSEUM



Una vez asentadas las bases del autor y de la obra, en el presente capítulo se realizará el análisis comparativo, objeto de este trabajo. Tomando como punto de partida los elementos característicos del Altes Museum detallados en el capítulo anterior, se analizarán los ejemplos seleccionados que han recibido influencia del Altes.

La influencia de Schinkel se extendió rápidamente por Centroeuropa ya desde la "segunda mitad del siglo XIX". Fueron "los epígonos de Schinkel" -Persius, Strack y Stüler- los que perpetuaron sus enseñanzas por el continente. "Los modernos, ya en el siglo XX, explotaron los filones constructivo, esencialista y funcionalista de Schinkel". Su contribución llegaría a influenciar incluso al expresionismo visionario a través de Bruno Taut y Hans Poelzig con el motivo del "sueño de la catedral" (Fernández Martínez 1998). "La sustancialización clasicista y su desnudez en el tratamiento" constituyen el punto de partida de los clasicismos esencializados de comienzos del siglo XX. "Su figuratividad se debe mucho a los elementos arquitectónicos y a los de la propia construcción" (Fernández Martínez 1998, 46).

Colin Rowe "señalaba el interés que podía tener comparar edificios" como hacía en su "Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos" (Cortés 1985, 59). Entre otras, comparaba la Villa Savoye de Le Corbusier con la Villa Rotonda de Palladio. En este caso las comparaciones partirán del Altes Museum de Schinkel.

Una vez reconocidos los conceptos básicos sobre el autor y su obra, en el presente capítulo se realizará el análisis comparativo objeto de este trabajo. Tomando como punto de partida los elementos característicos del *Altes Museum* que se muestran los esquemas (Fig. 4.1), se analizarán los ejemplos seleccionados que han recibido su influencia.

El método comparativo consistirá en analizar cada proyecto observando si tiene alguna de las seis características expuestas en el capítulo anterior, comprobando así la influencia ejercida por el museo de Schinkel. Primeramente, junto a la cabecera de cada proyecto mostrada aquí de forma genérica, se indicarán gráficamente los puntos que más claramente adapta o evoca del *Altes Museum*. A continuación, se contextualizará brevemente la obra, para seguidamente explicar, gráfica y textualmente, cada uno de los puntos característicos que se incluyan en los proyectos.

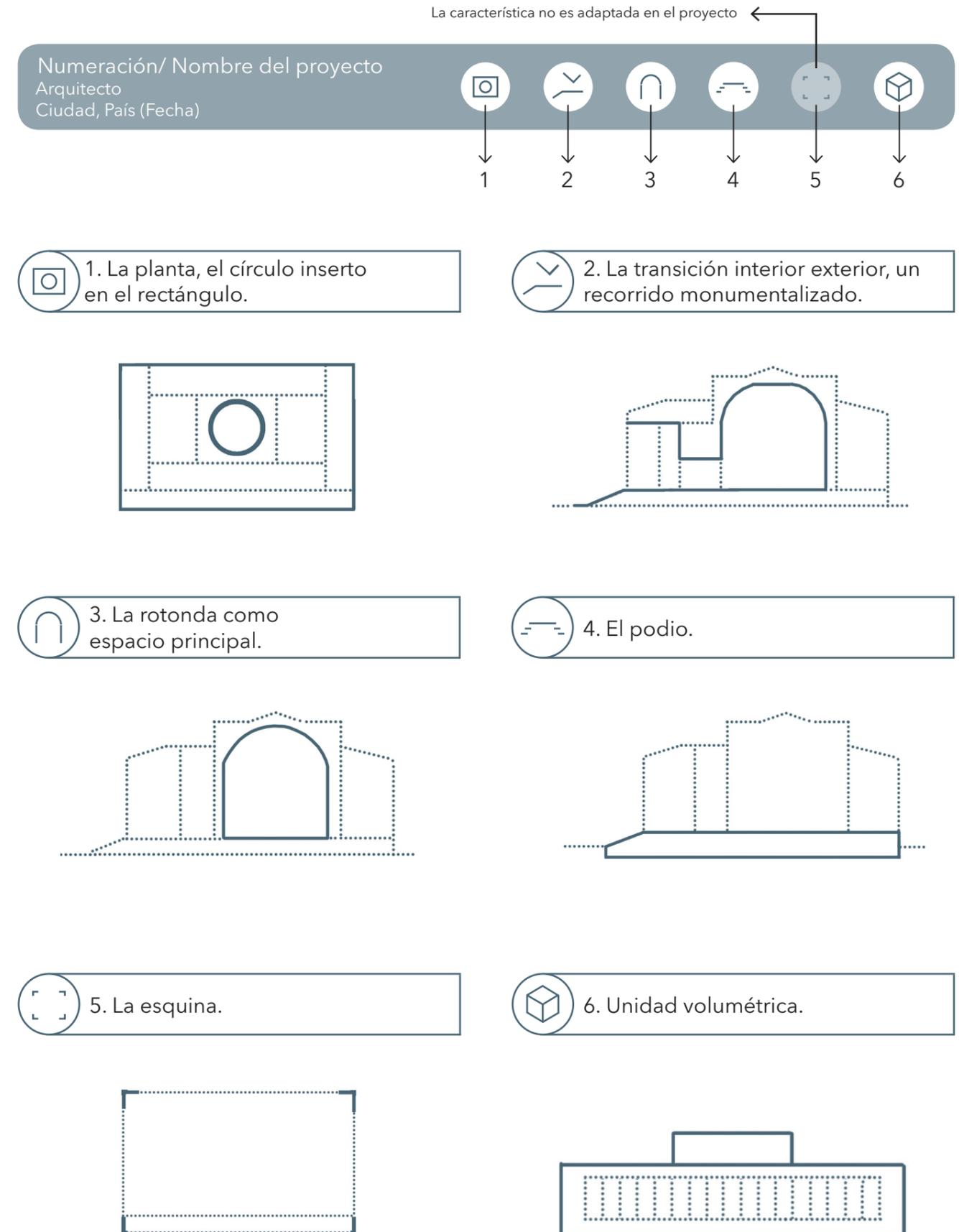


Figura 4.1/ Leyenda de los elementos del análisis comparativo del *Altes Museum* [Elaboración propia]

4.1/ Primeras adaptaciones en el siglo XIX

El *Altes Museum* ejerció su influencia en otros museos nacionales pocos años después de ser inaugurado. Hay que tener en cuenta que, como se ha comentado, la tipología de mu-

seo era de reciente creación, por lo que "la influencia que el museo berlinés tuvo en otros museos nacionales es muy grande" (Portaceli Roig 2012, 98).

4.1.1/ Museo Nacional de Hungría
Mihály Pollack
Budapest, Hungría (1837)



La construcción del Museo Nacional de Hungría (Fig. 4.2), diseñado por Mihály Pollack, "una figura significativa de la arquitectura clasicista en Hungría" empezó en 1837, apenas unos años más tarde de la finalización del *Altes Museum*. En este caso, la influencia de Schinkel en este proyecto es casi literal (Fig. 4.3), ya que incorpora algunos elementos de la misma manera que lo hace Schinkel, sin depuración. Esto se debe a que prácticamente estas obras son coetáneas en el tiempo.

El proyecto del museo surgió de la necesidad de construir "un hogar digno para la institución" debido a la expansión de los fondos expositivos de la misma. ("History of the Museum | Hungarian National Museum" n.d.).



Figura 4.2/ Volumen general, Museo Nacional de Hungría [Portaceli Roig 2012, 99]

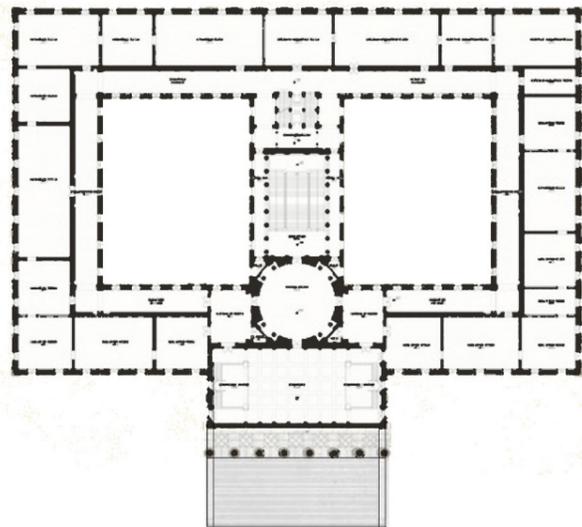


Figura 4.3/ Planta baja, Museo Nacional de Hungría [epiteszforum.hu/magyar-nemzeti-muzeum-palyazat-skardelli-gyorgy]



Figura 4.4/ Escaleras monumentales, Museo Nacional de Hungría [epiteszforum.hu/magyar-nemzeti-muzeum-palyazat-4-dij]

1. La planta, el círculo inserto en el rectángulo.

2. La transición interior exterior, un recorrido monumentalizado.

La planta rectangular es el elemento compositivo más claramente adaptado en este proyecto (Fig. 4.5). Mihály Pollack toma directamente el rectángulo del *Altes Museum* y le inserta el círculo de la rotonda, con la misma intención de representatividad y funcionalidad. En cambio, esta rotonda, de menor tamaño, se desplaza hacia la entrada, invirtiendo en planta la posición de la rotonda y las escaleras. Se mantiene la estructura de dos patios "separados por un cuerpo central" y alrededor de los cuales se disponen las galerías expositivas. Aquí existe un espacio circulatorio perimetral junto a los patios, mientras que en el *Altes* eran las propias galerías los espacios circulatorios. También se diferencia en que se le añade un espacio de acceso que rompe el "rectángulo perfecto" que constituía el *Altes Museum* (Portaceli Roig 2012, 99).

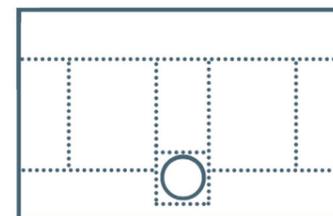
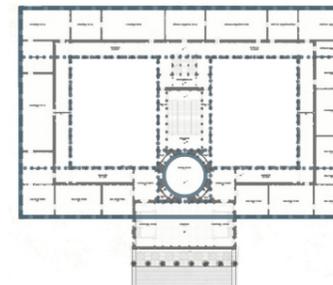


Figura 4.5/ Evolución de la planta del *Altes Museum* a la del Museo Nacional de Hungría [Elaboración propia]

El recorrido monumentalizado de acceso es también un elemento que recoge en parte este proyecto, aunque no vincula tanto el espacio interior y exterior, ya que se desarrolla mayormente dentro del edificio (Fig. 4.6). El acceso al museo se produce con una primera elevación mediante un tramo de escaleras y "a través de un pronaos articulado con un orden gigante" (Portaceli Roig 2012, 99). Hasta aquí sería igual a la secuencia de acceso del *Altes*, pero a continuación, se adelanta el espacio comprimido (espacio situado debajo de la rotonda), para después descomprimirlo en la zona de las escaleras monumentales (Fig. 4.4), en un espacio a doble altura que dirige al visitante hasta "la exitosa rotonda expositiva" (Portaceli Roig 2012, 99). Toda esta parte del recorrido se desarrolla en el interior, sin vistas directas al paisaje exterior.

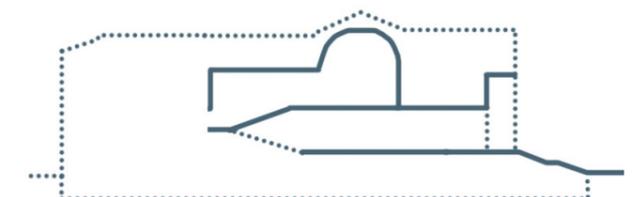
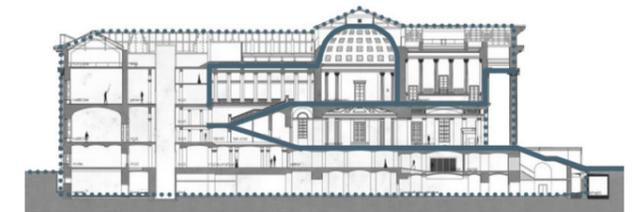
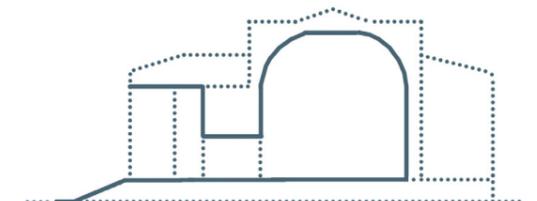


Figura 4.6/ Evolución del acceso del *Altes Museum* al del Museo Nacional de Hungría [Elaboración propia]

3. La rotonda como espacio principal.

En el Museo Húngaro también se toma literalmente el espacio de la rotonda, que provenía del Panteón (Fig. 4.7). En este caso, como se observa en la sección, la proporción espacial ocupada por la rotonda es menor que en el proyecto de Schinkel, donde tenía una posición central (Fig. 4.8). Aun así, el concepto de simbolismo es prácticamente idéntico, además del diseño con los casetones y el óculo central.



Figura 4.7/ Interior Rotonda, Museo Nacional de Hungría [kitervezte.hu/epuletek/kultura/magyar-nemzeti-muzeum-budapest]

4. El podio.

El edificio original tenía tres niveles, como el *Altes Museum*. El primero de ellos, el basamento, sirve para elevar el edificio sobre el suelo a través de una escalinata de acceso, que dota al proyecto de monumentalidad (Figs. 4.9-10).

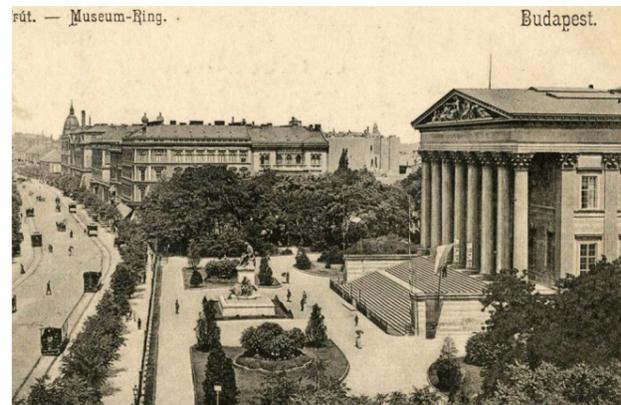


Figura 4.9/ Vista del podio de acceso, Museo Nacional de Hungría [kitervezte.hu/epuletek/kultura/magyar-nemzeti-muzeum-budapest]

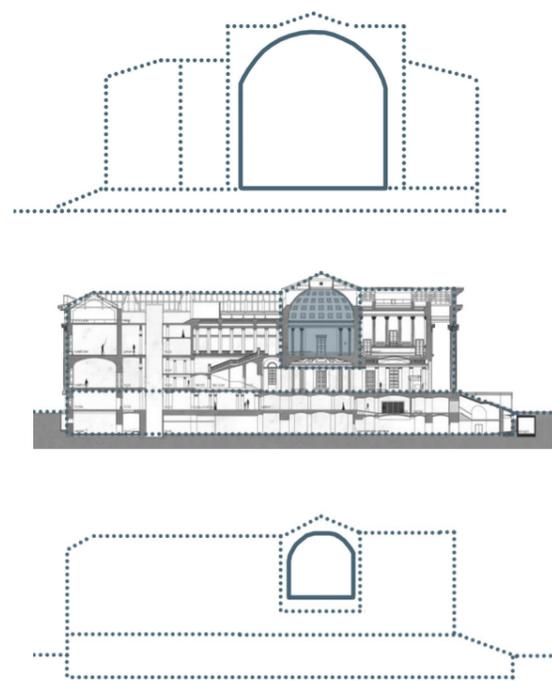


Figura 4.8/ Evolución de la rotonda del *Altes Museum* a la del Museo Nacional de Hungría [Elaboración propia]

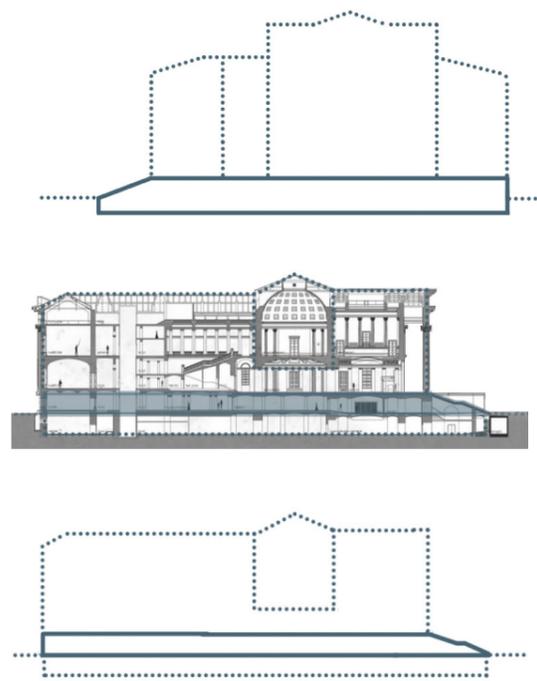


Figura 4.10/ Evolución del podio del *Altes Museum* al del Museo Nacional de Hungría [Elaboración propia]

5. La esquina.

El elemento esquina se toma parcialmente del *Altes Museum*, ya que la fachada principal no tiene las mismas características. En el Museo de Budapest, la columnata solo ocupa la parte de las escaleras de entrada, por lo que no se requiere la sutil solución de esquina del proyecto de Schinkel. En cambio, sí se puede decir que adapta la configuración de esquina maciza y compacta que resalta el carácter contundente del proyecto (Figs. 4.11-12).



Figura 4.11/ Esquina, Museo Nacional de Hungría [epiteszforum.hu/fak-lombjai-alatt]

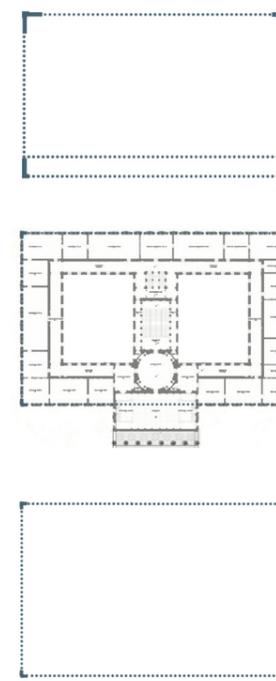


Figura 4.12/ Evolución de la esquina del *Altes Museum* a la del Museo Nacional de Hungría [Elaboración propia]

6. Unidad volumétrica.

Este elemento se adapta en parte, ya que el edificio no se lee exactamente como dos paralelepípedos perfectos. Aquí, el pórtico de acceso sobresale respecto a la planta rectangular y se remata con un frontón triangular, lo que rompe la fachada uniforme característica del *Altes*. La rotonda se cubre con una forma cónica, de modo que se aprecia desde el exterior. Aun así, el edificio se le asemeja en las proporciones volumétricas (Figs. 4.13-14).

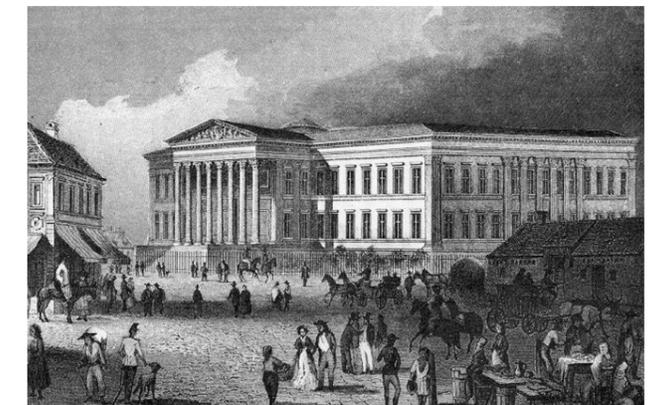


Figura 4.13 / Volumen, Museo Nacional de Hungría [kitervezte.hu/epuletek/kultura/magyar-nemzeti-muzeum-budapest]

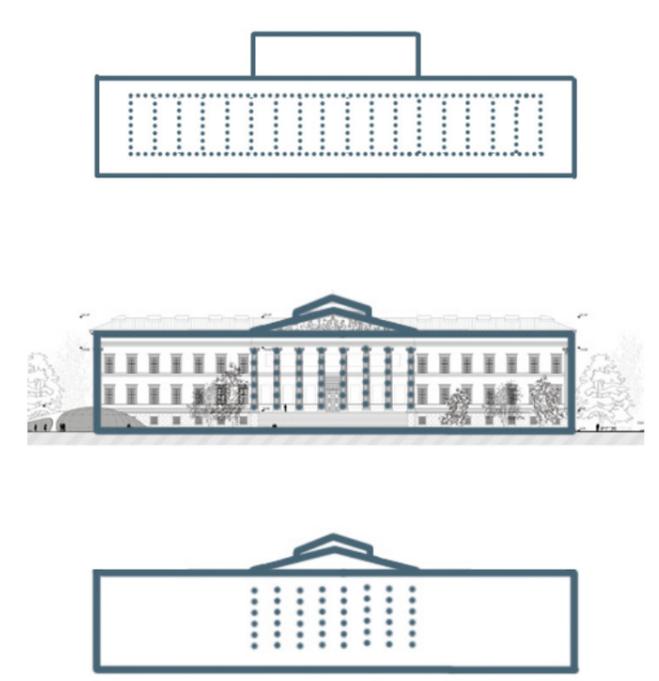


Figura 4.14/ Evolución del volumen del *Altes Museum* al del Museo Nacional de Hungría [Elaboración propia]

4.2/ Arquitectura nórdica, principios del siglo XX

La obra de Schinkel supone “el punto de arranque del clasicismo nórdico en su vertiente doricista” (Fernández Martínez 1998, 36). A principios del siglo XX, en Finlandia surgió un “afán colectivo” por “consolidar un estilo nacional” (Jordá Such 1990, 147). Entre los arquitectos de esta corriente nórdica des-

tacaron Eliel Saarinen, Eric Gunnar Asplund o Alvar Aalto. Uno de los aspectos más relevantes en la obra de Asplund es la manera “en que se llega a los edificios” y “los mecanismos que se ponen en juego para articular el movimiento de las personas dentro de ellos” (López-Peláez Morales 1997, 7).

