Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

DONDE HABITA LA MORAL

El *Gymnasium* prusiano (1806- 1871), templo griego para el fomento de la humanidad

Tesis doctoral

Autora: María Dolores Montoro Rodríguez, Arquitecta

Director: Manuel Blanco Lage, Doctor Arquitecto

2017

Figura de portada. *Friedrich Gilly*. Propuesta para el monumento a Federico II, 1797. Perspectiva. Staatlichen Museum zur Berlin, Kupferstichkabinett- Ident. Nr. SZ Gilly 5. Fotografía de la autora

Tribunal nombrado por el Mgfco. y Excmo. Sr. Rector de la Universidad Politécnica de Madrid,
el día de de 20

Presidente:

Vocal:

Vocal:

Vocal:

Secretario:

Suplente:

Suplente:

Realizado el acto de defensa y lectura de la Tesis el día de de 20 en la Escuela
Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Calificación:.....

EL PRESIDENTE

LOS VOCALES

EL SECRETARIO

A T.I. y a todos aquellos a quienes se ha negado el derecho a la educación

Agradecimientos

Quiero mostrar mi agradecimiento al Departamento de Composición de la E.T.S.A.M., la casa que me ha dado cobijo durante la realización de este trabajo y en la que he sentido en todo momento el calor de un verdadero hogar, en forma de afecto y apoyo por parte de sus profesores y profesoras, y en especial a Manuel Blanco pues, debido a las dosis ingentes de paciencia y respeto que ha utilizado para dirigir esta tesis, ha dejado de ser para mí un maestro para convertirse, en la acepción más humboldtiana del término, en un guía que ha alumbrado mi propio camino.

Desde un punto de vista más pragmático, me siento igualmente agradecida hacia las instituciones, públicas y privadas que, de un modo u otro, me han permitido acceder a su material de archivo. Fundamentalmente al *Kupferstichkabinett* y a la *Kunstbibliothek* de Berlín pues, al facilitarme la consulta de los dibujos originales de Friedrich Gilly y Karl Friedrich Schinkel, no solo han contribuido a consolidar el contenido de la tesis, sino a ensanchar la base de mi crecimiento personal. Al *Architekturmuseum* de la *Technische Universität* de Berlín, cuya recopilación de proyectos de escuelas ha resultado de gran valor durante la fase de análisis. A *The Internet Archive*, por poner a disposición de los usuarios de a pie su fantástica recopilación de textos, fundamentalmente obras de los siglos XVIII y XIX, a las que muy difícilmente hubiese podido acceder de otro modo. En esta línea, han resultado también de gran ayuda los fondos digitalizados de la *Deutsche Nationalbibliothek*, la *Universitätsbibliothek Heidelberg* y la *Bayerische Staatsbibliothek*, así como de otras instituciones menores que han emprendido la tarea de digitalizar fondos antiguos, como la universidad de Cottbus. No por cernana considero menos importante la ayuda prestada por la biblioteca de la E.T.S.A.M., entre cuya colección de revistas guarda un nada desdeñable número de ejemplares alemanes; a ello habría que sumar la profesionalidad de su personal, quien ha conseguido traer hasta sus instalaciones obras muy valiosas, para cuya consulta habría tenido que desplazarme miles de kilómetros.

En el plano personal, quiero agradecer a mis colegas del D.A.T.H.A. y al grupo de Doctorandos Anónimos la fuerza y el cariño aportados, y por supuesto dar también las gracias a mi familia, en especial a mis padres, a Meli y a Cem, por soportar la permanente ausencia que la realización de esta tesis ha supuesto.

Resumen

Introducción.....	p. 13
-------------------	-------

PARTE I DE LAS LUCES AL SENTIMIENTO

1. El pensamiento en el siglo XVIII

La importancia del acento.....	p. 43
--------------------------------	-------

La relación con la Antigüedad.....	p. 49
------------------------------------	-------

Un puente entre dos crisis.....	p. 60
---------------------------------	-------

2. El bosquecillo y las alturas

Formación y regeneración.....	p. 65
-------------------------------	-------

El lenguaje como principio activo.....	p. 70
--	-------

El componente poético en la arquitectura.....	p. 80
---	-------

PARTE II LA LIBERTAD O LA MUERTE

3. La interrupción de la tradición

Los monarcas diletantes.....	p. 93
------------------------------	-------

La revolución moderada.....	p. 113
-----------------------------	--------

Las jóvenes promesas.....	p. 120
---------------------------	--------

4. El *Friedrichsdenkmal*

Primeras propuestas.....	p. 153
--------------------------	--------

El rey filósofo.....	p. 160
----------------------	--------

Las propuestas de 1797.....	p. 168
-----------------------------	--------

5. La espacialidad y el canon

El monumento bajo el tiempo y el espacio.....	p. 191
---	--------

La determinación de la ley moral.....	p. 203
---------------------------------------	--------

La historia como drama.....	p. 220
-----------------------------	--------

PARTE III EL CAMINO A LA RAZÓN

6. El *Gymnasium* en contexto

La libertad como ideal pedagógico.....	p. 227
--	--------

La cuestión del estilo.....	p. 240
-----------------------------	--------

La redefinición de la tradición.....	p. 250
--------------------------------------	--------

7. La forma del *Gymnasium*

Determinación de las directrices generales.....	p. 277
---	--------

La consolidación del modelo.....	p. 284
----------------------------------	--------

Las propuestas de 1838.....	p. 293
-----------------------------	--------

8. La evolución del *Gymnasium*

El espíritu romántico.....	p. 327
----------------------------	--------

La libertad vigilada.....	p. 348
---------------------------	--------

La Realschule.....	p. 370
--------------------	--------

Conclusiones.....	p. 389
-------------------	--------

EPÍLOGOS

1. La aparición del <i>Realgymnasium</i>	
La normativa de 1882 y su efecto en los espacios escolares.....	p. 403
El <i>Realgymnasium</i> en Lüdenscheid (1883) y el <i>Realgymnasium</i> de Karlsruhe (1884).....	p. 404
2. <i>Gymnasium</i> y <i>Realgymnasium</i> durante el guillerminismo	
El compromiso educativo de Guillermo II.....	p. 411
El <i>Gymnasium</i> y el <i>Realgymnasium</i> de Gelsenkirchen de 1911.....	p. 413
3. <i>Gymnasium</i> y <i>Realgymnasium</i> durante la República de Weimar	
El régimen camuflado.....	p. 419
El <i>Realgymnasium</i> de Lünen de 1932 y el <i>Gymnasium</i> en Berlín Neukölln de 1931.....	p. 423
Glosario de escuelas.....	p. 429
Bibliografía.....	p. 431

Resumen

Esta tesis doctoral tiene como objeto de estudio el *Gymnasium*, la elitista escuela de secundaria en la que se concentraron los esfuerzos reformistas del Estado prusiano tras la desaparición del Sacro Imperio Romano Germánico en 1806.

El interés hacia el *Gymnasium* se justifica por dos motivos fundamentales: por una parte, recoge el fervor pedagógico que desde mediados del siglo XVIII apuntaba a la educación como el único instrumento de regeneración posible y que tuvo en Alemania a Immanuel Kant y a Johann Gottfried Herder como dos de sus principales representantes; por otra parte, canaliza el sentimiento nacionalista surgido tras la ocupación napoleónica, al tratarse de una institución con un marcado tinte oficial, puesto que a través de ella se filtraba el acceso a los puestos de mayor representatividad dentro de la administración del Estado.

El estudio se centra particularmente en la forma en que estas circunstancias se tradujeron en una espacialidad concreta. En este sentido, la investigación ha situado la propuesta de Friedrich Gilly para el monumento a Federico II de 1797 en el origen de una tipología que sería adoptada por los *Gymnasien* construidos con posterioridad. Según la teoría desarrollada en esta tesis, Gilly habría concebido el citado proyecto como un gran edificio educativo, al materializar el proceso cognitivo capaz de transformar al hombre en un ser racional. Para el desarrollo del programa pedagógico, el arquitecto habría utilizado, fundamentalmente, la teoría del conocimiento de Kant y la filosofía de la historia de Herder.

La difusión del esquema planteado por Friedrich Gilly en 1797 correría a cargo de uno de sus más fervientes admiradores, Karl Friedrich Schinkel. La influencia de Schinkel sobre la tipología del *Gymnasium* se puede rastrear a partir de la propuesta que éste realizó para un edificio de este tipo en Düsseldorf en 1820, en la que introdujo el esquema utilizado por Friedrich Gilly en el monumento a Federico II de 1797. El proyecto de Schinkel presenta un edificio formado por dos sistemas independientes: un centro escolar en el que se impartían las asignaturas teóricas y, superpuesto a él, un conjunto espacial que comprendía la gran sala para la realización de los exámenes oficiales- o *Aula*- y dos elementos asociados a ella: un pequeño vestíbulo en planta baja y una escalera que ponía en comunicación ambos niveles. Este esquema tripartito: vestíbulo- escaleras- *Aula*, será un componente irrenunciable en todo *Gymnasium*, puesto que representa el proceso de liberación que conduce al hombre del mundo sensible, en que se encuentra, al mundo inteligible, a la vez que define la autonomía del individuo como la quintaesencia del pueblo alemán.