4.2.1/ Capilla del Bosque
Eric Gunnar Asplund
Estocolmo, Suecia (1918-1920)



Eric Gunnar Asplund y Sigurd Lewerentz ganaron el concurso para diseñar el Cementerio de Estocolmo con su propuesta de conservar el bosque en el que se iba a emplazar “superponiéndole un sistema de caminos y senderos que vinculan varios puntos singulares” (Candia 2014). El cementerio se proyectó siguiendo la tendencia romántica, pero las capillas diseñadas en su interior posteriormente, tenderán hacia un estilo neoclásico.

Entre estas capillas se encuentra la Capilla del bosque, diseñada por Asplund (Figs. 4.13-14). Se trata de un edificio de reducidas dimensiones, construido en madera, que “es una síntesis perfecta de cabaña escandinava y templo cristiano” (Candia 2014). Los arquitectos “trabajan con elementos que tienen connotaciones simbólicas” tanto para el cristianismo como para las tradiciones escandinavas, como son “el árbol, el agua y la montaña” (Candia 2014). En esta obra de principios

de siglo XX ya se advierte una depuración formal propia de la modernidad. La capilla está subordinada al bosque evocándolo a través del tejado triangular y las columnas del atrio.

La capilla se encuentra al mismo nivel que la naturaleza que le rodea “para hacer más explícita su relación” (Candia 2014). La arquitectura nórdica combinaba el clasicismo con la cultura escandinava. En este caso, Asplund prioriza la cultura propia que significa al culto a la naturaleza, anteponiéndose a la concepción clásica de templo, situado sobre una plataforma elevada para monumentalizarlo. En este proyecto se empieza a desmaterializar la esquina. Esta característica ya no se adapta del *Altes Museum*, aquí, la esquina desaparece al retrasarse sutilmente la primera fila de columnas respecto al borde del pórtico. De esta manera se genera un pequeño voladizo que hace sobresalir ligeramente la cubierta sobre el atrio.

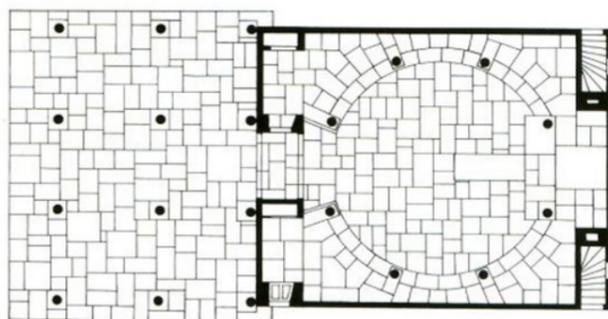


Figura 4.15/ Planta, Capilla del Bosque
[pointes.es/Un-bosque-tres-capillas]

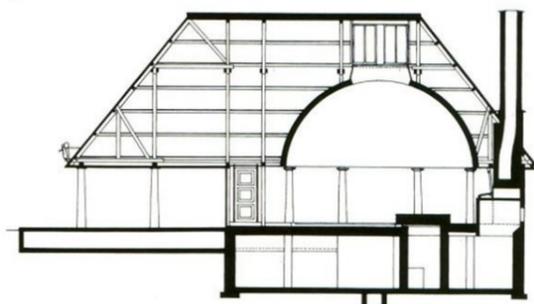


Figura 4.16/ Sección, Capilla del Bosque
[pointes.es/Un-bosque-tres-capillas]



Figura 4.17/ Llegada a través del bosque, Capilla del Bosque
[plataformaarquitectura.cl/cl/02-165843/clasicos-de-arquitectura-capilla]



Figura 4.18/ Volumen, Capilla del Bosque
[plataformaarquitectura.cl/cl/02-165843/clasicos-de-arquitectura-capilla]



Figura 4.19/ Interior Rotonda, Capilla del Bosque
[pointes.es/Un-bosque-tres-capillas]

1. La planta, el círculo inserto en el rectángulo.

La planta de la Capilla del bosque adapta la planta del *Altes Museum* de una manera más abstracta, siguiendo esta transición hacia la modernidad. Abstrayendo la planta en figuras elementales, se observa “un cuadrado donde se inscribe el círculo de las columnas” (Candia 2014). El círculo queda materializado por un conjunto de “columnas clásicas estilizadas” que forman un deambulatorio alrededor de la cúpula. La planta se completa con el rectángulo que forma el atrio y dos pequeñas franjas servidas que sirven para separar los espacios que quedan unidos por yuxtaposición. Aunque es una planta de reducidas dimensiones en comparación con la del museo berlinés, tiene los elementos suficientes que marcan claramente esta influencia (Fig. 4.20).

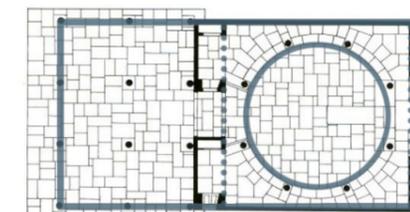


Figura 4.20/ Evolución de la planta del *Altes Museum* a la de la Capilla del Bosque [Elaboración propia]



2. La transición interior exterior, un recorrido monumentalizado.

La transición hacia el interior del edificio “es un tema de reflexión por parte de Asplund” (Candia 2014), estableciendo “un recorrido procesional” enfatizado por “una direccionalidad claramente establecida” (López-Peláez Morales 1997, 135). Desaparece la elevación respecto al suelo que iniciaba el recorrido en el *Altes Museum*, por lo que esta transición empieza travesando tres filas de columnas toscanas de madera, pasando de estar entre árboles a estar entre columnas, como si se tratara de una extensión del bosque (Fig. 4.17).

Este espacio, exterior pero cubierto, constituye “un cielorraso bajo y opresivo” que recibe a los visitantes antes de entrar a la capilla (Fig. 4.21). Aunque con una altura y proporciones distintas, conceptualmente es equiparable al

atrio del *Altes Museum* (Fig. 4.22). A continuación, se accede al interior de la capilla por el punto de mayor compresión, para finalizar en la rotonda, donde “el espacio se expande en una bóveda semiesférica” (Candia 2014). Tanto el atrio como el espacio interior se materializan con el mismo pavimento, lo que da unidad al recorrido entre ambos espacios. La luz refuerza el mecanismo de compresión y descompresión utilizado por Asplund. Se pasa “del atrio bajo y en sombra al interior blanco y diáfano” (Candia 2014). El recorrido ceremonial que proponía Schinkel, se convierte en este proyecto en un tema central, ya que el acceso a la capilla constituye un camino espiritual que terminará en el espacio central “donde tendrá lugar la ceremonia de despedida” (López-Peláez Morales 1997, 135).

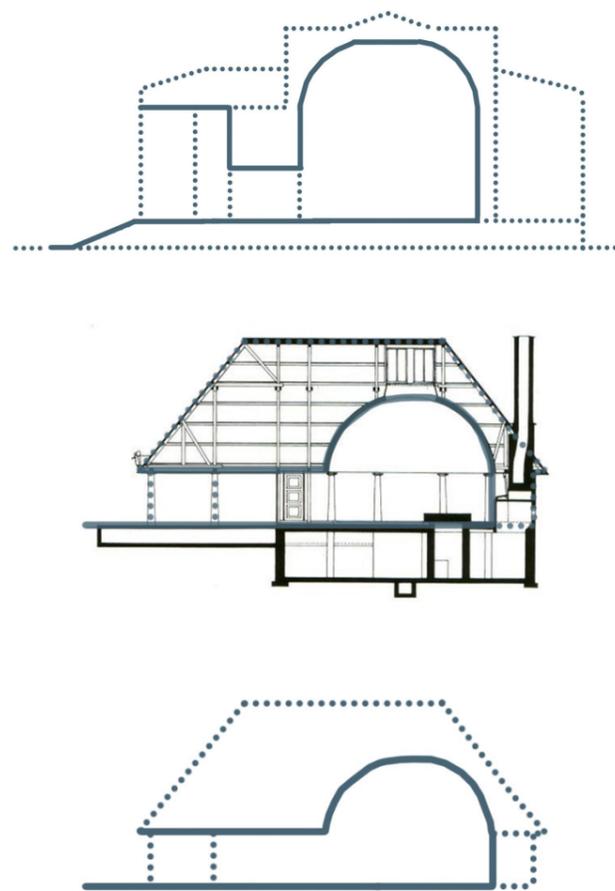


Figura 4.22/ Evolución del acceso del *Altes Museum* al de la Capilla del Bosque [Elaboración propia]



3. La rotonda como espacio principal.

En este elemento “rotonda” es notable el avance que se ha producido en cuanto a depuración. Aunque se sigue utilizando la forma de cúpula para el espacio principal del proyecto, la rotonda se ha desprendido de la ornamentación. La superficie lisa y blanca de la cúpula es la protagonista de un espacio puro e iluminado cenitalmente, que, dentro de su sencillez, tiene este carácter simbólico y espiritual (Fig. 4.19). Las columnas y la bóveda semiesférica que conforman este espacio “terminan de dar sentido a un sutil juego de relaciones entre la estricta geometría de la planta y la riqueza espacial” de la sección (Candia 2014) (Fig. 4.23).

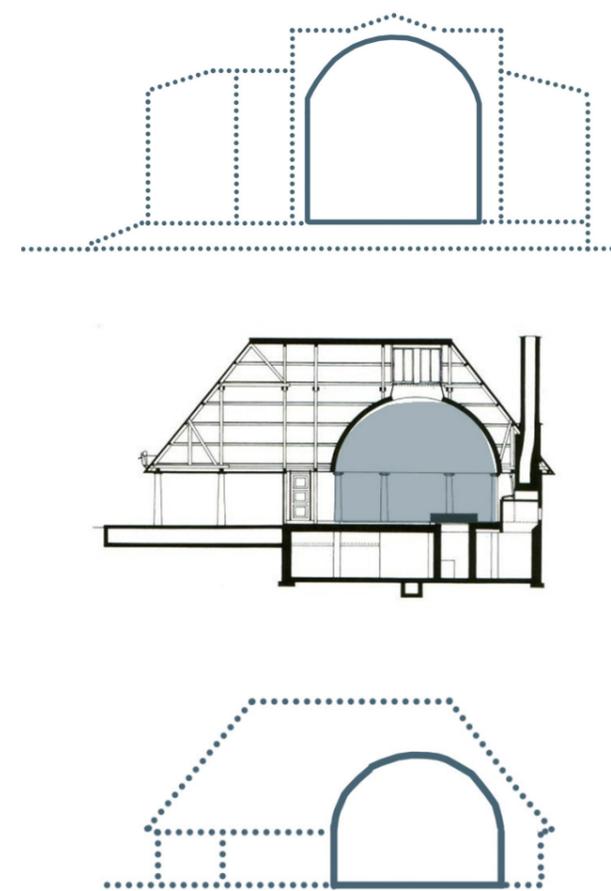


Figura 4.23/ Evolución de la rotonda del *Altes Museum* a la de la Capilla del Bosque [Elaboración propia]



6. Unidad volumétrica.

La volumetría del templo se puede abstraer como la adición de volúmenes puros, adaptando así la característica del *Altes Museum*, aunque no de forma literal (Fig. 4.24). Un prisma del tipo pirámide truncada sería la figura principal que se sumaría por yuxtaposición al paralelepípedo de la base. Esta forma era una referencia explícita “a la cabaña escandinava y a las iglesias de madera del norte de Europa” (Candia 2014) en las que el tejado definía la forma del edificio. Esta pieza de la cubierta, revestida con tejas de madera, es un volumen puro y abstracto sin apenas ornamento (Fig. 4.18). La forma semicircular de la cúpula se oculta así desde el exterior gracias al recubrimiento prismático de la cubierta.

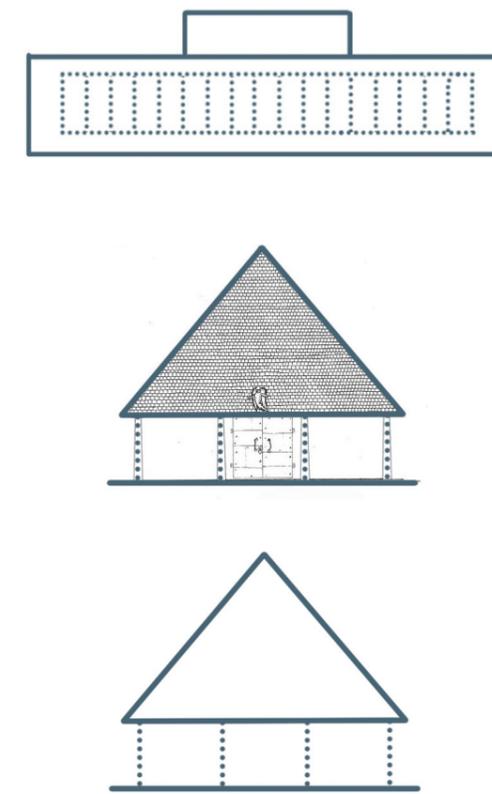


Figura 4.24/ Evolución del volumen del *Altes Museum* al de la Capilla del Bosque [Elaboración propia]



Figura 4.21/ Transición interior-exterior, Capilla del Bosque [pointes.es/Un-bosque-tres-capillas]



En 1920 se le encarga a Asplund el diseño de la Biblioteca Pública de Estocolmo en un emplazamiento significativo para la ciudad, junto a la colina del Observatorio. La biblioteca se separa ligeramente de la trama urbana y se dispone en el arranque de la colina mediante un volumen compacto "capaz de enfrentarse a la imponente presencia" de la misma (Constant 1989, 54) (Fig. 4.25).

Desde los primeros bocetos, Asplund se preocupa por la monumentalidad de la estructura, que junto al conjunto de los demás edificios proyectados en la colina formaban "una Acrópolis del saber" (Constant 1989, 57). El edificio tiene influencias egipcias tanto por la verticalidad de la puerta de acceso como por los "jeroglíficos alrededor del tambor" (Constant 1989, 59). La biblioteca es la obra más importante dentro de la etapa clásica de Asplund (López-Peláez Morales 1997, 28).

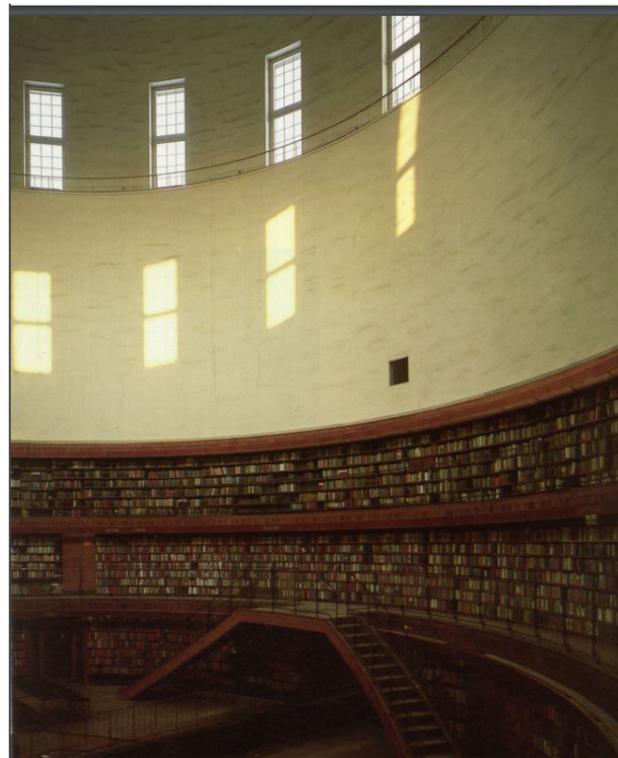


Figura 4.26/ Vista interior Rotonda, Biblioteca de Estocolmo [Constant 1989, 67]



Figura 4.27/ Vista interior Rotonda, Biblioteca de Estocolmo [arquiscopio.com/archivo/2012/04/29/biblioteca-publica-de-estocolmo]

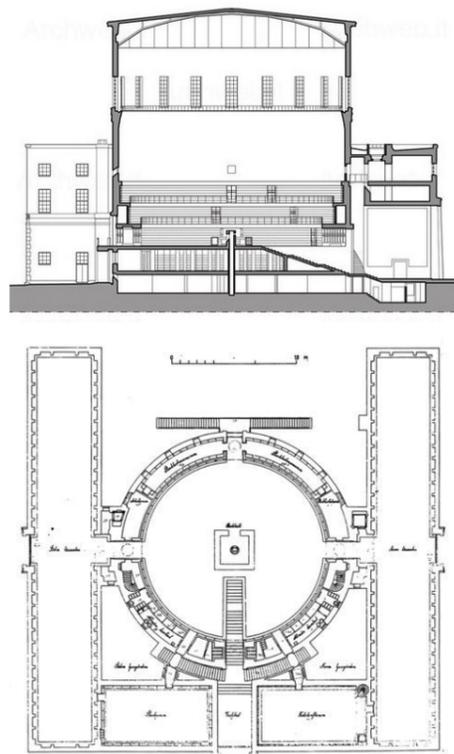


Figura 4.25/ Planta y sección, Biblioteca de Estocolmo [en.wikiarquitectura.com/building/stockholm-public-library/]



Figura 4.28/ Inicio recorrido de acceso, Biblioteca de Estocolmo [pyrito.github.io/stockholmlib]

1. La planta, el círculo inserto en el rectángulo.

Asplund vuelve a utilizar "la idea de contraposición entre círculo y cuadrado" (López-Peláez Morales 1997, 95). La planta se compone a partir del círculo central, un volumen cilíndrico que sirve tanto de vestíbulo como sala de lectura principal (Fig. 4.29). Esta pieza monumental se rodea en tres de sus lados "por salas de lectura y de almacén de libros", mientras que el cuarto lado "originalmente abierto hacia la colina" se reserva "a fin de acomodar una extensión realizada en 1932" (Constant 1989, 59). En la disposición central de la sala de lectura y préstamos "hay una voluntad de presentar los libros como algo directamente alcanzable y que puede tenerse entre las manos" (López-Peláez Morales 1997, 175) (Fig. 4.26). Esto se contrapone al planteamiento de las bibliotecas entendidas como almacén sin relación directa del usuario con los libros.

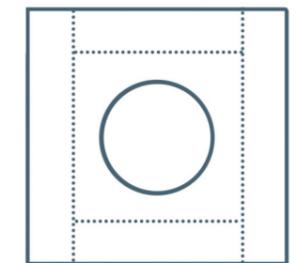
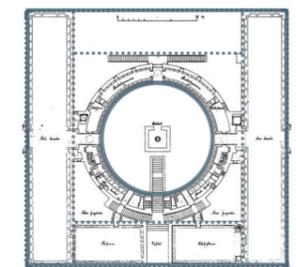


Figura 4.29/ Evolución de la planta del *Altes Museum* a la de la Biblioteca de Estocolmo [Elaboración propia]



2. La transición interior exterior, un recorrido monumentalizado.

En el proyecto de la Biblioteca, Asplund trata la "idea del itinerario como una cuestión esencial" (López-Peláez Morales 1997, 143), materializándose mediante una "dramática ascensión" que finaliza en el espacio central del edificio (Constant 1989, 59). El primer paso en este recorrido es la separación del edificio respecto a "la calle por medio de una plaza pública" (Constant 1989, 57), desde la que arranca "una monumental escalera en rampa" (Constant 1989, 59) que conduce hasta la puerta de la biblioteca (Fig. 4.28). Esta rampa italiana hace el papel de "articulación que proporciona el tiempo suficiente" para situar al visitante en el camino hacia la sala de lectura (López-Peláez Morales 1997, 137). Asplund llena de simbolismo esta subida en detalles como "la retícula metálica que enmarca el vidrio" de la puerta de acceso "constituyendo una débil membrana entre dos mundos" o los

pomos "con las figuras en bronce de Adán y Eva", que expresan "el valor que para Asplund se concentra en este lugar" (López-Peláez Morales 1997, 144). Al travesar la gigante puerta egipcia, se encuentra el pequeño hall con carácter oscuro y de reducidas dimensiones. Si se continua el camino recto, una estrecha "escalera egipcia nos lleva de forma casi religiosa al centro de la sala principal" (López-Peláez Morales 1997, 176). El arranque de esta escalera final supone el punto de máxima compresión, que en esta ocasión es horizontal, ya que el ancho de la escalera se reduce significativamente (Fig. 4.30). Esto contrasta con el gran espacio central donde el espacio se expande y se llena de luz. También se encuentra un pequeño guiño a la doble escalera de Schinkel ya que esta ascensión puede continuar hasta un primer nivel desde donde se contempla toda la rotunda (Fig. 4.31).



Figura 4.30/ Recorrido de acceso, Biblioteca de Estocolmo [flickr.com/photos/loop_oh/31569874271]

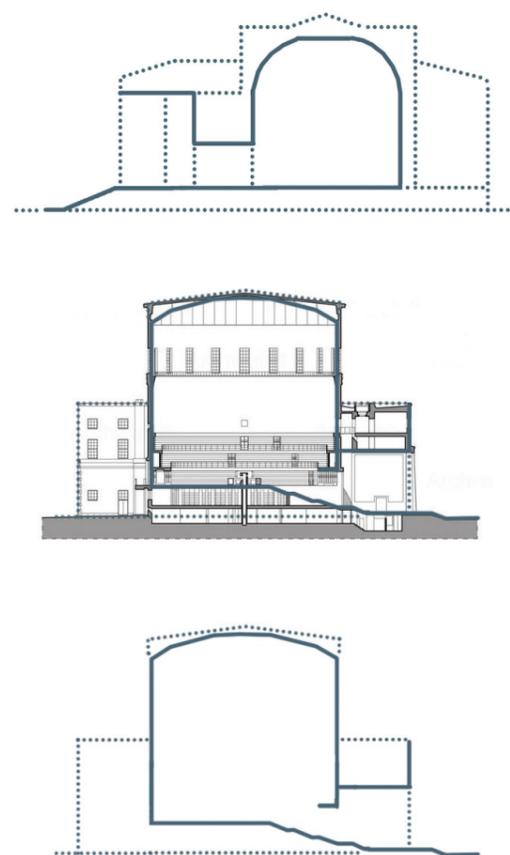


Figura 4.31/ Evolución del acceso del Altes Museum al de la Biblioteca de Estocolmo [Elaboración propia]



3. La rotonda como espacio principal.

La forma de cúpula clásica se sustituye aquí por el volumen prismático principal, que mantiene su forma circular en planta, pero no en el remate de su sección (Fig. 4.27). Este aspecto es un cambio que realiza Asplund conforme avanza el proyecto, ya que en las primeras versiones se cubría con una cúpula. De esta manera, "la cita más literal a sus precedentes neoclásicos" deja paso "a una valoración distinta del espacio". Así, el potente prisma circular se eleva sobre las demás piezas, a modo de cúpula, pero "la figura del tambor" queda "drásticamente cortada". Asplund "trasciende su propia referencia" convirtiéndose en un referente "en cuanto es capaz de ampliar el sentido de un tipo" en vez de repetirlo (López-Peláez Morales 1997, 175). Este espacio se refuerza con el "uso dramático de la luz" (Constant 1989, 57) que entra a través de los distintos ventanales que perforan el tambor.

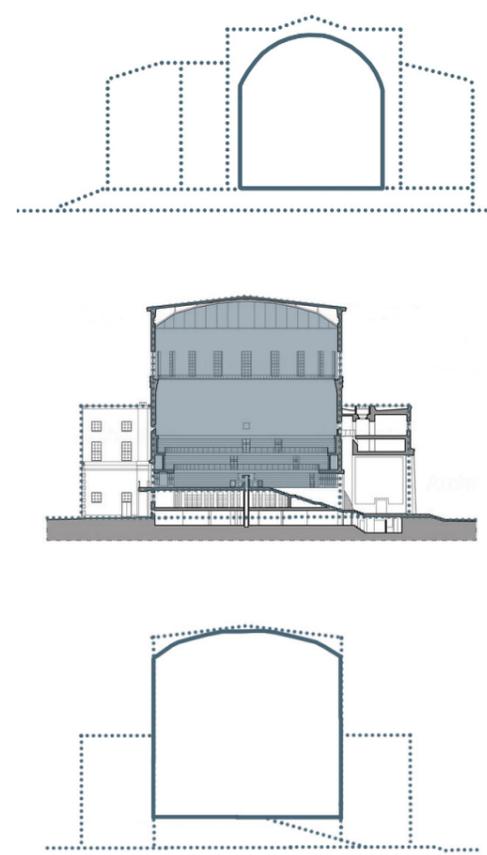


Figura 4.32/ Evolución de la rotonda del Altes Museum a la de la Biblioteca de Estocolmo [Elaboración propia]



4. El podio.

La biblioteca se dispone sobre una plataforma elevada, que la distingue respecto al nivel de la calle, de manera que "el complejo parece pertenecer más a la colina que a la estructura urbana" (Constant 1989, 59), al quedar ligeramente separada de esta. La elevación dota de monumentalidad al volumen, facilitando el inicio del recorrido procesional que se aproxima al mismo (Fig. 4.33). Además, se aprovecha funcionalmente esta elevación respecto el nivel de calle para disponer unas pequeñas tiendas que vuelcan directamente a esta vía urbana (Constant 1989, 59).

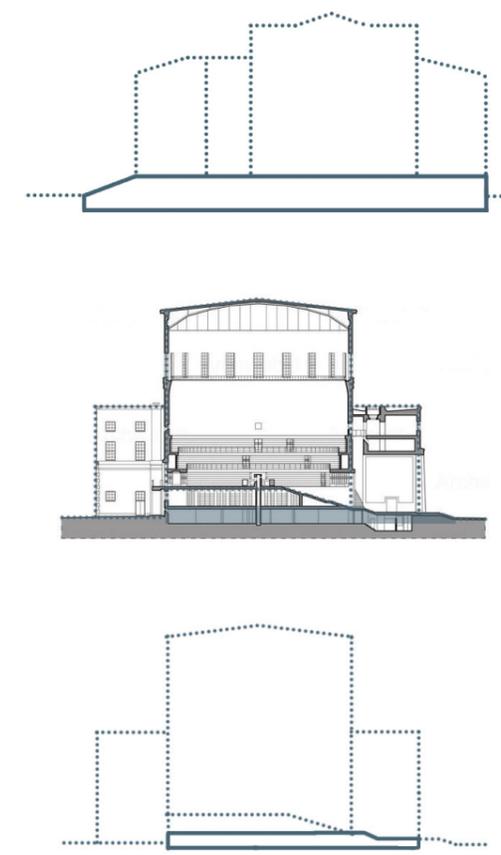


Figura 4.33/ Evolución del podio del Altes Museum al de la Biblioteca de Estocolmo [Elaboración propia]

5. La esquina.

La esquina de este edificio se toma del museo en cuanto a que es un elemento macizo que cierra la composición de los cuatro alzados (Fig. 4.34). En este caso, al no disponer de un atrio con columnas, no se reproduce la misma solución que en el Altes. Al observar la planta, sí que se toma la solución del interior que utiliza Schinkel para el negativo de la esquina. Esta se resuelve mediante la yuxtaposición de piezas, como una adición de las distintas salas de lectura y almacenes de libros.

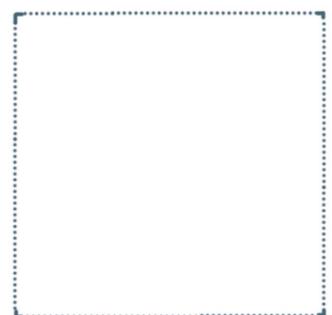
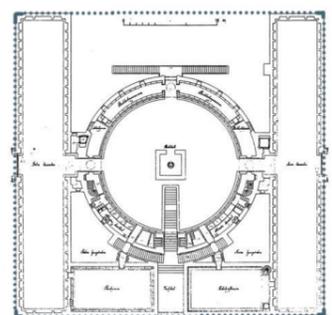


Figura 4.34/ Evolución de la esquina del *Altes Museum* a la de la Biblioteca de Estocolmo [Elaboración propia]

6. Unidad volumétrica.

La volumetría de la Biblioteca se puede abstraer también en dos figuras regulares como el paralelepípedo y el cilindro, que sobresale por encima de este (Fig. 4.28). Asplund concibe el proyecto "como un volumen compacto, capaz de enfrentarse a la imponente presencia de la colina" adyacente (Constant 1989, 54). Se adapta la pureza volumétrica del museo berlinés (Fig. 4.35), ahora también desde el interior, ya que desde la sala de lectura se puede percibir la figura cilíndrica de una manera nítida.

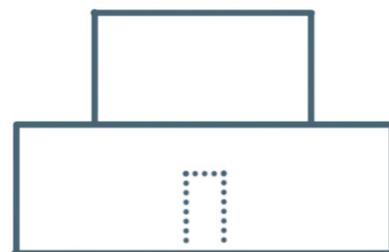
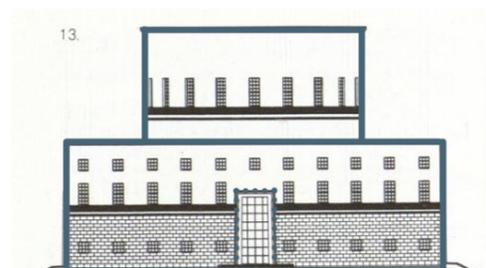


Figura 4.35/ Evolución del volumen del *Altes Museum* al de la Biblioteca de Estocolmo [Elaboración propia]

4.2.3/ Club de Trabajadores
Alvar Aalto
Jyväskylä, Finlandia (1924-1925)



Alvar Aalto, máximo representante de la arquitectura nórdica, mostró un "amor a las tradiciones" en toda su obra arquitectónica. Aunque en sus inicios como arquitecto se movía en una "tendencia historicista académica", esta no dejaba de ser "un marco de referencia general" ya que se observan claramente "criterios de selección [...], reinterpretación y adaptación", como la rotura de la simetría en varios puntos (Jordá Such 1990, 150) (Lahti 2006, 17).

El club de trabajadores fue su primer edificio público, donde se observan claros rasgos de la arquitectura renacentista italiana "aplicados al estilo clasicista" propio de la época (Lahti 2006, 17). Estos rasgos son "tan libremente interpretados, que los elementos incorporados al edificio se convierten en simples evocaciones" (Jordá Such 1990, 154). El proyecto cuenta con una cafetería y restaurante, un club social y un teatro (Fig. 4.39).



Figura 4.36/ Volumen, Club de trabajadores [texnh.tumblr.com/tagged/theatre]

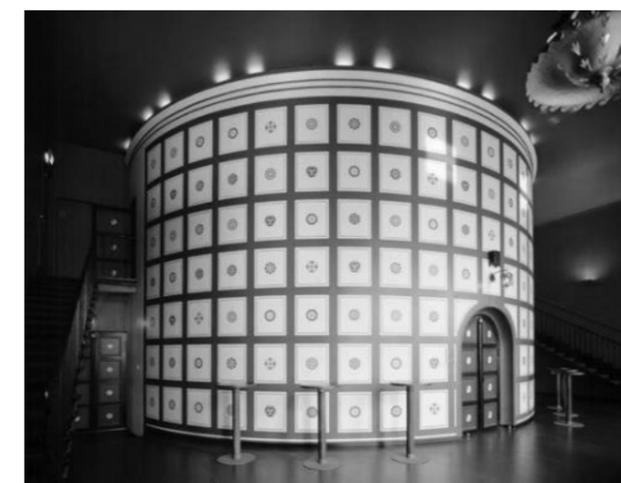


Figura 4.38/ Pieza circular, Club de trabajadores [Jordá Such 1990, 156]



Figura 4.37/ Volumen, Club de trabajadores [texnh.tumblr.com/tagged/theatre]



Figura 4.39/ Interior teatro, Club de trabajadores [texnh.tumblr.com/tagged/theatre]

1. La planta, el círculo inserto en el rectángulo.

Aalto recurre a la “emblemática tipología: rectángulo con círculo inscrito”, que encaja con el programa a disponer (Fig. 4.40). El arquitecto asimila así “experiencias anteriores” de sus referentes Schinkel y Asplund, buscando “reforzar el carácter del edificio” (Jordá Such 1990, 153-54). El elemento arquitectónico principal del proyecto “lo conforma la pared curvada que atraviesa el edificio de arriba abajo” (Lahti 2006, 17). Este muro curvo está ocupado por distintas funciones según la planta. En el sótano se encuentra la cocina; en la planta baja, la cafetería y en las plantas superiores, delimita el patio de butacas y el palco del teatro. De esta manera, el espacio de rotunda que protagonizaba el *Altes Museum* desaparece y se fracciona en las funciones vistas. El arquitecto adapta esta tipología simbólica a un programa diverso en una ubicación complicada y con reducidas dimensiones. Se entiende así la facilidad de Aalto “para reunir lo académico con lo popular sin producir disonancias” (Jordá Such 1990, 154).



Altes Museum

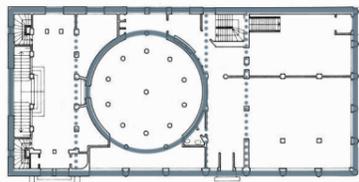


Figura 4.40/ Evolución de la planta del *Altes Museum* a la del Club de trabajadores [Elaboración propia]

2. La transición interior exterior, un recorrido monumentalizado.

El recorrido de acceso se desarrolla mayoritariamente en el interior, disponiendo de distintos elementos que acompañan al visitante (Fig. 4.41). El recorrido empieza a nivel de calle, sin producirse ninguna elevación a través de un podio. Un baldaquino con “funciones de marquesina”, es el elemento cubierto que marca el acceso desde la calle. Este elemento conduce al vestíbulo, desde donde se puede acceder a la cafetería y donde arranca una doble escalera que conduce al vestíbulo del teatro. Al subir estos peldaños, sorprende la presencia del muro curvo totalmente decorado “mediante paneles cuadrados con figuras alegóricas de indudable sabor renacentista”, que evocan directamente al templete de la Iglesia de San Pancrancio en Florencia (Fig. 4.38). La imagen de este muro “llega de repente” ya que el espacio de reducidas dimensiones “no permite su contemplación gradual” (Jordá Such 1990, 157). Desde este muro se accede directamente al teatro, donde el espacio se expande en el volumen a doble altura.

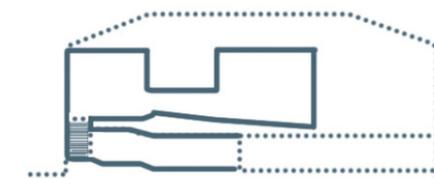
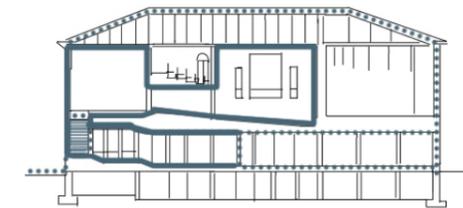
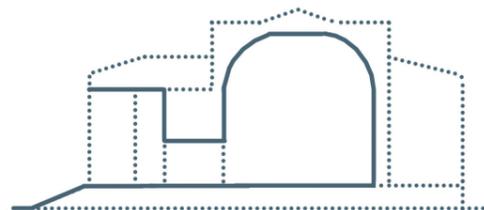


Figura 4.41/ Evolución del acceso del *Altes Museum* al del Club de trabajadores [Elaboración propia]

5. La esquina.

La situación en esquina del solar donde se iba a construir el proyecto era “una característica poco favorable”, lo que “fue un motivo de preocupación para Aalto” (Lahti 2006, 17). Aalto convierte esto en un estímulo, proyectando adaptando la esquina maciza del *Altes Museum* que da unidad al volumen (Fig. 4.42). En la planta baja dispone una serie de columnas toscanas “de proporciones nada canónicas” (Jordá Such 1990, 155) que utiliza también para resolver la esquina de la confluencia de las dos calles principales. Esta columna, ligeramente girada, cierra compositivamente los dos alzados perpendiculares.

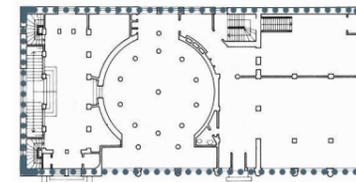
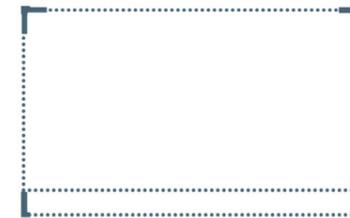


Figura 4.42/ Evolución de la esquina del *Altes Museum* a la del Club de trabajadores [Elaboración propia]

6. Unidad volumétrica.

Esta característica define al proyecto de Aalto que, pese a ser un “edificio con fachadas diferentes”, no renuncia “a una imagen unitaria y potente con los símbolos suficientes que facilitan una lectura rápida de singularidad, dentro de su sencillez y reducidas dimensiones” (Jordá Such 1990, 152) (Figs. 4.36-37). El volumen es prácticamente opaco en las dos plantas superiores correspondientes al teatro, perforándose solo con pequeñas aberturas que caracterizan cada uno de los alzados. Un lateral queda definido por “huecos reunidos en apretada disposición tripartita”; el alzado principal está protagonizado por un balcón con claras “influencias venecianas” (Lahti 2006, 17) y la tercera fachada se caracteriza por una ventana termal que ilumina la escalera (Jordá Such 1990, 155-56). Como ocurría en el *Altes Museum*, “el conjunto se remata con una cornisa ininterrumpida por todo su perímetro” que unifica las diferentes composiciones de las fachadas (Jordá Such 1990, 157).

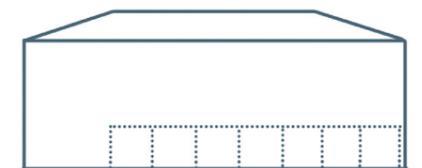
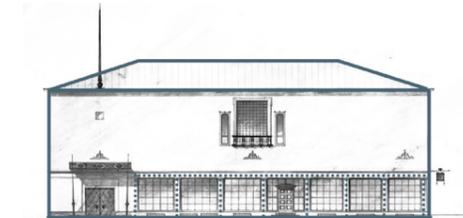


Figura 4.43/ Evolución del volumen del *Altes Museum* al del Club de trabajadores [Elaboración propia]

4.3/ Mies van der Rohe

Mies Van Der Rohe (Fig. 4.44) estuvo influenciado "por la escuela prusiana del neoclasicismo, de la que se convirtió en heredero directo" (Frampton 1993, 163). En 1908, Mies entró en el estudio de Peter Behrens, donde se pondría "al corriente de la tradición *Schinkelschüler*", relacionada con "la idea del *Baukunst*", un "ideal de elegancia técnica" y "concepto filosófico" (Frampton 1993, 163). Mies profundizará en los avances que Schinkel mostró en la Bauakademie, con una "idea de tecnología, una concepción tecnicista y una estética tecnológica", es decir, una transición "del clasicismo hacia lo constructivo" (Fernández Martínez 1998, 48).

A partir de los años 30, Mies retoma la monumentalidad con su proyecto para el *Reichsbank*, después de un periodo de asimetría informal. Esta vuelta a la monumentalidad terminaría en la "creación de un método de construcción muy racionalizado" que utilizaría repetidamente en la década de los 50 en su etapa americana (Frampton 1993, 234). En esta etapa la obra de Mies buscó "la conciliación de dos sistemas opuestos". Por un lado "la herencia del clasicismo romántico" y por otro "la autoridad de la arquitectura arquitrabada" proveniente de la antigüedad clásica (Frampton 1993, 236). En otras palabras, trataría de resolver la dualidad entre espacio y estructura.

En sus últimas etapas (años 50 y 60), se aprecian en su obra repetidas alusiones al "tipo-forma *Schinkelschüler*" (Frampton 1993, 239). A través de este "paradigma organizador" compone una gran variedad de edificios que recuerdan directamente al *Altes Museum*, y encajan en la filosofía de este trabajo. Se han seleccionado dos de sus obras más relevantes para realizar el estudio comparativo, pero a continuación se muestran una serie de obras que abstraerían también algunas de las características estudiadas del museo, como el podio, la transición hacia el interior, la esquina o el volumen puro y compacto.



Figura 4.44/ Mies van der Rohe
[arquitecturaenacero.org/historia/arquitectos/reaprendiendo-de-mies]

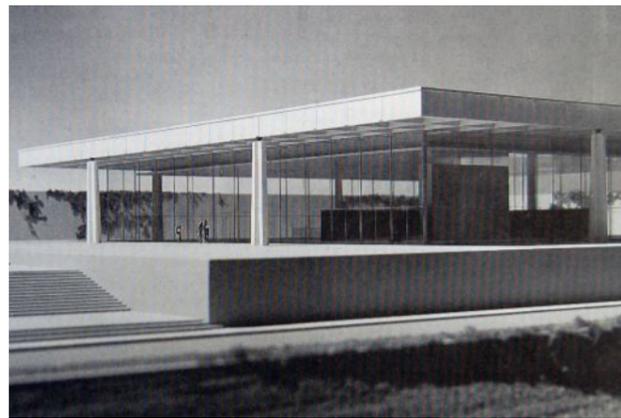


Figura 4.45/ Oficinas Bacardi, Santiago de Cuba (1957)
[Lanuza Jarquín 2010, 51]



Figura 4.46/ Consulado de Estados Unidos, San Paulo (1957-1962)
[Lanuza Jarquín 2010, 9]

Entre estas obras se encuentran las Oficinas Bacardi en Santiago de Cuba (1957), el Consulado de Estados Unidos en San Paulo (1957-1962) y el edificio Bacardí en Ciudad de México (1963) (Figs. 4.45-47) (Frampton 1993, 239; Lanuza Jarquín 2010). En 1958, una conversación entre Mies y Peter Blacke, el primero declaró:

"Cuando de joven llegué a Berlín y miraba alrededor, me interesaba Schinkel porque era el arquitecto más importante de la ciudad. [...] Sus edificios constituían un excelente ejemplo de clasicismo; el mejor que conozco y, sin duda, me fui interesando por él. Lo estudié con detenimiento y caí bajo su influencia. Creo que Schinkel tenía unos edificios maravillosos, unas proporciones excelentes y unos buenos detalles" (Mies van der Rohe 2003, 67; Marco Lombart 2018, 88).