Summary

This doctoral dissertation aims at studying the *Gymnasium*, the elitist secondary school in which the reformist efforts of the Prussian State were concentrated after the disappearance of the Holy Roman Empire in 1806.

The interest in the *Gymnasium* is justified by two fundamental motives: on the one hand, it reflects the pedagogical fervor that since the mid-eighteenth century pointed to education as the only possible instrument of regeneration; on the other hand, it channels the nationalist sentiment that emerged after the Napoleonic occupation, becoming an institution with a deep official character, since this allowed access to the most important positions within the State.

The study focuses particularly on how these circumstances translated into a concrete spatiality. In this sense, the research has placed the proposal of Friedrich Gilly for the monument to Friedrich II of 1797 in the origin of a typology that would be adopted by the *Gymnasien* built afterwards. According to the theory developed in this dissertation, Gilly would have conceived this project as a great educational building, materializing the cognitive process capable of transforming man into a rational being. For the development of the pedagogical program, this architect would have used, fundamentally, the theory of knowledge of Kant and the philosophy of the history of Herder.

The spread of the scheme proposed by Friedrich Gilly in 1797 would be handled by one of his most fervent admirers, Karl Friedrich Schinkel who, attempting to overcome the trauma of disappearance of the I Reich and the subsequent wars of liberation, assumed the task of Rebuild the country. To get this, he drew up a formula combining the tendencies used by the most recent German architects with elements from the great cultures of the past. The result was an official style able to erase existing differences as well as providing the optimism necessary to overcome the depression in which the country was plunged.

Schinkel's influence on the typology of the *Gymnasium* can be traced back to the proposal he made for a building in Düsseldorf in 1820, in which he introduced the scheme used by Friedrich Gilly in the monument to Friedrich II of 1797. Schinkel presents a building made up of two independent systems: a school in which the theoretical subjects were taught and, superimposed on it, a space ensemble that included the great hall for conducting the official exams - or Aula - and two associated elements to her: a small lobby on the ground floor and a staircase that communicated both levels. This tripartite scheme: vestibule-stairs-Aula, will be an indispensable component in all *Gymnasium*, since it represents the process of liberation that leads the man from the sensible world, to the intelligible world, while defining the autonomy of the Individual as the quintessence of the German people.

Introducción

Aproximación al objeto de estudio

“Tan solo por la educación puede el hombre llegar a ser hombre. El hombre no es más que lo que la educación hace de él.”

Immanuel Kant (2016, p. 31)

Esta frase podría ser discutible. Podríamos entrar a debatir qué factores han condicionado nuestro desarrollo hasta el punto de convertirnos en las personas que ahora somos, incluso si la educación que hemos recibido ha discriminado aspectos inherentes a nuestra personalidad, injertando en ella a cambio elementos extraños a nuestra idiosincrasia y diluyendo con ello, en cierto modo, parte de nuestra esencia. Sin embargo, el concepto de “hombre” que Kant maneja no refiere al individuo como ser aislado, sino en tanto que ser civilizado, es decir, al hombre integrado en la sociedad, como “producto social” podríamos decir, y desde ese punto de vista, el planteamiento es incuestionable. Según esta premisa, a sociedades diferentes les corresponde un concepto de hombre distinto. La educación, por lo tanto, no sería más que la herramienta utilizada para conseguir el modelo de hombre deseado por cada sociedad.

En este aspecto se centró la investigación en un primer momento, tratando de profundizar en ella a través del análisis de un elemento concreto: el espacio en que esas relaciones se reflejan, es decir, en la escuela.

Esta idea de partida sirvió para acotar, de entrada, tanto el ámbito geográfico como el periodo de estudio. El concepto “civilización” se usó, sin ánimo de menospreciar a otras agrupaciones humanas que participan de culturas diferentes, como elemento de definición en torno al cual se ubican aquellos países con un nivel de desarrollo similar al nuestro. De este modo, el campo de estudio se reducía de entrada a los países “occidentales”: Europa y las dos grandes naciones de América del norte, es decir, Estados Unidos y Canadá.