Figura 4.47/ Oficinas Bacardi, Ciudad de Méjico (1963)
[Lanuza Jarquín 2010, 9]



Mies emigró a Estados Unidos, donde se le encargó el diseño del campus del Instituto de Tecnología de Illinois (IIT) en Chicago y, algunos de sus edificios. Se trataba de un proyecto con espíritu suprematista pero al mismo tiempo ligado a un solo eje de simetría, donde los edificios eran "presentadas como prismas puros" (Frampton 1993, 236).

Entre estos volúmenes destaca el Crown Hall, que albergaba la Escuela de Arquitectura. Con este proyecto, Mies se aleja del suprematismo que le caracterizó en los primeros proyectos en Estados Unidos y constituye "un retorno decisivo a la tradición de Schinkel y, en particular, al *Altes Museum*" (Frampton 1993, 239).

El proyecto supone un gran hito estructural, ya que Mies consigue materializar un gran volumen sin pilares intermedios. El arquitecto consigue salvar la luz de 37 metros mediante "cuatro vigas armadas de gran canto" de las cuales cuelga el forjado del techo (Coll-Barreu 2010, 123) (Fig. 4.49). Estas vigas pasan a formar parte de la composición del edificio, sobresaliendo por encima del forjado.

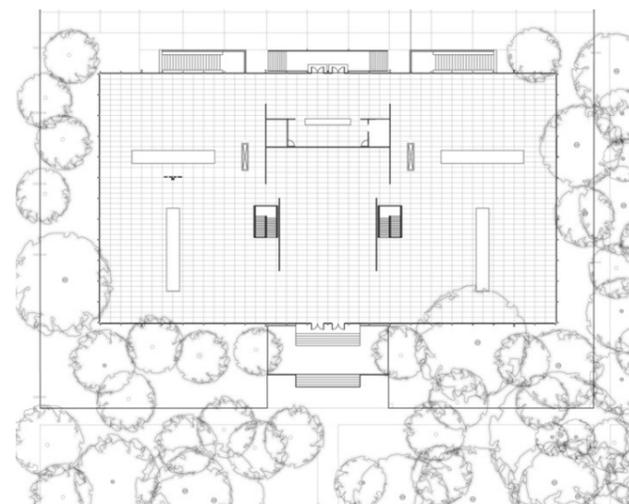


Figura 4.48/ Planta, Crown Hall
 [plataformaarquitectura.cl/cl/02-43436/restauracion-mies-van-der-rohe-iit]



Figura 4.49/ Vista trasera, Crown Hall
 [Coll-Barreu 2010, 124]



Figura 4.50/ Vista interior "espacio infinito", Crown Hall
 [pinterest.es/pin/646759196459472854]



Figura 4.51/ Vista frontal, Crown Hall
 [metalocus.es/es/noticias/mies-van-der-rohe-restaurado-sr-crown-hall]

1. La planta, el círculo inserto en el rectángulo.

El mayor logro de la planta del *Crown Hall* es el propio espacio unitario que la constituye (Fig. 4.48). Aunque no existe en el proyecto un espacio circular central o cúpula alguna, la planta recuerda directamente a las proporciones del *Altes Museum*, así como la pieza que inserta para darle acceso (Fig. 4.52). Además, los pocos elementos que se disponen en esta planta libre para distribuir el espacio, quedan alineados a través del eje de simetría central, dividiendo el recinto "en dos grandes espacios simétricos de iguales proporciones" (Santatecla Fayos, Más Llorens, and Lizondo Sevilla 2010, 52). El planteamiento simétrico y la disposición del núcleo central suponen la máxima abstracción de la planta del proyecto de Schinkel en un espacio unitario y diáfano (Fig. 4.50). También organiza la planta a través de las dos escaleras simétricas que comunican con la planta semisótano, que alberga los talleres y aulas del Instituto de Diseño.

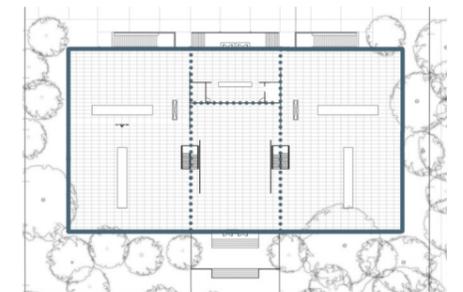


Figura 4.52/ Evolución de la planta del *Altes Museum* a la del *Crown Hall* [Elaboración propia]

2. La transición interior exterior, un recorrido monumentalizado.

El recorrido de acceso abstrae el del museo de Schinkel (Fig. 4.53). El acceso del edificio se produce igualmente con una elevación sobre el plano del suelo. La escalera no está orientada hacia el campus sino que vuelca hacia un lado más recogido "para proporcionar al edificio un pequeño espacio verde" (Coll-Barreu 2010, 123). Mediante las dos plataformas de escaleras con forma similar a las de la Farnsworth, Mies se aproxima al edificio. Las puertas de acceso son de vidrio transparente, con las que señala visualmente el acceso al contrastar con los demás vidrios translucidos del primer nivel. Tras pasar por las reducidas puertas donde el espacio se comprime, este se expande en el gran volumen libre y fluido del interior. Desde todo el espacio de la planta existe una cuidada relación entre el interior y el exterior. El segundo nivel de vidrios es transparente, por lo que "permite ver desde el interior las copas de los árboles" dando la sensación de estar solamente rodeado de naturaleza (Coll-Barreu 2010, 123-126).

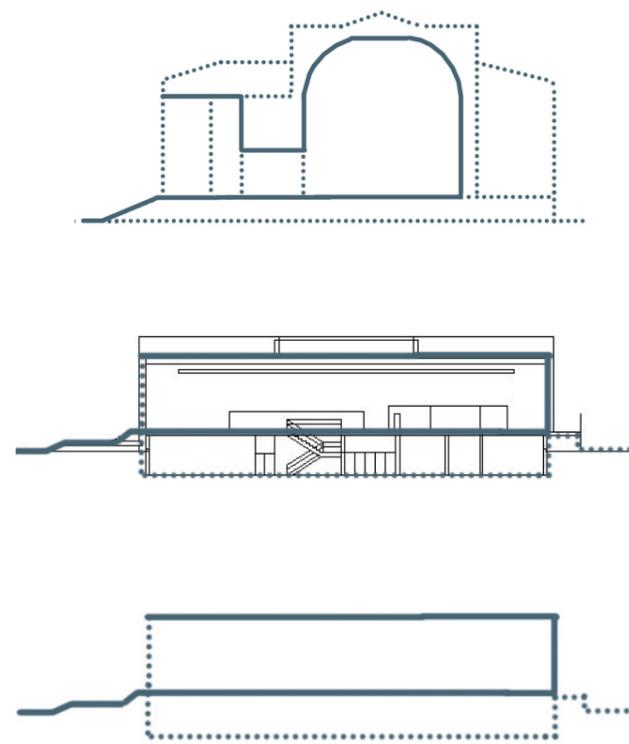


Figura 4.53/ Evolución del acceso del Altes Museum al del Crown Hall [Elaboración propia]

4. El podio.

Mies van der Rohe levanta el edificio del suelo a través de los dos tramos de escaleras separados por una meseta intermedia (Fig. 4.51). Esta elevación realizada también por Schinkel es efectuada para monumentalizar el edificio al mismo tiempo que "resuelve la ubicación en el semisótano" (Coll-Barreu 2010, 120). A través del podio Mies genera una organización espacial similar a la del Altes, con un sótano y dos alturas, aunque en este caso unificadas (Fig. 4.54).

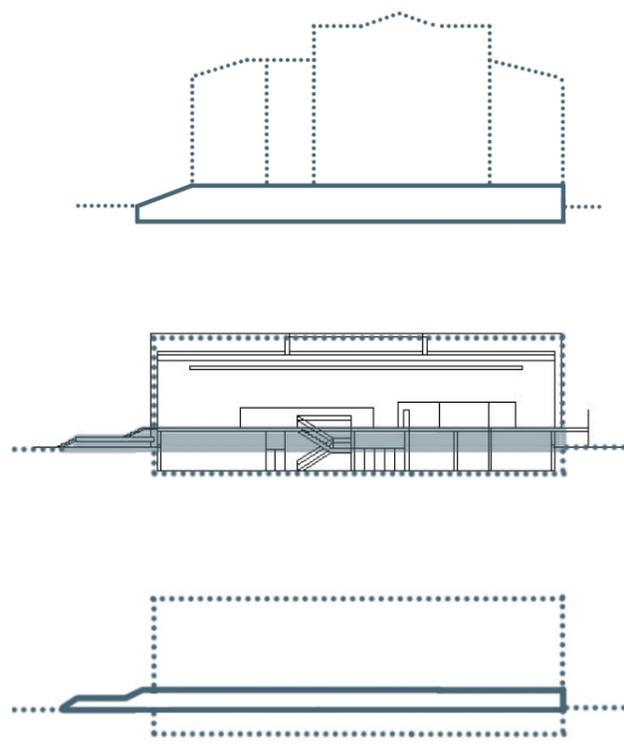


Figura 4.54/ Evolución del podio del Altes Museum al del Crown Hall [Elaboración propia]

5. La esquina.

En las primeras versiones del proyecto Mies materializa la parte inferior de las esquinas con paneles de obra de ladrillo en una clara "insistencia neoclásica en el refuerzo visual de esquinas" (Frampton 1993, 236). En la versión definitiva se mantiene un mismo elemento macizo que monumentaliza el volumen, pero con perfiles de acero y paneles de vidrio. Mies dobla el perfil en I, disponiéndolo en ambos alzados de manera que genera una visión unitaria y refuerza visualmente la esquina (Fig. 4.49). Además, las partes inferiores de los cuatro alzados se resuelven con vidrio blanco, "el cual reafirma absolutamente el carácter infranqueable del edificio" y hacen que las actividades interiores sean "inescrutables desde la calle" (Coll-Barreu 2010, 121) (Fig. 4.55).

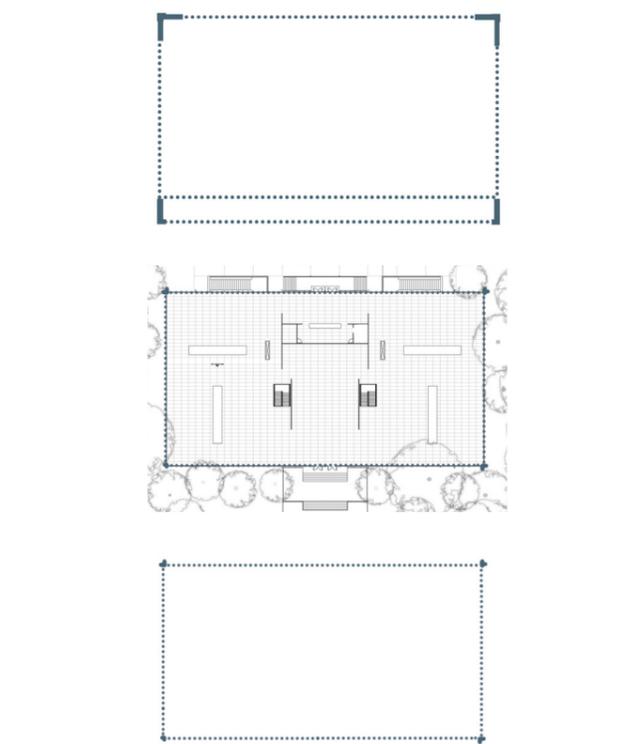


Figura 4.55/ Evolución de la esquina del Altes Museum a la del Crown Hall [Elaboración propia]

6. Unidad volumétrica.

El Crown Hall es una "caja vidriada de 67x37m" donde el arquitecto "halló su realización más clásica" (Frampton 1993, 239). Esta pieza es definida como un "volumen simétrico y, probablemente regulado matemáticamente" (Rowe 1999, 145), o como una "urna de vidrio confiadamente abierta al exterior" (Coll-Barreu 2010, 119). Otra de las similitudes que guarda el proyecto con el museo berlinés es su direccionalidad, ya que, pese a su idea de pabellón transparente, de sus cuatro fachadas solamente se puede acceder por una. Los distintos alzados quedan unificados por los perfiles metálicos verticales que recuerdan a las columnas jónicas de Schinkel y conforman el conjunto "como un prisma de piedra artificial". También se puede leer el edificio como la yuxtaposición de dos paralelepípedos, ya que Mies levanta un pequeño prisma rectangular en el centro del edificio, como había hecho Schinkel para ocultar su cúpula (Coll-Barreu 2010, 120-121) (Fig. 4.56).

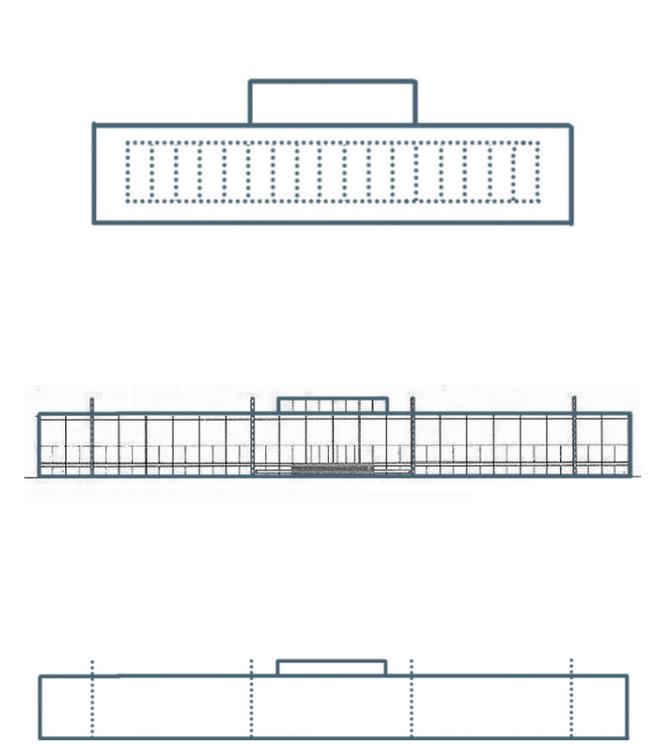


Figura 4.56/ Evolución del volumen del Altes Museum al del Crown Hall [Elaboración propia]



La Neue Nationalgalerie es el último proyecto de Mies van der Rohe, en su vuelta al país donde nació. Mies quería proyectar un edificio acorde con la ciudad de Berlín, que lo vinculara "con su patria natal" (Marco Llombart 2018, 75). Su "pasado romántico alemán", junto con su "reciente viaje a Grecia" y su vuelta a Berlín por el encargo de esta "Galería del siglo XX", creaban las circunstancias adecuadas para que Mies "no pudiera ignorar la proximidad" del *Altes Museum* de Schinkel, que se encontraba por aquella época "al otro lado del Muro" (Marco Llombart 2018, 90-91).

La implantación del proyecto difiere de la de Schinkel, con una direccionalidad principal siguiendo el eje del Lustgarten. En cambio, la nueva galería junto al Kulturforum miraba por igual en sus cuatro direcciones a través del "vestíbulo acristalado multidireccional" (Wang 2006, 12) (Fig. 4.58).

La Neue Nationalgalerie es una "gran caja expositora" dedicada principalmente a exposiciones temporales. En los últimos años se ha convertido en espacio expositivo de "artistas que trabajan con formas de arte" que el arquitecto no hubiera imaginado nunca, pero que

encajan a la perfección con "su concepto de espacio grande y universal" (Wang 2006, 13). La planta cuadrada (Fig. 4.57), dispuesta simétricamente, se organiza a través de la retícula del pavimento expresada a través de las piezas de granito y con otra "cuadrícula más pequeña" en el techo. Ambas están dimensionadas con tal de diluir la "definición espacial de suelo, pared y techo" que coincidía hasta ese momento en otras de sus obras (Wang 2006, 18).

En la moderna galería Mies "consigue dos grandes proezas". Por un lado, logra disponer la estructura separándose de la esquina a través de "ocho columnas cruciformes" repartidas uniformemente para soportar la gran cubierta. Con esta operación se consigue la otra proeza que es "liberar la diagonal", es decir, la esquina libre. El espacio es ahora totalmente fluido de esquina a esquina, logrando por fin alcanzar su paradigma de "espacio universal" (Wang 2006, 17).

Pese a las diferencias expuestas, se pueden determinar "una serie de paralelismos" entre el museo de Schinkel y el de Mies van der Rohe (Fig. 4.59), que se verán a continuación (Marco Llombart 2018, 91).

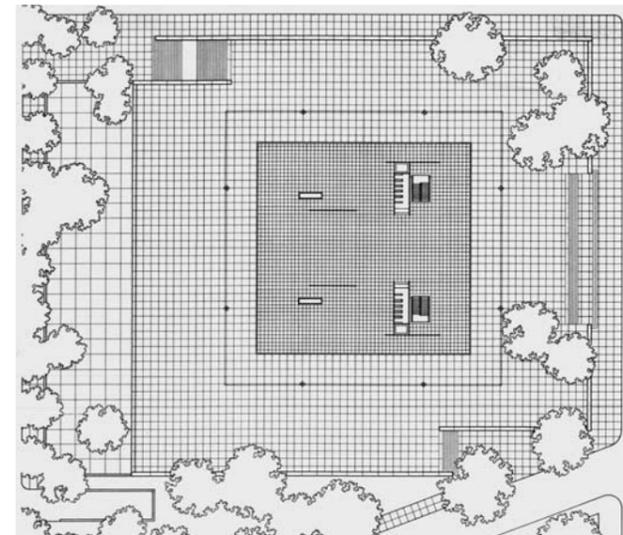


Figura 4.57/ Planta, *Neue Nationalgalerie*
[wikiarquitectura.com/edificio/neue-nationalgalerie]



Figura 4.58/ Pórtico de acceso y entorno, *Neue Nationalgalerie*
[arquitecturaviva.com/etiqueta/berlin]



Figura 4.59/ Comparativa entre el *Altes Museum* y la *Neue Nationalgalerie*
[Marco Llombart 2018, 92]



Figura 4.60/ Podio, *Neue Nationalgalerie*
[arquitecturaviva.com/etiqueta/berlin]

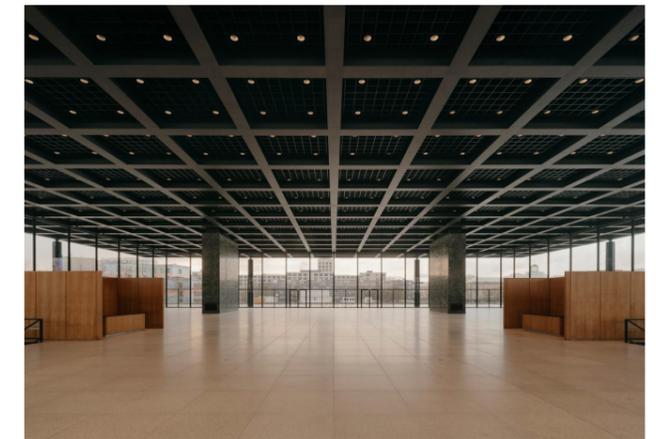


Figura 4.61/ Vista interior, *Neue Nationalgalerie*
[arquitecturaviva.com/etiqueta/berlin]



Figura 4.62/ Vista frontal, *Neue Nationalgalerie*
[arquitecturaviva.com/etiqueta/berlin]



2. La transición interior exterior, un recorrido monumentalizado.

En este proyecto Mies recrea la transición que se producía en el *Altes Museum* a través de “la progresión de elementos escalera-porche-bóveda” (Marco Llombart 2018, 93) (Fig. 4.64). El recorrido planteado parte del lado de *Potsdamer Strasse* generando un “eje longitudinal” que encaja con los elementos dispuestos dentro del pabellón (Marco Llombart 2018, 85). El primer paso en el proceso de acercamiento es la elevación respecto al nivel de la calle a partir de “los peldaños de acceso al plinto”. A continuación, la potente cubierta que vuela sobre el cerramiento acompaña la llegada en lo que sería la moderna traducción del atrio de Schinkel (Fig. 4.63). El cerramiento de “vidrio modulado” mediante una serie de “esbeltos perfiles de acero” no es más que una abstracción de la columnata de la *Stoa* del *Altes Museum* (Marco Llombart 2018, 91-

93). En el momento de acceso se produce la compresión espacial para abrirse seguidamente al amplio espacio fluido interior. Aquí, Mies hace un sutil guiño a la cúpula del *Altes Museum* a través del “cielo metálico de case-tones” en el espacio universal “donde el arte se encuentra con el hombre y la Ciudad”. Desde el interior hay una completa transparencia hacia el exterior, quedando ambos espacios fundidos visualmente (Fig. 4.61). En esta transición también aparecen unas escaleras que, aunque en este caso descienden hacia el basamento, siguen la misma estrategia de Schinkel. Mies recrea “la idea de lateralidad como estrategia de circulación vertical” mediante dos escaleras dispuestas “junto al acceso” a los lados del eje de simetría, “creando un ángulo de 90 grados” respecto a la dirección del recorrido (Marco Llombart 2018, 93).