En lo que al periodo de estudio se refiere, el inicio debía coincidir con el momento en que los Estados occidentales asumieron la educación del pueblo como tarea de gobierno, es decir, con el establecimiento de los sistemas educativos modernos; esto situaba la fecha en torno a 1850 para la mayoría de países, y mucho más atrás en el tiempo en el caso de Alemania, concretamente en 1717, puesto que a esta fecha se remonta el *Generaledikt* promulgado por Federico Guillermo I, mediante el cual, el monarca decretaba la obligatoriedad de la enseñanza elemental. Sin embargo, pese a la premura con la que el país

germano reconoció la importancia de la educación, habrían de pasar aún muchos años hasta que las medidas legislativas se tradujeran en amplios porcentajes de escolarización. Pese a ello, legislar en este sentido tuvo un efecto positivo, puesto que creó en la población el hábito de asistir a la escuela. Por otra parte, la importancia que las autoridades alemanas concedieron a la educación desde una época tan temprana, creó una tendencia, que no haría sino acentuarse en lo sucesivo. El atractivo que ofrecía Alemania en tanto que potencia pionera en materia de educación, acabó centrando el campo de estudio en el país germano.

A lo largo del siglo XVIII, diferentes normativas dictadas por los monarcas de turno fueron definiendo las condiciones en que habría de desarrollarse la actividad en las escuelas; sin embargo, la primera gran reforma del sistema educativo alemán no se pondría en marcha hasta que el ariete de Napoleón derrumbara definitivamente, en agosto de 1806, las desvencijadas estructuras del Sacro Imperio Romano Germánico. El hecho de que Federico Guillermo III, el monarca al mando del Reino de Prusia en ese momento, se sirviera del sistema educativo como herramienta para propiciar el cambio de modelo político y económico que la desaparición del I *Reich* demandaba, situaba el año 1806 como fecha de inicio del análisis, y al *Gymnasium*, la escuela de secundaria en la que se concentraron la mayor parte de los esfuerzos reformistas, en el objeto principal de estudio.

A partir de aquí, había que definir el intervalo completo en el que se centraría el trabajo de investigación, es decir, fijar la fecha de finalización del mismo. Este aspecto, empero, resultó más complicado, porque el análisis de los *Gymnasien* de que se disponía ya había puesto de manifiesto la existencia de una tipología que, con algunas modificaciones, se mantenía prácticamente inalterable desde el primer ejemplo, datado en 1820, hasta la llegada de los *nazis* al poder, momento en que el modelo cambia de forma radical. Sin embargo, realizar un análisis exhaustivo de un periodo de tiempo tan prolongado no era posible, por lo que se redujo sustancialmente el intervalo, adoptando una fecha que, al igual que la de inicio, coincide con un acontecimiento político: el año 1871, fecha en que se produce la primera unificación alemana.

El lapso de tiempo 1806- 1871 remite a una etapa histórica en la que Alemania funcionó bajo la fórmula política de la asociación de Estados independientes o Confederaciones: Confederación del Rin (*Rheinbund*), entre 1806 y 1815; Confederación Germánica (*Deutscher Bund*), entre 1815- 1867 y Confederación Alemana del Norte (*Norddeutscher Bund*), entre 1867- 1871.

Pese a que el cuerpo central de la tesis se desarrolla dentro de este periodo, el estudio se extiende hacia atrás, para indagar acerca de las causas que promovieron la creación de un patrón común, y hacia adelante, en forma de epílogos en los que se refleja la evolución del *Gymnasium* en las etapas posteriores, hasta la llegada de los *nazis* al poder.

Objetivos

Uno de los objetivos de partida de esta tesis doctoral es analizar las razones que convirtieron al *Gymnasium*, la escuela de secundaria en que se educó la élite prusiana desde principios del siglo XIX, en la institución educativa sobre la que se volcaron los esfuerzos reformistas tras la desaparición del I *Reich* en 1806.

Una vez determinado el marco general en torno a la situación del sistema educativo en el momento, el siguiente gran objetivo sería analizar la forma en que las cuestiones que incidieron sobre el *Gymnasium* se tradujeron en una espacialidad concreta.

A partir de este punto, una vez determinado el esquema espacial básico de partida, habría que determinar la evolución del mismo dentro del periodo estudiado, atendiendo a la forma en que las distintas variables derivadas del momento histórico concreto producían modificaciones en la estructura del *Gymnasium*.

Derivado directamente del apartado anterior, otro objetivo importante sería el análisis, a partir de las variaciones o pervivencias detectadas en los esquemas de partida, de vínculos que reflejen una relación concreta con determinados aspectos de la vida social o política, a partir de los cuales se podría determinar de una forma más clara la implicación del *Gymnasium* dentro de la sociedad del momento.

Al margen de las cuestiones derivadas del propio funcionamiento interno de la institución, se considera también objeto de estudio la evolución de la apariencia externa del *Gymnasium*, para dilucidar la forma en que las distintas variables que sobre él incidían contribuían a la adhesión a las corrientes estéticas del momento o, por el contrario, a su fijación en modelos estilísticos anteriores. Para ello es necesario dibujar un perfil lo suficientemente amplio de la situación de la arquitectura prusiana en el periodo de estudio para, a partir de él, estudiar la forma en que el *Gymnasium* se inserta dentro del panorama arquitectónico general.

Por último, pese a que la tesis se centra en el estudio del *Gymnasium*, se considera también un objetivo de la misma el análisis de la forma en que una institución educativa de tal relevancia incidió en el panorama educativo general. Por ello, se ha realizado también una aproximación a la *Realschule*, la otra gran escuela de secundaria con la que el *Gymnasium* rivalizó a lo largo del siglo XIX. Este acercamiento a la escuela realista puede ser observado como un instrumento de contraste que ayude a valorar de un modo más claro el *Gymnasium*, pero también permite rastrear la huella que éste imprimió en el resto de escuelas prusianas.

Metodología

Para la realización de este trabajo de investigación se han utilizado métodos distintos, en función de los cuales, el proceso se divide en tres grandes fases.

Fase 1. Corresponde a la primera parte del proceso. En ella se recopiló información referente a tres grandes bloques: situación histórica, normativa promulgada en materia de educación e información gráfica relativa a las escuelas de secundaria proyectadas o construidas en el periodo de estudio fijado (1806- 1871).

El proceso desarrollado tras la toma de datos se divide a su vez en tres etapas:

- Análisis de la documentación relativa a cada uno de los tres bloques por separado.
- Síntesis, centrada especialmente en el reflejo de los dos primeros aspectos en los espacios educativos.
- Obtención de las primeras conclusiones. De especial relevancia en este sentido resultó la detección de un esquema general en todos los ejemplos gráficos analizados. Este hecho evidenciaba la existencia de un referente común, a partir del cual se habrían desarrollado los modelos de *Gymnasium* que se construyeron con posterioridad.

El método utilizado en esta fase es, por lo tanto, inductivo, puesto que a partir de los hechos objetivos que constituye el análisis de los centros escolares existentes, se determina la existencia de un esquema espacial común a todos ellos.

Fase 2. La búsqueda del referente que habría servido de inspiración a los edificios que alojaron la institución escolar a partir del siglo XIX y posibilitaron la creación del esquema espacial que se desarrollaría en todos ellos, abrió el camino a una segunda fase en la que, con el modelo extraído del análisis previo como base, se rastreó la etapa precedente en busca de un posible origen.

El análisis, tanto de las principales líneas de pensamiento del momento, como de los edificios más emblemáticos que en él se construyeron, condujo a la identificación del proyecto realizado por Friedrich Gilly en 1797 para el monumento a Federico II como patrón a partir del cual se desarrollarían los *Gymnasien* posteriores.

El método utilizado en este caso es, en principio, deductivo, puesto que se parte de una premisa- la existencia de un determinado esquema común-. Este supuesto se sitúa como telón de fondo sobre el que se realiza un análisis de los edificios de la época, por lo que, en este punto, se vuelve a la metodología inductiva. En esta fase conviven, por lo tanto, tanto el método deductivo como el inductivo.

Fase 3. La localización de un nuevo punto de partida, que situaba el origen de la tipología del *Gymnasium* a finales del siglo XVIII, obligó a reestructurar y analizar nuevamente los componentes del trabajo, tomando en consideración el citado precedente. Comenzaba así la tercera y última fase, en la que se puede decir, se repitió el procedimiento analítico con el que comenzó el trabajo, pero con las consideraciones extraídas a lo largo de las fases anteriores como fondo.