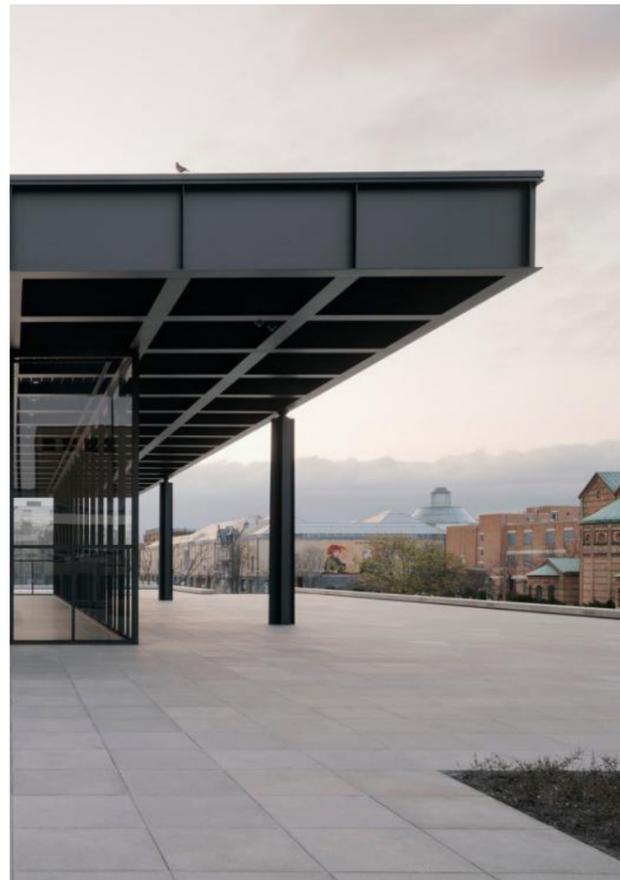


Figura 4.63/ Secuencia de acceso, *Neue Nationalgalerie* [arquitecturaviva.com/etiqueta/berlin]

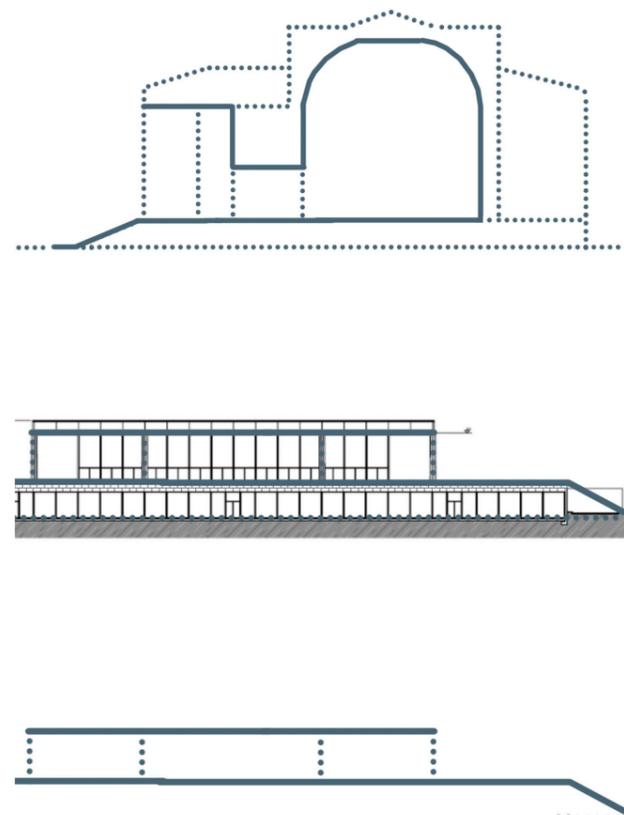


Figura 4.64/ Evolución del acceso del *Altes Museum* al de la *Neue Nationalgalerie* [Elaboración propia]



4. El podio.

Mies concibe su último proyecto como un “templo moderno” que se monumentaliza a través de un “pedestal de piedra” (Marco Llombart 2018, 85) (Fig. 4.60). Esta elevación sobre el nivel del suelo genera una sección muy similar a la del *Altes Museum* (Fig. 4.65). La galería está compuesta por tres niveles, dos de los cuales corresponden con el espacio universal dedicado a las exposiciones temporales y el nivel que se genera bajo del podio que alberga galerías y oficinas (Wang 2006, 12). El acceso principal se genera mediante una “extensa escalera” con tramos de peldaños separados por una meseta intermedia. Así, a través de la “rotura de la frontalidad”, Mies evoca el podio monumental de Schinkel, realzando “la naturaleza institucional” del proyecto e impregnando su “templo de acero” de “un cierto tono catedralicio” (Marco Llombart 2018, 111).

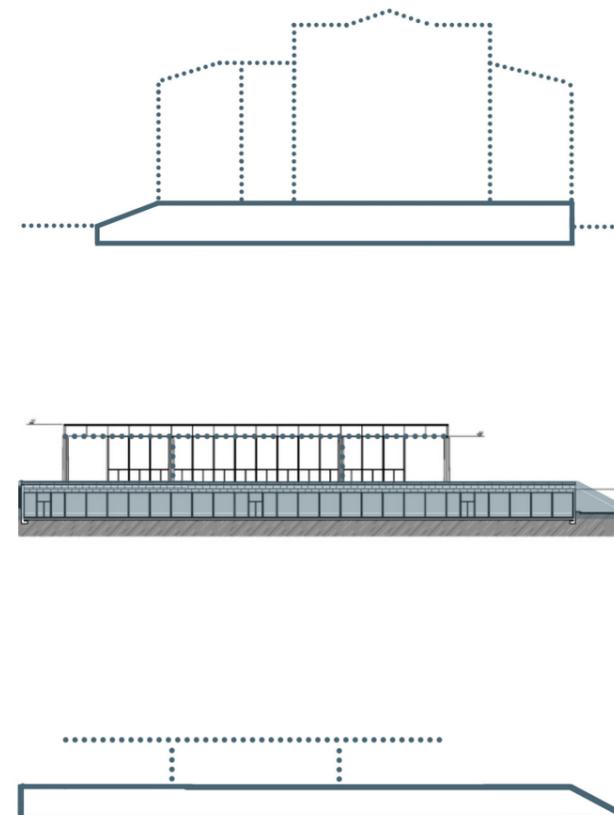


Figura 4.65/ Evolución del podio del *Altes Museum* al de la *Neue Nationalgalerie* [Elaboración propia]



6. Unidad volumétrica.

La *Neue Nationalgalerie* se muestra como un volumen unitario en el que Mies quería mostrar “un cubo perfecto” (Wang 2006, 18) (Fig. 4.62). Recuerda al museo de Schinkel en su condición de “volumen permeable a la ciudad”, aunque materializado con las técnicas del S.XX (Fig. 4.66). Sus alzados, unificados composítivamente, recrean las dos direcciones que utilizaba Schinkel. Por un lado, traduce la horizontalidad de la cornisa del *Altes* en una potente cubierta metálica. Por otro lado, recrea la verticalidad de las 18 columnas mediante la articulación del cerramiento formado por 18 nervaduras que muestran el módulo estructural. Ambos edificios transmiten “a través de su solemnidad, pureza formal y universalidad espacial”, un ensalzamiento de las artes “como creación trascendental”, a través de la belleza en el de Schinkel y de la verdad en el de Mies (Marco Llombart 2018, 91-94).

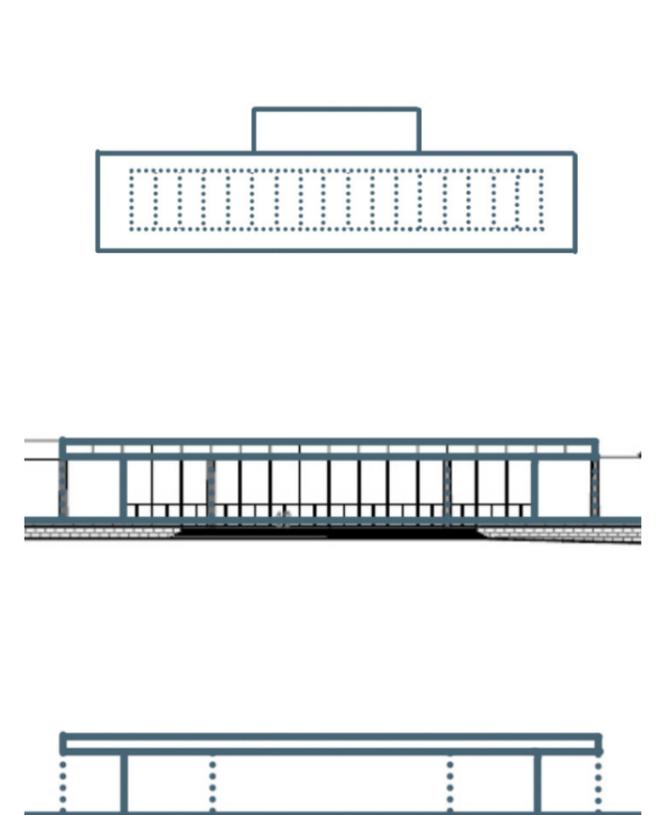


Figura 4.66/ Evolución del volumen del *Altes Museum* al de la *Neue Nationalgalerie* [Elaboración propia]

4.4/ Le Corbusier

Le Corbusier, uno de los grandes maestros de la arquitectura del siglo XX, realizó distintos proyectos urbanísticos, pero solamente uno llegó a materializarse. Se trata de la ciudad de nueva planta Chandigarh, "la nueva capital administrativa del Punjab, fundada en 1951" (Frampton 1993, 231). En esta época, Le Corbusier se aleja del purismo y empieza "a moverse en dos direcciones opuestas al mismo tiempo" (Frampton 1993, 226). Por un lado,

vuelve al "lenguaje de lo vernáculo" y por otro "abrazó una monumentalidad de grandeza clásica" (Frampton 1993, 226). En este período, "la yuxtaposición de materiales contrastantes se convirtió" en una seña de identidad del arquitecto (Frampton 1993, 227). En esta línea, Le Corbusier consiguió dotar de monumentalidad a la nueva ciudad "sin referirse directamente al vocabulario tradicional del clasicismo occidental" (Frampton 1993, 232).

4.4.1/ Palacio de la Asamblea Le Corbusier Chandigarh, India (1951-1964)



Además del diseño de la ciudad, el arquitecto proyectó el Capitolio. Estaba formado por edificios monumentales que representaban "los tres poderes: el Tribunal Supremo, la Asamblea y el Secretariado" (Frampton 1993, 133). El edificio de la Asamblea (Fig. 4.67) contiene las dos cámaras legislativas que conforman el parlamento. Le Corbusier diseñó el proyecto acercándose "a la severidad del clima" de la región, proponiendo soluciones que dieran respuesta al mismo, como el sistema parasol.

Utilizó "esta forma de concha como preludio" al edificio. Una de las máximas de Le Corbusier en este proyecto era "representar una moderna identidad india" alejada de su pasado colonial (Frampton 1993, 232). En el proyecto se encuentran elementos comunes con el museo berlinés como "la forma y posición de la rotonda circular y del pórtico frontal", que al mismo tiempo constituyen los rasgos "más destacados en la composición y en la imagen del edificio" (Cortés 1985, 59).



Figura 4.67/ Vista, Palacio de la Asamblea
[archdaily.com/772492/gallery-tour-chandigarh-through-the-lens-of-fernanda-antonio]

1. La planta, el círculo inserto en el rectángulo.

Le Corbusier plantea un "edificio de planta rectangular definido por unos bloques perimetrales que dejan un espacio vacío en medio" en el que "se inserta un cuerpo de planta circular", organización que recuerda a la del *Altes Museum*. La disposición en planta de rectángulos perimetrales organizados internamente "con dos filas de columnas entre las paredes laterales", la composición de la planta por yuxtaposición de elementos independientes y "la colocación de una pieza más ciega en las esquinas posteriores", son algunos de los elementos que tienen en común ambas plantas (Cortés 1985, 59) (Figs. 4.69-70).

Los dos patios interiores del Museo de Schinkel que conformaban "un vacío inerte" son transformados conceptualmente por Le Corbusier en "un recinto cubierto de triple altura, que se convierte en el espacio principal" (Cortés 1985, 59) (Fig. 4.68). Existe un elemento que llama la atención si se compara con la planta del *Altes Museum*. Le Corbusier añade una forma más a su planta, que conforma la Cámara Alta y tiene forma de pirámide (cuadrado en la base). Esto encaja perfectamente con la arquitectura de Le Corbusier, "que busca una relación dialéctica entre elementos contrapuestos" (Cortés 1985, 59).



Figura 4.68/ Vista espacio interior, Palacio de la Asamblea
[architecturaldigest.com/story/le-corbusier-the-built-work-book]

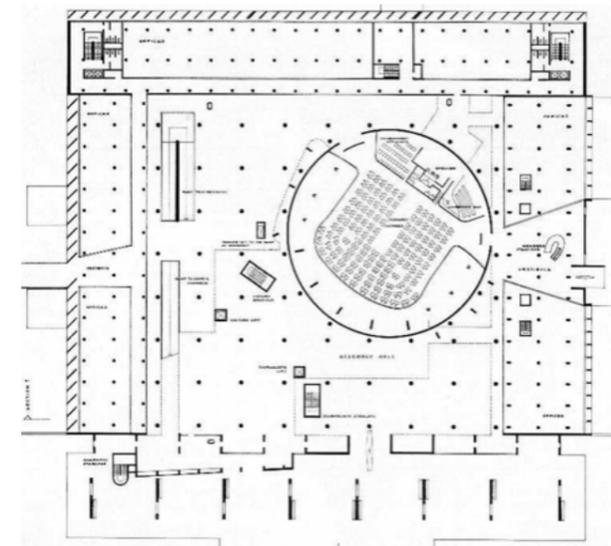


Figura 4.69/ Planta, Palacio de la Asamblea
[arquine.com/los-pasos-perdidos-iv-le-corbusier]

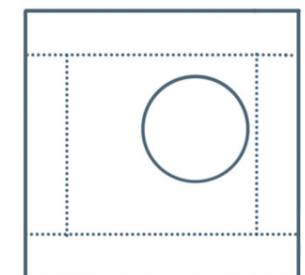
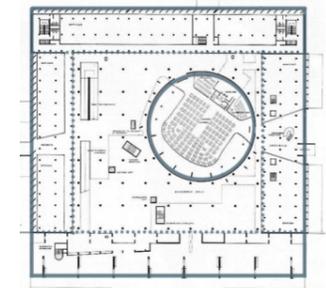


Figura 4.70/ Evolución de la planta del *Altes Museum* a la del Palacio de la Asamblea [Elaboración propia]



2. La transición interior exterior, un recorrido monumentalizado.

La secuencia que da acceso al Parlamento “es también decisiva”, aunque se materializa “de muy distinta manera” (Cortés 1985, 60) (Fig. 4.72). El primer paso, ya que no existe elevación sobre podio, lo constituye el abstracto pórtico de entrada. Ocho muros de hormigón dispuestos perpendicularmente al recorrido de entrada marcan el acceso al Parlamento en una abstracción del orden gigante. Estos muros soportan una potente pieza en forma de concha que haría de entablamento y cornisa, generando un espacio cubierto pero exterior. Desde aquí se accede al “gran espacio interior”, una sala cubierta “poblada de columnas” dispuestas en una retícula cuadrada que sigue “el principio de la planta libre” donde se disponen diversos elementos como “los de comunicación vertical”(Cortés 1985, 60).

En este espacio central, “se entrecruzan libremente todos los recorridos” y movimientos en diferentes direcciones, y desde este se accede a las distintas dependencias, como las dos cámaras del parlamento (Cortés 1985, 60). De esta manera, “el espacio dinámico que en el *Altes Museum* se reducía a la escalera y su vestíbulo, elementos volcados al exterior”, se convierte aquí en todo este espacio interior, comprimido y tensionado “entre los bloques perimetrales” y el cuerpo circular de la sala (Cortés 1985, 61). A partir “de esta tensa relación entre sala circular y espacio que la rodea y de la dialéctica entre las dos salas” del parlamento es de donde viene “la condición positiva y dinámica del mismo, que en vez de ser un espacio residual” se convierte “en el más activo del edificio” (Cortés 1985, 61).

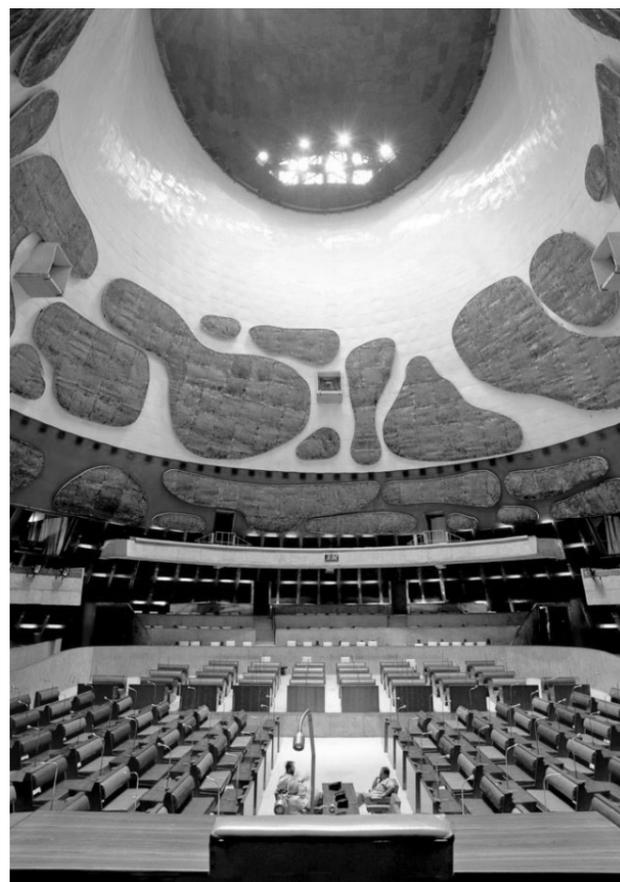


Figura 4.71/ Interior rotonda, Palacio de la Asamblea [br.pinterest.com/pin/427560558357839144]

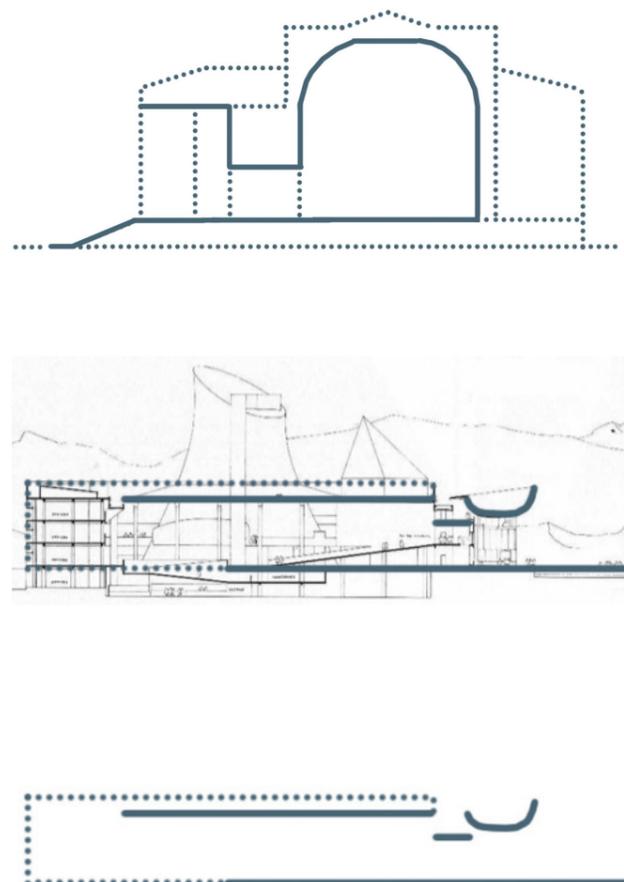


Figura 4.72/ Evolución del acceso del *Altes Museum* al Palacio de la Asamblea [Elaboración propia]



3. La rotonda como espacio principal.

El espacio de rotonda se convierte en este proyecto en la Cámara Baja del parlamento (Fig. 4.71). La sala, definida por su potente forma circular, es uno de los elementos principales del proyecto, “hasta tal punto que distorsiona el orden regular de la retícula de columnas” del espacio cubierto interior, además de añadir “un nuevo anillo de columnas alrededor” de esta (Cortés 1985, 60–61). Se sigue así el proceso de depuración, llegando a la modernidad, donde a esta “rotonda” se le ha asignado una función concreta, la de cámara parlamentaria, adecuada por su forma circular de asamblea. También ha desaparecido la forma de cúpula clásica ya que ahora se tiene un hiperboloide de hormigón, aunque pese a las diferencias, este espacio sigue tendiendo simbólicamente hacia el infinito (Fig. 4.73).

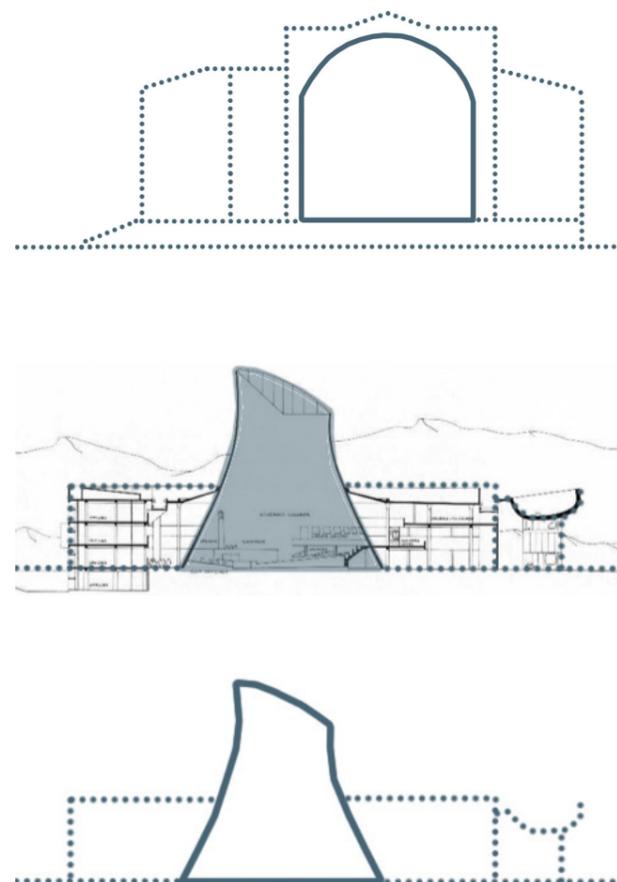


Figura 4.73/ Evolución de la rotonda del *Altes Museum* a la del Palacio de la Asamblea [Elaboración propia]



6. Unidad volumétrica.

Esta característica se muestra en el proyecto, ya que se abstrae como yuxtaposición de distintos volúmenes puros (Fig. 4.74). Por un lado, se tienen las cajas rectangulares que forman el contorno del edificio, y por otro, las dos figuras protagonistas: El hiperboloide, “un cilindro curvo como la chimenea de un barco” que acoge la Cámara Baja, y la figura de la pirámide, donde se encuentra la Cámara Alta (Moos 1977). Ambas figuras sobresalen sobre el volumen general del edificio, formando parte de la composición del mismo. El hiperboloide “emerge masivamente” mientras la pirámide, sobresale más tímidamente, “simplemente apoyada en la cubierta del edificio” (Cortés 1985, 59). En la fachada principal se encuentra otra figura abstracta, el “inmenso canalón” con forma de concha (Moos 1977).

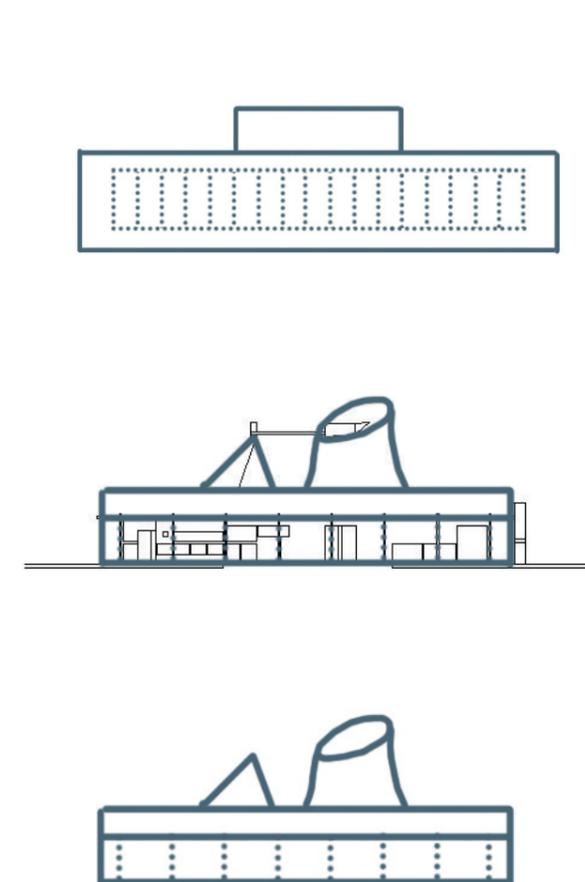


Figura 4.74/ Evolución del volumen del *Altes Museum* al Palacio de la Asamblea [Elaboración propia]

4.5/ Postmodernismo

En las últimas décadas del siglo XX surge una nueva corriente conocida como postmodernismo, que presenta "su legitimidad en términos exclusivamente formales" (Frampton 1993, 309). También se define como "la consciente destrucción del estilo y el canibalismo de la forma arquitectónica" (Frampton 1993, 311).

En este movimiento se crean escenografías, ganando mucha importancia el espacio y paisaje. El posmodernismo tiende a citar obras "clásicas y vernáculas", recreándolas "de forma desconcertante", como se observará a continuación en esta particular adaptación del *Altes Museum* (Frampton 1993, 311).

4.5.1/ Neue Staatsgalerie
James Stirling
Stuttgart, Alemania (1984)



El museo de Stirling, "extrañamente mixto y conflictivo" (Frampton 1993, 312), es el proyecto público más relevante de la última etapa de su obra, en una interesante "muestra de exuberancia lingüística" (Cortés 1985, 61). El proyecto se enmarca en un "complicado emplazamiento", que pese a funcionar como una pieza autónoma, se proyecta como ampliación de la Alte Staatsgalerie, a la que está conectada (Portaceli Roig 2012, 149). Stirling concibe la idea de museo como "lugar de distracción y esparcimiento", justificando así la monumentalidad que se muestra, así como distintos elementos que tratan de llamar la atención al visitante como "un muro cortina especialmente ondulado", pasamanos con forma de tubos sobredimensionados o piezas "de colores brillantes y aspecto de juguete" (Frampton 1993, 312).

"exhibe sin recato alguno, toda una variedad de elementos" del interior del edificio, entre los que se vislumbra la rotonda (Cortés 1985, 61). Así, se produce un gran contraste entre la "nitidez de la planta de cubiertas" y la volumetría del conjunto que queda "rota en una multiplicidad de fragmentos" (Cortés 1985, 62). Otra de las técnicas de distorsión utilizadas es la eliminación de la cubierta de la rotonda, convirtiéndola en una "ruina de nueva planta", condición enfatizada mediante las esculturas dispuestas radialmente en una parte del suelo (Fig. 4.78), recordando de nuevo al *Altes Museum* (Cortés 1985, 62).

En definitiva, Stirling recrea el esquema del *Altes Museum*, pero distorsionando "sus requisitos esenciales" como son la columnata, la unidad volumétrica o la cúpula, "haciendo de las dos figuras más cerradas y definidas, el círculo y el cuadrado, el edificio más abierto e indefinible" y rompiendo así con el "modelo en el que parecía basarse" (Cortés 1985, 62).

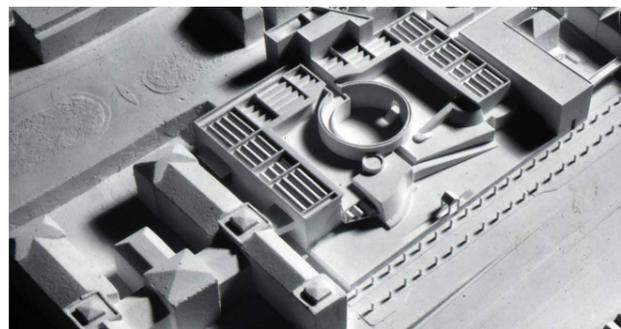


Figura 4.75/ Maqueta, *Neue Staatsgalerie*
[supercrits.com/7]

Un aspecto que también llama la atención es la falta de unidad volumétrica del conjunto (Figs. 4.75-76). Al observar el entorno, este sugiere una lógica implantación en que los dos cuerpos laterales del museo se alinean con la antigua galería, llegando hasta el final del solar y cerrando el mismo, pero esto no sucede así. Las "alas laterales quedan bruscamente cortadas" mostrando los "testeros frontales ciegos" y generando una gran terraza (Cortés 1985, 61). Con este planteamiento desaparece el "frente que en el *Altes Museum*" protagonizaba el espacio exterior y por ende



Figura 4.76/ Vista general, *Neue Staatsgalerie*
[asombrosaarquitectura.blogspot.com/2014/02/neue-staatsgalerie.html]



Figura 4.77/ Rotonda exterior, *Neue Staatsgalerie*
[archdaily.com/124725/ad-classics-neue-staatsgalerie-james-stirling]

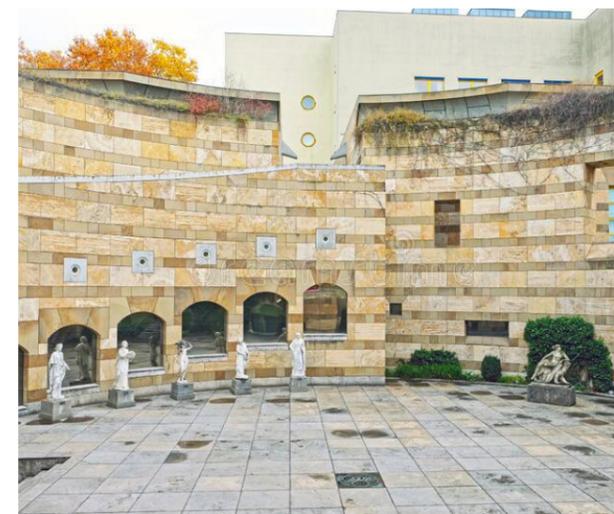


Figura 4.78/ Rotonda exterior con esculturas, *Neue Staatsgalerie*
[dreamstime.com/neue-staatsgalerie-art-museum-stuttgart-image174945364]

1. La planta, el círculo inserto en el rectángulo.

El arquitecto "consolida definitivamente" en este museo "el papel de la planta". Stirling organiza la planta alrededor del "vaciado de un cilindro" dispuesto centralmente, recordando directamente "al *Altes Museum* de Schinkel" (Portaceli Roig 2012, 148-150) (Fig. 4.79). Ambas plantas tienen proporciones similares "definidas por una cruzía perimetral" en la que se inserta la rotonda (Cortés 1985, 59). La planta baja del museo "es una planta libre, según el modelo de Le Corbusier" mientras que la planta primera alberga las salas expositivas "en enfilade", aproximándose más a Schinkel y mostrando la forma del edificio. Además, en la parte posterior del recinto se dispone un volumen independiente más alto que rompe la composición del conjunto (Cortés 1985, 61).

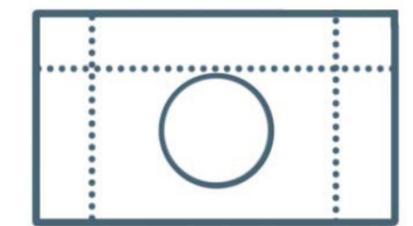
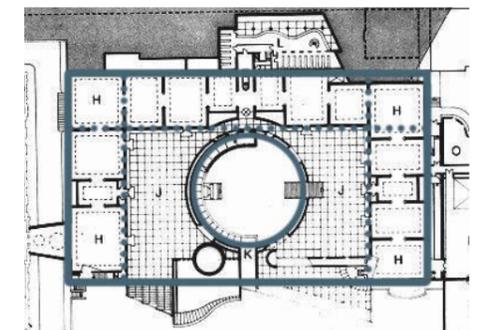


Figura 4.79/ Evolución de la planta del *Altes Museum* a la de la *Neue Staatsgalerie* [Elaboración propia]



2. La transición interior exterior, un recorrido monumentalizado.

El recorrido procesional que da acceso al *Altes Museum* se descompone en el museo de Stuttgart en "una sucesión de planos, superficies y objetos varios" (Cortés 1985, 61). Stirling usa elementos muy similares a los de Schinkel, pero cambiándolos de orden y desmaterializándolos de forma irónica y burlesca (Fig. 4.81). El recorrido empieza desde la parte inferior del recinto, ascendiendo un serie de rampas que conducen al visitante hasta la plataforma elevada, a la que se accede a través de un "baldaquino" posmoderno (Portaceli Roig 2012, 151) (Fig. 4.80). Este elemento, mostrado como un esqueleto, "señala lo que hubiera sido" el punto central de la "inexistente fachada". Seguidamente, pasando por debajo de una marquesina, se entra al pabellón que da acceso al museo, mate-

rializado con una "pared ondulada" (Cortés 1985, 61-62). Desde la plataforma, también se puede tomar el camino que, a través de una rampa ascendente conduce hasta las salas del museo, travesando la rotonda exterior que articula el recorrido. El pavimento de esta "no es accesible desde el recorrido peatonal", ya que se baipasea tangencialmente a medida que continúa ascendiendo por la rampa, hasta llegar a la sala de exposiciones temporales (Portaceli Roig 2012, 150). El recorrido continua por unas escaleras hasta llegar a la exposición permanente. Mientras que en el *Altes Museum* esta transición terminaba en la rotonda expositiva, en este ejemplo, la rotonda es "violentamente atravesada" por el propio recorrido a través de esta rampa (Cortés 1985, 62).



Figura 4.80/ Secuencia de acceso, *Neue Staatsgalerie* [supercrits.com/7]

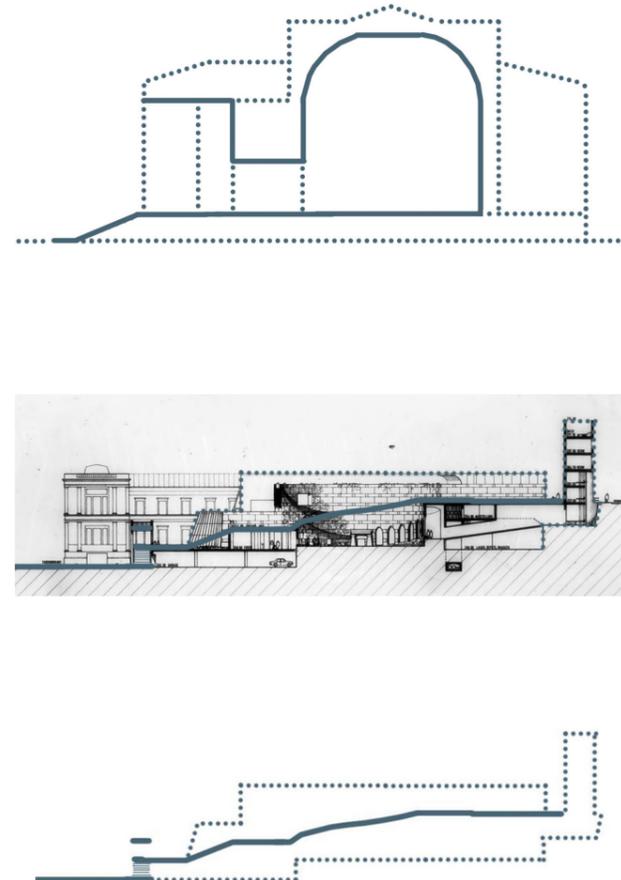


Figura 4.81/ Evolución del acceso del *Altes Museum* al de la *Neue Staatsgalerie* [Elaboración propia]



3. La rotonda como espacio principal.

La pieza con mayor presencia en planta del proyecto, la rotonda, resulta ser un espacio vacío, el negativo de la propia rotonda (Fig. 4.77). Se asimila a la de Schinkel en cuanto a su percepción ya que "es adentrándose en el recinto" cuando se descubre la rotonda, escondida desde el exterior. En cambio, son distintas en cuanto al significado, ya que "la condición estática y equivalente en todos sus puntos" que caracteriza a la del *Altes*, se rompe por elementos como la rampa y las aberturas irregulares (Fig. 4.82). De esta manera, el papel de la rotonda es ejercer "de foco de atención". La aportación más interesante que hace Stirling en la rotonda es que la transforma "en un recinto exterior", rompiendo la "culminación espacial del elemento", aunque, de algún modo, el cielo que evocaba Schinkel con sus casetones se convierte aquí en el propio cielo al descubierto (Cortés 1985, 62).

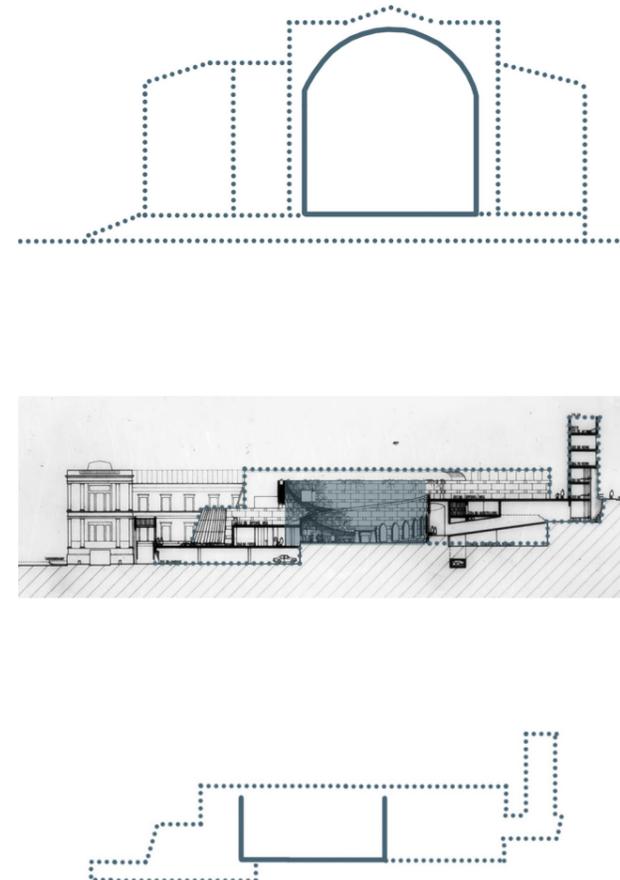


Figura 4.82/ Evolución de la rotonda del *Altes Museum* a la de la *Neue Staatsgalerie* [Elaboración propia]



4. El podio.

El edificio se encuentra en una situación topográficamente compleja, ya que existe un fuerte desnivel entre los dos lados del solar. Stirling aprovecha esta circunstancia para levantar el edificio sobre un podio, que realmente queda diluido al manifestarse únicamente por un lado (Fig. 4.83). Por el lado de mayor cota, el edificio surge del terreno y la mayoría de sus elementos quedan enterrados respecto a este lado (Cortés 1985, 61). El espacio generado por esta elevación se aprovecha para disponer un aparcamiento, una nueva necesidad funcional de los museos en esta época. Rafael Moneo comentará sobre esto:

"El viejo podium de la arquitectura clásica hace de nuevo su aparición. En esta ocasión son los coches quienes lo rescatan". (Portaceli Roig 2012, 149)

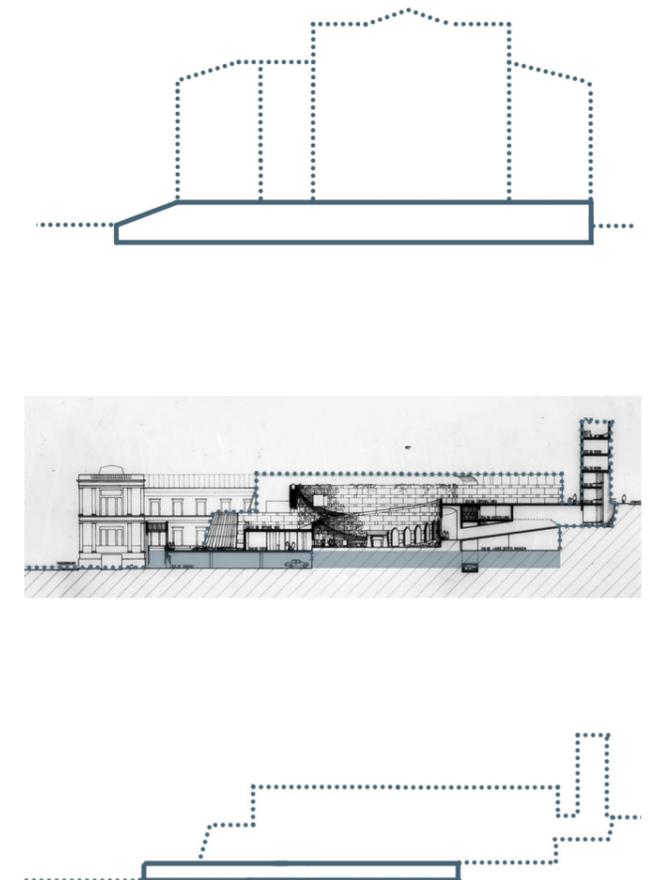


Figura 4.83/ Evolución del podio del *Altes Museum* al de la *Neue Staatsgalerie* [Elaboración propia]

4.6/ El presente siglo XXI

Llegados al siglo XXI, la arquitectura toma especial conciencia de aspectos sostenibles, climáticos o sociológicos. Se ha querido terminar este recorrido histórico con un edificio

del presente, que actualmente se encuentra en construcción. De esta manera se tratará de ver cómo la universalidad de Schinkel ha llegado hasta nuestros días.