Se reproducen aquí, por lo tanto, los pasos dados en la fase anterior, en cuanto que se realiza un nuevo análisis, pero esta vez no se parte de la simple observación de los ejemplos estudiados, como en la fase 1, sino que se construye sobre una base establecida previamente, por lo que el método adoptado cuenta con los dos componentes metodológicos del caso anterior, es decir, es deductivo e inductivo al mismo tiempo.

Estructura

El trabajo de investigación ha sido estructurado en tres grandes partes, cada una de ellas subdividida a su vez en distintos apartados (dos para la primera y tres para las dos siguientes). Con esta división se pretende conseguir una aproximación progresiva al objeto de estudio.

El esquema general es el siguiente:

PARTE I. Situación a grandes rasgos de las principales líneas de pensamiento en el último tercio del siglo XVIII, con especial atención a aquellas que identificaron la finalidad del Estado con la educación de sus ciudadanos.

PARTE II. El reflejo del pensamiento del último tercio del siglo XVIII en la arquitectura del momento y la forma en que éste se materializó a través del concurso para el monumento a Federico II.

PARTE III. Análisis del *Gymnasium*, así como de las condiciones sociales y políticas que lo enmarcaron durante el periodo 1806-1871. El primer capítulo de este apartado atiende a la formación del *Gymnasium*, así como las circunstancias existentes en el momento de su formación. El segundo a la manera en que estas condiciones se materializaron en una forma concreta. El tercero estudia la evolución del modelo de partida y su adaptación a la diferente situación histórica de cada momento.

Los epílogos tratan la situación del *Gymnasium* en el periodo posterior al estudiado. En este caso no se trata de ofrecer una visión general de cada momento concreto, sino que en cada uno de los apartados se enfoca el estudio en un aspecto específico del mismo. La existencia de estos epílogos se justifica por el deseo de mostrar la pervivencia del esquema espacial detectado en el *Gymnasium* más allá del periodo estudiado. La introducción del *Realgymnasium* funciona en este caso como elemento de contraste.

Estado de la cuestión

Esta tesis doctoral, como ya se ha comentado, tiene como objeto profundizar en el estudio del *Gymnasium*, la elitista escuela de secundaria creada en el marco de la reforma educativa llevada a cabo por Federico Guillermo III tras la disolución del I *Reich*, incidiendo especialmente en los aspectos espaciales del mismo.

En este sentido, pese a que existe una abundante bibliografía que aborda el *Gymnasium* en tanto que institución escolar, focalizando el estudio en aspectos diversos, desde el puramente pedagógico a la repercusión social que su constitución supuso, el estudio de los edificios a ella asociados es a día de hoy un tema pendiente. Este trabajo pretende contribuir a llenar este vacío en la medida de lo posible.

En lo que al estudio de los edificios escolares se refiere, la publicación dirigida por Jörn Peter Schmidt- Thomsen (1991), ofrece una interesante perspectiva en torno a la evolución histórica de las escuelas berlinesas. El recorrido comienza en 1871 y se extiende hasta las escuelas construidas en el mismo año en que el libro vio la luz, abarcando las construcciones llevadas a cabo en las dos zonas en que hasta poco antes (1989) se dividía la ciudad: la perteneciente a la República Federal Alemana en el Oeste y la que formaba parte de la República Democrática Alemana en el Este. Al publicar este volumen, la editorial Ernst & Sohn continuaba con la tradición iniciada en el año 1877 con la publicación de la saga “*Berlin und seine Bauten*” a cargo de la Asociación de Arquitectos de Berlín (*Architekten Verein zu Berlin*), que en el año 1991 retomaba la colección, dedicando un monográfico a los espacios escolares, como se ha dicho. El capítulo que más podría aproximarse a nuestro objeto de estudio es el primero, en el que el propio Jörn Peter Schmidt- Thomsen ofrece una visión general de los espacios escolares durante la época del *Kaiserzeit* (1871- 1918); pese a que el texto ofrece una visión general, al tratar todas las tipologías educativas, desde los jardines de infancia a la universidad, pasando por los *Gymnasien*, las *Realschulen* y las *Handelsschulen*, y a que el comienzo del periodo de estudio en él tratado coincide con la finalización del nuestro, el citado capítulo ofrece algunos datos de interés que han resultado útiles para la realización de este trabajo.

Figura 0.1. *Berlin und seine Bauten*. De izquierda a derecha, ediciones de los años 1877, 1896 y 1991

Figura 0.2. De izquierda a derecha: *Das Unterrichtswesen des preussischen Staates* (Von Rönne, 1855) y *Das höhere Schulwesen in Preussen* (Wiese, 1869)

Para comprender el funcionamiento general del *Gymnasium* como institución educativa se ha consultado la bibliografía publicada sobre la materia a lo largo del siglo XIX. Entre los ejemplares “históricos”, editados dentro del periodo de estudio acotado en este trabajo, tienen una importancia especial el de Ludwig von Rönne de 1855, *Das Unterrichtswesen des preussischen Staates* (*El sistema educativo del Estado prusiano*) y el de Ludwig Wiese de 1869, *Das höhere Schulwesen in Preussen* (*El sistema educativo superior en Prusia*). El primero podría ser considerado como el primero de los grandes tratados que se publicaron en el siglo XIX en torno al tema de la educación en Alemania; recoge la normativa promulgada sobre este ámbito, además de realizar un inventario de los distintos tipos de escuelas que en el momento de su publicación existían en los territorios confederados. El segundo, por su parte, es un completísimo libro que, además de la normativa relativa a educación, aporta un detallado estudio de las escuelas en cada uno de los estados asociados a la Confederación. De él se ha extraído, además, parte de la documentación gráfica utilizada para realizar el análisis de los espacios escolares.

Figura 0.3. *School Architecture* (Robson, 1874)

Pese a que no se centra específicamente en el caso de Alemania, merece una especial mención el libro publicado en 1874 por el arquitecto y teórico inglés Edward Robert Robson, *School Architecture (Arquitectura escolar)*; sin lugar a dudas, una de las grandes joyas sobre espacios escolares. El carácter de este libro es muy diferente de los anteriores, puesto que, al haber sido escrito por un arquitecto, incide fundamentalmente en el aspecto espacial de las escuelas, aportando incluso detalles constructivos sobre ellas. Robson realiza un recorrido por los países que más importancia habían concedido a la educación, describiendo los espacios escolares utilizados en cada uno de ellos. Para la parte relativa a Alemania el arquitecto inglés se sirvió fundamentalmente del libro de Ludwig Wiese comentado anteriormente.

El libro de Friedrich Paulsen *Gesichte des Gelehrten Unterrichts auf den deutschen Schulen und Universitäten vom Ausgang des Mittelalters bis zur Gegenwart. Mit besonderer Rücksicht auf den klassischen Unterricht*. (*Historia de la educación superior en las escuelas y universidades alemanas*

desde el principio de la Edad Media hasta nuestros días. Con especial atención a la enseñanza clásica), pese a que data de 1885, es considerado aún a día de hoy la gran obra de la historia de la educación alemana, imprescindible para abordar cualquier cuestión educativa comprendida entre los límites temporales a los cuales se circunscribe. Paulsen utiliza fundamentalmente el libro de Ludwig von Renne publicado en 1855 para la parte dedicada al siglo XIX en Prusia, pero amplía el campo históricamente, puesto que su recorrido comienza a finales de la Edad Media. Además, la utilización de factores políticos y sociales en el análisis, así como el interés mostrado al relacionar los aspectos educativos con el ámbito de la filosofía, convierten el libro en una obra tan polifacética como atractiva. La vocación pedagógica de Paulsen resulta evidente por la claridad que destila el texto, cuya sencilla prosa mantiene un halo de frescura en torno a la obra.

De la ingente obra que W. Lexis publicó en 1904, mediante la cual explicaba en volúmenes separados- cada una de las instituciones educativas existentes en el momento en Alemania, se ha consultado el ejemplar *Die Technischen Hochschulen im Deutschen Reich* (Las escuelas técnicas superiores en el Reich alemán). Se trata de una obra de referencia puesto que, pese a no ser tan rica en matices como la de Paulsen, nos permite realizar un seguimiento de la evolución de las diferentes escuelas. Aunque en la redacción de la tesis sólo se hace referencia al volumen mencionado, este comentario resulta igualmente pertinente para cada uno de los ejemplares restantes.