4.6.1/ Asamblea Nacional
Kéré Architecture
Porto Novo, Benín (2021-2023)



El proyecto, que se empezó a construir en marzo de este mismo año, tiene por objetivo dotar de una nueva sede moderna al parlamento de Benín. El concepto del edificio se inspira en "el árbol de la palabra", un elemento de la tradición cultural de África occidental que simboliza "el encuentro y el diálogo". El árbol era el lugar donde se reunía la población para debatir y solucionar problemas comunitarios.

El arquitecto Francis Kéré considera este simbolismo tanto "estético como filosófico" para dar forma a el parlamento del país (Narro 2021) (Figs. 4.84-86).

Como se verá seguidamente, en el parlamento de Benín se reproducen algunas de las características del *Altes Museum*, pero con un lenguaje adaptado al presente, al lugar y a sus circunstancias climáticas y sociológicas.

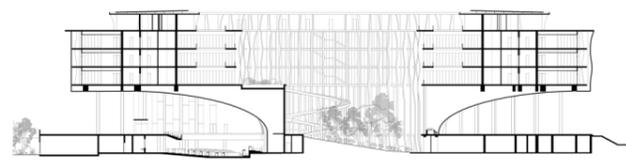


Figura 4.84/ Sección, Parlamento de Benín
[kerearchitecture.com/work/building/benin-national-assembly]

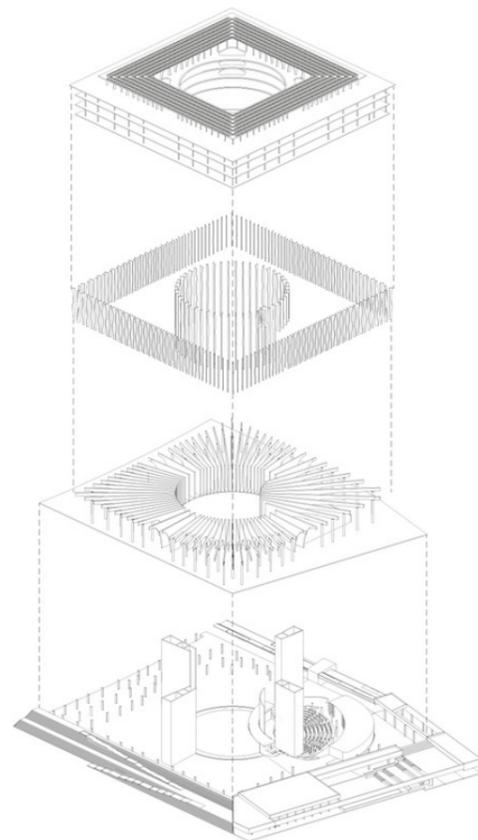


Figura 4.86/ Axonometría, Parlamento de Benín
[arquitecturaviva.com/obras/asamblea-nacional-de-benin]

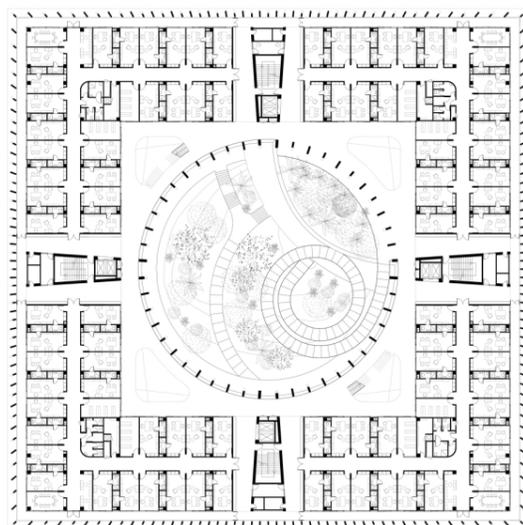


Figura 4.85/ Planta, Parlamento de Benín
[kerearchitecture.com/work/building/benin-national-assembly]



Figura 4.87/ Vista entorno, Parlamento de Benín
[arquitecturaviva.com/obras/asamblea-nacional-de-benin]



Figura 4.88/ Vista general, Parlamento de Benín
[kerearchitecture.com/work/building/benin-national-assembly]



Figura 4.89/ Secuencia acceso, Parlamento de Benín
[kerearchitecture.com/work/building/benin-national-assembly]



Figura 4.90/ Vista rotonda exterior, Parlamento de Benín
[kerearchitecture.com/work/building/benin-national-assembly]

1. La planta, el círculo inserto en el rectángulo.

En la planta del parlamento se puede leer claramente el círculo inscrito en el rectángulo que definía al museo de Schinkel (Fig. 4.91). Aquí el proyecto "pivota sobre un patio central" que adapta una forma circular. Los volúmenes que cierran el edificio, contienen distintas funciones como el parlamento en la parte inferior, representando las raíces, y las oficinas en la parte superior, como "la impresionante copa" del árbol (Narro 2021).

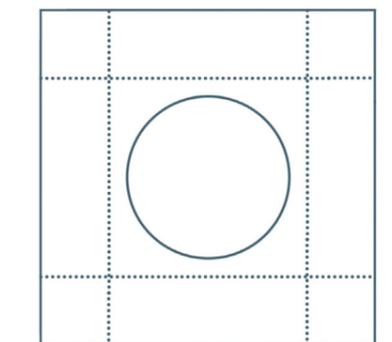
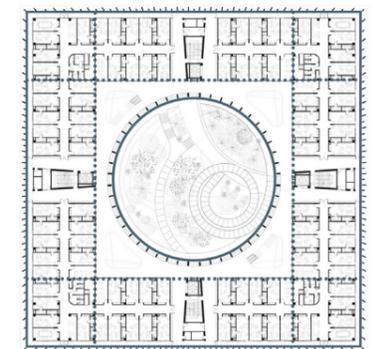
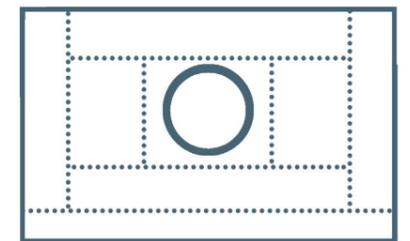


Figura 4.91/ Evolución de la planta del *Altes Museum* a la del Parlamento de Benín [Elaboración propia]

2. La transición interior exterior, un recorrido monumentalizado.

El recorrido de acceso al parlamento evoca en algunos de sus elementos al del museo berlinés. Como primera premisa, es un edificio completamente "abierto y accesible" a la ciudad como "guiño democrático", de la misma manera que el *Altes Museum* se abría para mostrar las colecciones al público (Narro 2021). La secuencia de aproximación empieza con la elevación a través de unos escalones que llevan hasta un espacio exterior pero cubierto, al que se accede travesando un "enjambre de columnas", que recuerdan a la columnata de Schinkel (Fig. 4.89). Esta "gran estructura de marquesina" genera un "embleático espacio público sombreado" (Serrano 2021). A través de la estructura en forma de ramas, el espacio se va comprimiendo hasta el punto más estrecho, a través del que se accede al gran patio interior descubierta. Mediante la escalera de caracol del patio se accede a la terraza de la azotea, donde se puede mirar atrás y contemplar el paisaje urbano, como hacía Schinkel en su museo (Narro 2021) (Fig. 4.92).

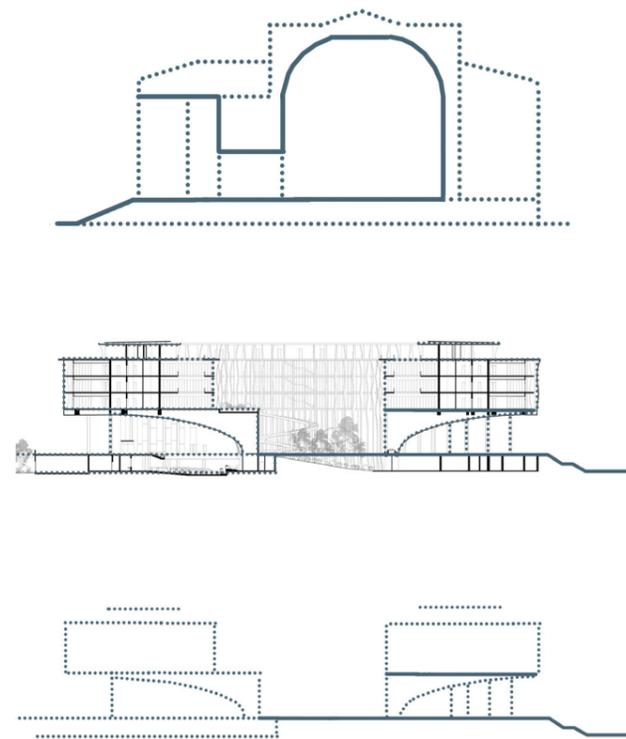


Figura 4.92/ Evolución del acceso del *Altes Museum* al Parlamento de Benín [Elaboración propia]

3. La rotonda como espacio principal.

La rotonda se materializa en el proyecto de Kéré como un espacio circular abierto (Fig. 4.90). Se vuelve a encontrar el cilindro vaciado, sin cubrir, que muestra directamente el cielo como fondo (Fig. 4.93). El arquitecto concibe este espacio exterior ajardinado como "el tronco del árbol" que se ha vaciado, quedando hueco y dotándolo de actividad. Además, permite la ventilación natural y "que la luz indirecta penetre en la planta" (Narro 2021).

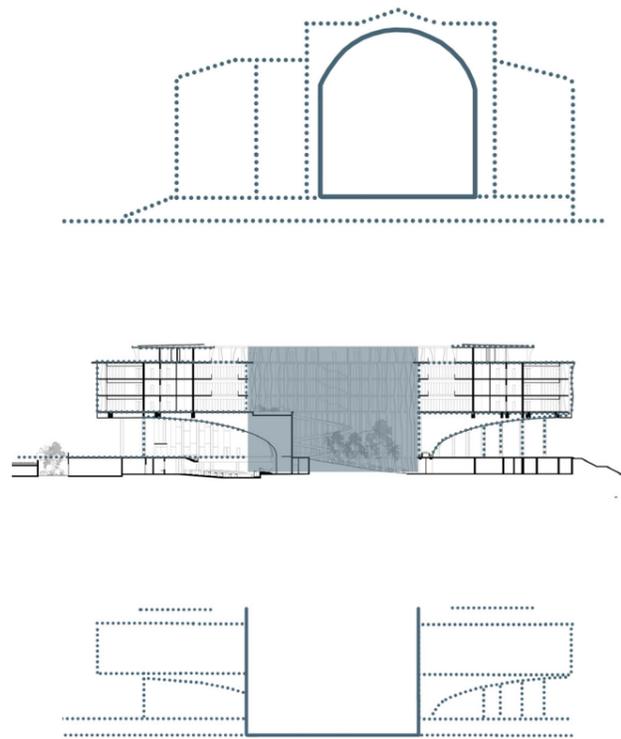


Figura 4.93/ Evolución de la rotonda del *Altes Museum* a la del Parlamento de Benín [Elaboración propia]

4. El podio.

El edificio se levanta sobre un podio a través de unas escalinatas por un lado (Fig. 4.88) y de una rampa por otro, traduciendo el podio clásico al siglo XXI, donde se tiene en cuenta la accesibilidad. Se conserva la pretensión de monumentalizar el edificio, dotándolo del simbolismo necesario para representar al parlamento de la nación (Fig. 4.94). También tiene una función práctica al aprovecharse el semisótano creado por el podio para albergar parte de la cámara del parlamento.

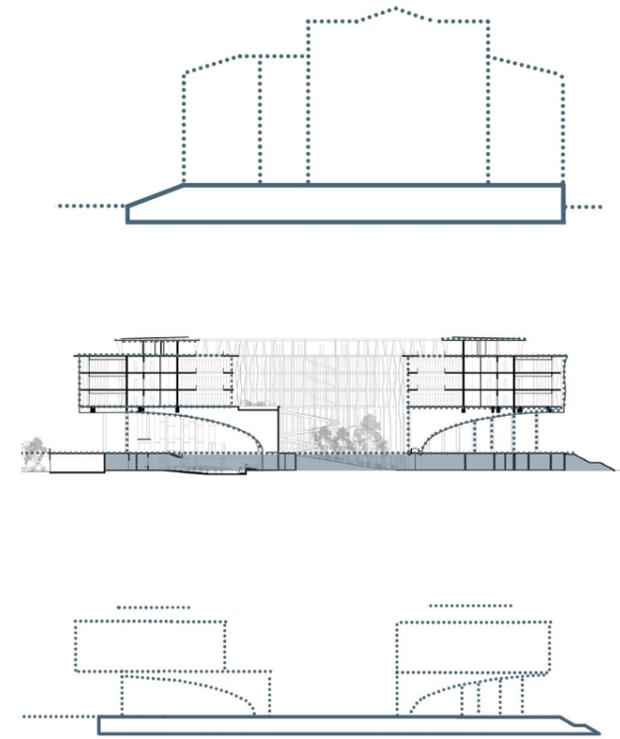


Figura 4.94/ Evolución del podio del *Altes Museum* al Parlamento de Benín [Elaboración propia]

6. Unidad volumétrica.

Por último, la unidad volumétrica es una característica presente en el proyecto (Fig. 4.95), que se puede abstraer como un gran paralelepípedo elevado, perforado limpiamente por un cilindro (Fig. 4.87). Las fachadas, unificadas por la celosía que las cubre, ayudan a hacer una lectura unitaria del proyecto, además de servir como mecanismo que "filtra la fuerte luz del sol" (Narro 2021).

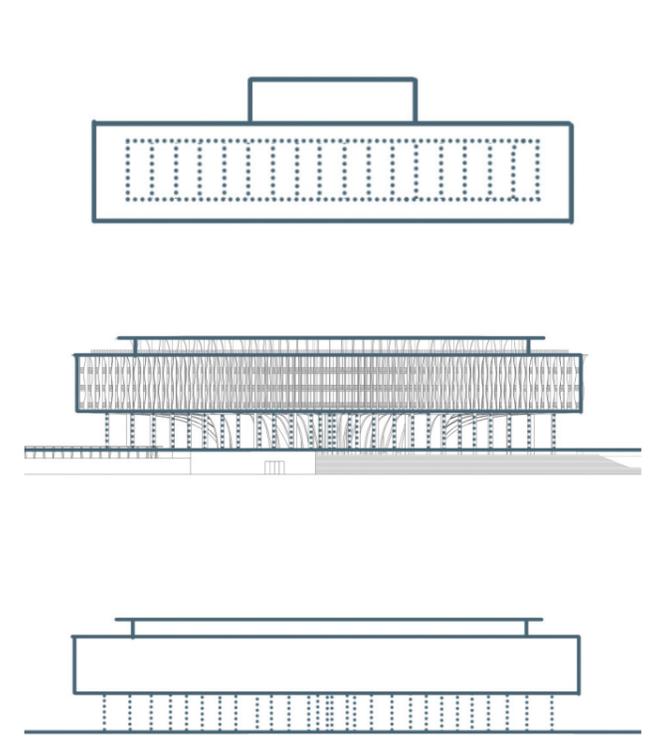


Figura 4.95/ Evolución del volumen del *Altes Museum* al Parlamento de Benín [Elaboración propia]

CONCLUSIONES

En el desarrollo del trabajo se han extraído seis elementos que caracterizan el Altes Museum cuya influencia y evolución se ha reconocido en esta selección de obras posteriores. De esta manera se ejemplifica cómo los elementos tradicionales que Schinkel había recompuesto, van depurándose a lo largo de la historia en esta transición hacia la modernidad. Manteniendo la esencia de las características, estas van avanzando en su lenguaje, adaptándose y convirtiéndose en nuevos referentes de su tiempo. En definitiva, esto nos permite ratificar el *Altes Museum* como nexo de unión entre tradición y modernidad.

Como muestra directa de este nexo y proceso de depuración destaca la evolución del elemento "rotonda". Si nos fijamos, la pieza que Schinkel toma del Panteón romano y tiene su paso intermedio en la Villa Rotonda, es un espacio estático y simbólico, decorado con casetones. En el primer ejemplo analizado, encontramos una reproducción casi literal de la rotonda, debido a su proximidad temporal, pero ya en la Capilla del Bosque de Asplund, la rotonda se abstrae en una cúpula lisa y pura. En el siguiente proyecto, del mismo arquitecto, se da un paso hacia la modernidad desprendiéndose de la forma literal de la cúpula, quedándose simplemente con una forma cilíndrica pura. Aalto retoma este volumen cilíndrico, pero sin concebirlo como un espacio unitario ya que lo divide en distintos niveles según la función.

Llegamos a Mies van der Rohe, quien rompe por completo cualquier apariencia formal de la rotonda, pero mantiene su esencia en la universalidad de su espacio infinito. Le Corbusier también continúa con este espacio universal interior, pero con una aproximación distinta, ya que inserta sus elementos contrapuestos en él. Con Stirling y su museo de Stuttgart llegamos al punto más extremo del recorrido, donde la rotonda vuelve a su forma pero de manera irónica y descompuesta, quedándose sin la cubierta que la define. Con esta rotonda descubierta finalizamos con el Parlamento de Benín, donde el espacio se regulariza respecto al anterior en forma de patio ajardinado.

	Museo Nacional de Hungría	Capilla del bosque	Biblioteca de Estocolmo	Club de trabajadores	Crown Hall	Neue Nationalgalerie	Palacio de la Asamblea	Neue Staatsgalerie	Parlamento de Benín
	•	•	•	•	•		•	•	•
	•	•	•	•	•	•	•	•	•
	•	•	•				•	•	•
	•		•		•	•		•	•
	•		•	•	•				
	•	•	•	•	•	•	•		•

El elemento "unidad volumétrica" tiene una evolución más sutil, con algunos matices. Por ejemplo, las diferentes partes del Altes Museum que quedaban unidas "por la mesurada yuxtaposición" pasan a relacionarse entre sí "por su tensa relación" en el parlamento de Le Corbusier y explotan en un controlado desorden en el museo de Stirling (Cortés 1985, 62). Características como la solemnización del recorrido de acercamiento y acceso, la planta, la esquina o el podio, tienen adaptaciones similares al lenguaje de cada momento, siempre en el camino de la depuración.

En esta tabla podemos observar que la transición hacia el interior ha sido una característica repetida en todas las obras analizadas. Otros como "el círculo inserto en el rectángulo" o la unidad volumétrica, son elementos que aparecen en prácticamente todos los ejemplos. Aunque la rotonda no aparezca literalmente en todos los ejemplos, hemos podido comprobar su evolución simbólica a través de todos ellos. Los restantes rasgos, esquina y podio, no son tan recreados aunque, por ejemplo, en la obra de Mies encontramos siempre reproducido el podio.

Al final de este recorrido, es interesante observar cómo el modelo planteado por Schinkel ha servido a un gran número de funciones diversas. Este edificio, caracterizado con los elementos descritos, ha servido como referente a tipologías tan variadas como museos (Nacional de Hungría, Neue Nationalgalerie, Alte Staatsgalerie), capilla, biblioteca, club social, escuela de arquitectura, o parlamentos (Chandigarh y Benín).

En conclusión, este modelo, nexo de unión entre tradición y modernidad, ha demostrado la universalidad de su formato a través de los proyectos expuestos. Además, ha llegado hasta nuestros días con el ejemplo del Parlamento de Benín, actualmente en construcción. Es interesante observar cómo los elementos del *Altes Museum* han llegado hasta un proyecto que cumple con aspectos bioclimáticos y principios de accesibilidad, propios del siglo XXI, demostrando así la vigencia del modelo. Al mismo tiempo, y debido a la adaptabilidad del mismo, este recorrido propuesto queda abierto a futuras adaptaciones que se irían ajustando a las nuevas tendencias arquitectónicas que están por venir.

- Benevolo, Leonardo. 1999. *Historia de la arquitectura moderna*. Book. 8ª ed. rev. Barcelona: Gustavo Gili.
- Britannica. n.d. "Prussia." In *Britannica*. Accessed July 11, 2021. <https://www.britannica.com/place/Prussia>
- Candia, Carlos. 2014. "Un Bosque, Tres Capillas," 2014. <http://www.pointes.es/Un-bosque-tres-capillas>.
- Coll-Barreu, Juan. 2010. "El Crown Hall No Es Transparente. Mies van Der Rohe y El Recinto Inexpugnable." *RA. Revista de Arquitectura* 12: 119-32. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/23167>
- Constant, Caroline. 1988. *Palladio*. Book. Guías de arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili.
- Constant, Caroline. 1989. "La Biblioteca Pública de Estocolmo." *Arquitectura* 280: 54-67. <https://www.coam.es/en/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100-anios/etapa-1987-1990/revista-arquitectura-n280-Septiembre-Octubre-1989>
- Cortés, Juan Antonio. 1985. "La Caja de Pandora. Reflexiones Sobre El Nuevo Museo de Stuttgart de Stirling/Wilford." *Arquitectura: Revista Del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)* 254: 59-62.
- Duque, Karina. 2012. "Clásicos de Arquitectura: Capilla Del Árbol / Eric Gunnar Asplund | Plataforma Arquitectura," 2012. <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-165843/clasicos-de-arquitectura-capilla-del-arbol>
- Durand, Jean-Nicolas-Louis. 1825. *Précis Des Leçons d'architecture*. l'auteur (Paris). <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb303849976>
- Fernández Martínez, Carlos María. 1998. "Karl Friedrich Schinkel. Arquitecturas Del Romanticismo En Berlín y Potsdam (1781-1841)." *Revista de Historia y Teoría de La Arquitectura* 0: 35-54.
- Frampton, Kenneth. 1993. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Book. 6ª-8ª ed. Barcelona: Gustavo Gili.
- González Peña, Nuria. 2014. "Traslaciones Culturales Británicas 'The English Journey' (1826) de Karl Friedrich Schinkel a Louis I. Kahn." *Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid*.
- "History of the Museum | Hungarian National Museum." n.d. Accessed July 5, 2021. <https://mnm.hu/en/history-of-the-museum>
- John McK Camp, II. 2003. "The Athenian Agora: A Short Guide."
- Jordá Such, Carmen. 1990. "Alberti Evocado Por Alvar Aalto." *Composición Arquitectónica - Art & Architecture* 6: 104-24.
- Kaufmann, Emil. 1952. *Three Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux, and Lequeu*.
- Kaufmann, Emil. 1982. *De Ledoux a Le Corbusier: Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*. Book. 1ª. Punto y línea. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lahti, Louna. 2006. *Aalto*. Bremen: TASCHEN.
- Lanuza Jarquín, Carlos. 2010. "El Edificio Bacardí En Santiago de Cuba." ETSAB -UPC. <https://core.ac.uk/download/pdf/301208291.pdf>.
- López-Peláez Morales, José Manuel. 1997. "La Arquitectura de Gunnar Asplund (Desde El Estudio de Las Propuestas Para Ampliar El Tribunal de Gotemburgo)." Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.
- Marco Llombart, Jesús. 2018. "Neue Nationalgalerie y La Construcción Del Lugar ." Universidad de Zaragoza. zaguan.unizar.es/record/75400?ln=es.
- Mies van der Rohe, Ludwig. 2003. *Escritos, Diálogos y Discursos*. LOPEZ ALBADALEJO.
- Moos, Stanislaus von. 1977. *Le Corbusier*. Barcelona: Lumen.
- Narro, Itziar. 2021. "Así Será El Nuevo Parlamento de Benín de FRANCIS KÉRÉ ." *AD. Architectural Digest*, 2021. www.revistaad.es/arquitectura/articulos/sera-nuevo-parlamento-benin-disenado-francis-kere/29083.
- Pevsner, Nikolaus. 1994. "Lo Pintoresco En La Arquitectura." *Cuaderno de Notas* 2: 98-118.
- Portaceli Roig, Manuel. 2012. "Memoria e Innovación En El Museo de Arte." Valencia: Universitat Politècnica de València.
- Puppi, Lionello. 1968. *Palladio*. Book. Los diamantes del arte 18. Barcelona: Toray.
- Robertson, D.S. 1981. *Arquitectura Griega y Romana*. Book. 1ª, 4ª, 5ª. Madrid: Cátedra.
- Rowe, Colin. 1999. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Book. 3ª. ed. GG reprints. Barcelona: Gustavo Gili.
- Santatecla Fayos, José, Vicente Más Llorens, and Laura Lizondo Sevilla. 2010. "EL CROWN HALL. CONTEXTO Y PROYECTO." *Proyecto, Progreso, Arquitectura* 1: 47-60. <https://www.redalyc.org/pdf/5176/517651613004.pdf>.
- Schinkel, Karl Friedrich. 1858. *Sammlung Architektonischer Entwürfe*. Ernst & Korn (Gropius'sche Buch- und Kunsthandlung). <https://library.si.edu/digital-library/book/sammlungarchite00schi>.
- Serrano, Azahara. 2021. "Expresión de Valores Democráticos e Identidad. Asamblea Nacional de Benín Por Kéré Architecture ." *Metalocus*, 2021.
- Snodin, Michael. 1991. *Karl Friedrich Schinkel: A Universal Man*. Book. Edited by Michael Snodin and Victoria and Albert Museum. London: Yale University Press : Victoria and Albert Museum.
- Steffens, Martin. 2003. *Schinkel*. Köln: TASCHEN.
- Szambien, Werner. 2000. *Schinkel*. Book. Akal arquitectura 6. Madrid: Akal.
- Torres Gutiérrez, Laura María De. 2019. "Schinkel y Viollet-Le-Duc Ante El Paisaje: De Italia a Los Alpes." *Trabajo Final de Grado. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid*.
- Wang, Wilfried. 2006. "La Esquina Como Revelación. De Schinkel a Mies." *RA: Revista de Arquitectura* 8: 9-18.

CAPÍTULO I/ Karl Friedrich Schinkel. Contexto	11
Figura 1.1/ Entrada de Napoleón en Berlín, 1806	12
Figura 1.2/ Territorios de Prusia en 1815	13
Figura 1.3/ Plano de Berlín alrededor de 1845.....	13
Figura 1.4/ Karl Friedrich Schinkel	14
Figura 1.5/ Schinkel en su viaje a Italia	14
Figura 1.6/ <i>Catedral gótica al borde del agua</i> , Schinkel.....	15
Figura 1.7/ Decorado escénico para la ópera <i>La flauta Mágica</i>	16
Figura 1.8/ Diseño gótico para el Mausoleo de la Reina Luisa	17
Figura 1.9/ Iglesia <i>Friedrichswerdersche</i>	17
Figura 1.10/ Vista frontal, <i>Neue Wache</i>	18
Figura 1.11/ Planos, <i>Neue Wache</i>	18
Figura 1.12/ Vista frontal, <i>Schauspielhaus</i>	19
Figura 1.13/ Vista Sala de conciertos original, <i>Schauspielhaus</i>	19
Figura 1.14/ Planta baja, <i>Schauspielhaus</i>	19
Figura 1.15/ Vista del <i>Schlossbrücke</i>	20
Figura 1.16/ Vista frontal, <i>Altes Museum</i>	20
Figura 1.17/ Planta baja, <i>Altes Museum</i>	20
Figura 1.18/ Vista general, <i>Bauakademie</i>	21
Figura 1.19/ Planta, <i>Bauakademie</i>	21
Figura 1.20/ Sección, <i>Bauakademie</i>	21
Figura 1.21/ Pabellón del Palacio de <i>Charlottenburg</i>	22
Figura 1.22/ Casino en Glienicke	22
Figura 1.23/ Vista del Conjunto de <i>Charlottenhof</i>	22
Figura 1.24/ Proyecto Palacio de la Acrópolis.....	23
CAPÍTULO II/ Los Precedentes del Altes Museum	25
Figura 2.1/ Palacio de la Asamblea, Boullée.....	26
Figura 2.2/ Palacio Municipal, Boullée.....	26
Figura 2.3/ Museo, Boullée	26
Figura 2.4/ Templo cuadrado, Boullée	26
Figura 2.5/ Palacio de Justicia, Ledoux.....	27
Figura 2.6/ Banco, Ledoux	27
Figura 2.7/ Barrieres, Ledoux.....	27
Figura 2.8/ Casa del director, Ledoux.....	27
Figura 2.9/ Evolución de la planta de la tipología de Museo de Durand a la del <i>Altes Museum</i> de Schinkel	29
Figura 2.10/ Tipología de Instituto, Durand.....	29
Figura 2.11/ Tipos de pórticos, Durand	30
Figura 2.12/ Tipos de patios, Durand	30

Figura 2.13/ Ensamblajes de partes de edificios, Durand.....	31
Figura 2.14/ Diseño para el Monumento a Federico el Grande, Gilly, 1797.....	32
Figura 2.15/ Vista espacio interior Rotonda, Panteón de Roma.....	33
Figura 2.16/ Vista espacio interior rotonda, <i>Altes Museum</i>	33
Figura 2.17/ Sección, Panteón de Roma.....	34
Figura 2.18/ Sección, <i>Altes Museum</i>	34
Figura 2.19/ Plantas, Panteón de Roma.....	35
Figura 2.20/ Detalle Plantas, <i>Altes Museum</i>	35
Figura 2.21/ Reconstrucción de la zona central de Priene, Ágora con Stoa.....	36
Figura 2.22/ Pórtico, <i>Altes Museum</i>	37
Figura 2.23/ Alzado <i>Altes Museum</i>	37
Figura 2.24/ Detalles orden columnas <i>Altes Museum</i>	38
Figura 2.25/ Planta del Templo de Apolo, Didyma.....	39
Figura 2.26/ Plano de entorno del <i>Altes Museum</i>	40
Figura 2.27/ Vista del <i>Altes Museum</i> desde el puente del castillo.....	40
Figura 2.28/ Visión general del Lustgarten desde la Catedral.....	41
Figura 2.29/ Propuesta para el rediseño del Lustgarten.....	41
Figura 2.30/ Visión oblicua del <i>Altes Museum</i>	41
Figura 2.31/ Vista del <i>Altes Museum</i> desde el Lustgarten.....	42
Figura 2.32/ Planta, Villa Rotonda.....	43
Figura 2.33/ Planta, <i>Altes Museum</i>	43
Figura 2.34/ Alzado de la Villa Rotonda, Palladio.....	44
Figura 2.35/ Alzado principal del <i>Altes Museum</i>	44
Figura 2.36/ Detalle salas expositivas, <i>Altes Museum</i>	45
Figura 2.37/ Sala expositiva de planta baja en 1900, <i>Altes Museum</i>	46
CAPÍTULO III/ Caracterización del <i>Altes Museum</i>.....	49
Figura 3.1/ Composición de elementos, <i>Altes Museum</i>	51
Figura 3.2/ Esquema elementos que conforman el <i>Altes Museum</i>	52
Figura 3.3/ Esquema galerías expositivas <i>Altes Museum</i>	52
Figura 3.4/ Planta principal y primera del <i>Altes Museum</i> , Schinkel.....	53
Figura 3.5/ Abstracción planta.....	53
Figura 3.6/ Vista desde la escalera del pórtico del <i>Altes Museum</i>	54
Figura 3.7/ Esquema volumétrico recorrido acceso.....	55
Figura 3.8/ Abstracción transición.....	55
Figura 3.9/ Perspectiva de la rotonda del <i>Altes Museum</i>	56
Figura 3.10/ Vista del interior de la rotonda del <i>Altes Museum</i>	57
Figura 3.11/ Cúpula con casetones, <i>Altes Museum</i>	57
Figura 3.12/ Abstracción Rotonda.....	57

Figura 3.13/ Visión oblicua del <i>Altes Museum</i> en 1930.....	58
Figura 3.14/ Escaleras que conforman el podio de acceso.....	58
Figura 3.15/ Abstracción podio.....	58
Figura 3.16/ Elemento pilar de esquina.....	59
Figura 3.17/ Elemento pilar de esquina.....	60
Figura 3.18/ Fachadas traseras, <i>Altes Museum</i>	60
Figura 3.19/ Esquema esquinas interiores.....	61
Figura 3.20/ Abstracción esquina.....	61
Figura 3.21/ Alzado principal y trasero del <i>Altes Museum</i>	62
Figura 3.22/ Visión <i>Altes Museum</i> como volumen.....	63
Figura 3.23/ Abstracción Unidad volumétrica.....	63

CAPÍTULO IV/ La influencia del *Altes Museum*..... 65

Figura 4.1/ Leyenda de los elementos del análisis comparativo del <i>Altes Museum</i>	67
Figura 4.2/ Volumen general, Museo Nacional de Hungría.....	68
Figura 4.3/ Planta baja, Museo Nacional de Hungría.....	68
Figura 4.4/ Escaleras monumentales, Museo Nacional de Hungría.....	68
Figura 4.5/ Evolución de la planta del <i>Altes Museum</i> a la del Museo Nacional de Hungría.....	69
Figura 4.6/ Evolución del acceso del <i>Altes Museum</i> al del Museo Nacional de Hungría.....	69
Figura 4.7/ Interior Rotonda, Museo Nacional de Hungría.....	70
Figura 4.8/ Evolución de la rotonda del <i>Altes Museum</i> a la del Museo Nacional de Hungría.....	70
Figura 4.9/ Vista del podio de acceso, Museo Nacional de Hungría.....	70
Figura 4.10/ Evolución del podio del <i>Altes Museum</i> al del Museo Nacional de Hungría.....	70
Figura 4.11/ Esquina, Museo Nacional de Hungría.....	71
Figura 4.12/ Evolución de la esquina del <i>Altes Museum</i> a la del Museo Nacional de Hungría.....	71
Figura 4.13 / Volumen, Museo Nacional de Hungría.....	71
Figura 4.14/ Evolución del volumen del <i>Altes Museum</i> al del Museo Nacional de Hungría.....	71
Figura 4.15/ Planta, Capilla del Bosque.....	72
Figura 4.16/ Sección, Capilla del Bosque.....	72
Figura 4.17/ Llegada a través del bosque, Capilla del Bosque.....	73
Figura 4.18/ Volumen, Capilla del Bosque.....	73
Figura 4.19/ Interior Rotonda, Capilla del Bosque.....	73
Figura 4.20/ Evolución de la planta del <i>Altes Museum</i> a la de la Capilla del Bosque.....	73
Figura 4.21/ Transición interior-exterior, Capilla del Bosque.....	74
Figura 4.22/ Evolución del acceso del <i>Altes Museum</i> al de la Capilla del Bosque.....	74
Figura 4.23/ Evolución de la rotonda del <i>Altes Museum</i> a la de la Capilla del Bosque.....	75
Figura 4.24/ Evolución del volumen del <i>Altes Museum</i> al de la Capilla del Bosque.....	75
Figura 4.25/ Planta y sección, Biblioteca de Estocolmo.....	76
Figura 4.26/ Vista interior Rotonda, Biblioteca de Estocolmo.....	76

Figura 4.27/ Vista interior Rotonda, Biblioteca de Estocolmo.....	77
Figura 4.28/ Inicio recorrido de acceso, Biblioteca de Estocolmo	77
Figura 4.29/ Evolución de la planta del <i>Altes Museum</i> a la de la Biblioteca de Estocolmo.....	77
Figura 4.30/ Recorrido de acceso, Biblioteca de Estocolmo	78
Figura 4.31/ Evolución del acceso del <i>Altes Museum</i> al de la Biblioteca de Estocolmo	78
Figura 4.32/ Evolución de la rotonda del <i>Altes Museum</i> a la de la Biblioteca de Estocolmo.....	79
Figura 4.33/ Evolución del podio del <i>Altes Museum</i> al de la Biblioteca de Estocolmo.....	79
Figura 4.34/ Evolución de la esquina del <i>Altes Museum</i> a la de la Biblioteca de Estocolmo.....	80
Figura 4.35/ Evolución del volumen del <i>Altes Museum</i> al de la Biblioteca de Estocolmo	80
Figura 4.36/ Volumen, Club de trabajadores	81
Figura 4.37/ Volumen, Club de trabajadores	81
Figura 4.38/ Pieza circular, Club de trabajadores	81
Figura 4.39/ Interior teatro, Club de trabajadores.....	81
Figura 4.40/ Evolución de la planta del <i>Altes Museum</i> a la del Club de trabajadores.....	82
Figura 4.41/ Evolución del acceso del <i>Altes Museum</i> al del Club de trabajadores.....	82
Figura 4.42/ Evolución de la esquina del <i>Altes Museum</i> a la del Club de trabajadores.....	83
Figura 4.43/ Evolución del volumen del <i>Altes Museum</i> al del Club de trabajadores.....	83
Figura 4.44/ Mies van der Rohe	84
Figura 4.45/ Oficinas Bacardi, Santiago de Cuba (1957).....	84
Figura 4.46/ Consulado de Estados Unidos, San Paulo (1957-1962).....	84
Figura 4.47/ Oficinas Bacardi, Ciudad de Méjico (1963)	85
Figura 4.48/ Planta, <i>Crown Hall</i>	86
Figura 4.49/ Vista trasera, <i>Crown Hall</i>	86
Figura 4.50/ Vista interior "espacio infinito", <i>Crown Hall</i>	87
Figura 4.51/ Vista frontal, <i>Crown Hall</i>	87
Figura 4.52/ Evolución de la planta del <i>Altes Museum</i> a la del <i>Crown Hall</i>	87
Figura 4.53/ Evolución del acceso del <i>Altes Museum</i> al del <i>Crown Hall</i>	88
Figura 4.54/ Evolución del podio del <i>Altes Museum</i> al del <i>Crown Hall</i>	88
Figura 4.55/ Evolución de la esquina del <i>Altes Museum</i> a la del <i>Crown Hall</i>	89
Figura 4.56/ Evolución del volumen del <i>Altes Museum</i> al del <i>Crown Hall</i>	89
Figura 4.57/ Planta, <i>Neue Nationalgalerie</i>	90
Figura 4.58/ Pórtico de acceso y entorno, <i>Neue Nationalgalerie</i>	90
Figura 4.60/ Podio, <i>Neue Nationalgalerie</i>	91
Figura 4.59/ Comparativa entre el <i>Altes Museum</i> y la <i>Neue Nationalgalerie</i>	91
Figura 4.61/ Vista interior, <i>Neue Nationalgalerie</i>	91
Figura 4.62/ Vista frontal, <i>Neue Nationalgalerie</i>	91
Figura 4.63/ Secuencia de acceso, <i>Neue Nationalgalerie</i>	92
Figura 4.64/ Evolución del acceso del <i>Altes Museum</i> al de la <i>Neue Nationalgalerie</i>	92
Figura 4.65/ Evolución del podio del <i>Altes Museum</i> al de la <i>Neue Nationalgalerie</i>	93

Figura 4.66/ Evolución del volumen del <i>Altes Museum</i> al de la <i>Neue Nationalgalerie</i>	93
Figura 4.67/ Vista, Palacio de la Asamblea.....	94
Figura 4.68/ Vista espacio interior, Palacio de la Asamblea	95
Figura 4.69/ Planta, Palacio de la Asamblea	95
Figura 4.70/ Evolución de la planta del <i>Altes Museum</i> a la del Palacio de la Asamblea.....	95
Figura 4.71/ Interior rotonda, Palacio de la Asamblea	96
Figura 4.72/ Evolución del acceso del <i>Altes Museum</i> al del Palacio de la Asamblea.....	96
Figura 4.73/ Evolución de la rotonda del <i>Altes Museum</i> a la del Palacio de la Asamblea.....	97
Figura 4.74/ Evolución del volumen del <i>Altes Museum</i> al del Palacio de la Asamblea.....	97
Figura 4.75/ Maqueta, <i>Neue Staatsgalerie</i>	98
Figura 4.76/ Vista general, <i>Neue Staatsgalerie</i>	99
Figura 4.77/ Rotonda exterior, <i>Neue Staatsgalerie</i>	99
Figura 4.78/ Rotonda exterior con esculturas, <i>Neue Staatsgalerie</i>	99
Figura 4.79/ Evolución de la planta del <i>Altes Museum</i> a la de la <i>Neue Staatsgalerie</i>	99
Figura 4.80/ Secuencia de acceso, <i>Neue Staatsgalerie</i>	100
Figura 4.81/ Evolución del acceso del <i>Altes Museum</i> al de la <i>Neue Staatsgalerie</i>	100
Figura 4.82/ Evolución de la rotonda del <i>Altes Museum</i> a la de la <i>Neue Staatsgalerie</i>	101
Figura 4.83/ Evolución del podio del <i>Altes Museum</i> al de la <i>Neue Staatsgalerie</i>	101
Figura 4.84/ Sección, Parlamento de Benín.....	102
Figura 4.85/ Planta, Parlamento de Benín.....	102
Figura 4.86/ Axonometría, Parlamento de Benín.....	102
Figura 4.87/ Vista entorno, Parlamento de Benín	103
Figura 4.88/ Vista general, Parlamento de Benín.....	103
Figura 4.89/ Secuencia acceso, Parlamento de Benín.....	103
Figura 4.90/ Vista rotonda exterior, Parlamento de Benín	103
Figura 4.91/ Evolución de la planta del <i>Altes Museum</i> a la del Parlamento de Benín.....	103
Figura 4.92/ Evolución del acceso del <i>Altes Museum</i> al del Parlamento de Benín.....	104
Figura 4.93/ Evolución de la rotonda del <i>Altes Museum</i> a la del Parlamento de Benín.....	104
Figura 4.94/ Evolución del podio del <i>Altes Museum</i> al del Parlamento de Benín	105
Figura 4.95/ Evolución del volumen del <i>Altes Museum</i> al del Parlamento de Benín	105