El estudio del *Gymnasium* permaneció detenido durante una parte considerable del siglo XX. Durante la República de Weimar (1919- 1933), la proliferación de escuelas de todo tipo, en las que se trataba de educar a cada sector de la población por separado, provocó un estancamiento de los estudios relativos al *Gymnasium*. Por otra parte, el desprecio que Adolph Hitler manifestaba hacia la intelectualidad asociada a esta institución educativa, incidió en una nivelación a la baja en los estándares de calidad del *Gymnasium* durante los años del *III Reich* (1933- 1945), hasta el punto de convertirlo, prácticamente, en una escuela al uso. Los estudios, no sólo sobre el *Gymnasium*, sino sobre la historia de la educación en general, resurgieron en los años sesenta cuando, una vez superado el shock que la derrota en la Segunda Guerra Mundial y la posterior división de Alemania habían provocado, se recuperó la capacidad de crítica, y ésta pudo ser utilizada para decidir el camino que la República Federal Alemana debía tomar para su sistema educativo.

El libro de Fritz Blättner, *Das Gymnasium. Aufgaben der höheren Schule in Geschichte und Gegenwart* (El Gymnasium. Funciones de la escuela superior en el pasado y el presente), publicado en 1960, es un digno sucesor de la obra de Paulsen (1885), al cual rinde tributo en la introducción del mismo. Blättner introduce matices sobre la misma y presenta una visión propia sobre la historia de los *Gymnasien*, que comienza con la gran remodelación de los mismos a principios del siglo XIX y se extiende hasta finales de los años cincuenta del siglo XX.

Figura 0.4. *Gesichte des Gelehrten Unterrichts auf den deutschen Schulen und Universitäten vom Ausgang des Mittelalters bis zur Gegenwart* (Paulsen, 1885)

Figura 0.5. *Das Gymnasium. Aufgaben der höheren Schule in Geschichte und Gegenwart* (Blättner, 1960)

Figura 0.6. De izquierda a derecha: *Zur Geschichte der Volksschule. Band I* (Dietrich y Klink, 1964), *Zur Geschichte der Volksschule. Band II* (Scheibe, 1965), *Schulau-
fbau und Schulorganisation. Pläne
und Empfehlungen zur Reform und
Neugestaltung der Volksschule im
19. und 20. Jahrhundert* (Plickat,
1968)

La historia de la educación elemental tuvo también cabida durante estos años; prueba de ello es la publicación en 1964 de *Zur Geschichte der Volksschule. Band I* (*Sobre la historia de la educación elemental. Volumen I*) de Theo Dietrich y Job- Günter Klink. En este libro se establece un recorrido por la historia de la educación elemental en Alemania, desde mediados del siglo XVI hasta el siglo XVIII. Es esta parte final la que sirve especialmente a nuestra investigación, puesto que en ella se recogen las primeras reglamentaciones en cuanto a la obligatoriedad de la enseñanza se refiere. Este libro pertenece a una colección publicada por la editorial Julius Klinkhardt, titulada *Pädagogische Quellentexte* (textos pedagógicos fundamentales), a la que pertenecen algunas de las obras de referencia que se han utilizado.

En la misma línea de la educación elemental incide el libro de Wolfgang Scheibe, *Zur Geschichte der Volksschule. Band II*, que es, como su propio nombre indica, una prolongación del anterior. Este volumen continúa recogiendo normativa referente a la educación elemental, desde 1819 hasta 1958, intercalada con textos de algunos de los autores más relevantes.

Figura 0.7. *Gymnasiale Bildung. Texte zur Geschichte und Theorie seit Wilhelm von Humboldt* (Müller, 1968)

De 1968 es el libro de Karl Müller, *Gymnasiale Bildung. Texte zur Geschichte und Theorie seit Wilhelm von Humboldt* (*Formación en el Gymnasium. Textos sobre su historia y teoría desde Wilhelm von Humboldt*). Se trata de una recopilación muy acertada de textos a través de los cuales diferentes autores, pertenecientes a líneas de formación distintas, como son Wilhelm von Humboldt, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Friedrich Nietzsche, Friedrich Paulsen y algunos otros, defienden su particular visión del mundo de la educación.

En este mismo año se publica el libro de Hans- Heinrich Plickat *Schulau-
fbau und Schulorganisation. Pläne und Empfehlungen zur Reform und
Neugestaltung der Volksschule im 19. und 20. Jahrhundert* (*Estructura
escolar y organización escolar. Planes y recomendaciones para la reforma
y reorganización de la escuela elemental en los siglos XIX y XX*). Éste se
centra en la educación elemental desde el siglo XIX hasta el momento de

su publicación, pero en lugar de reflejar la evolución de este tipo de escuela a través de la normativa, lo hace mediante textos seleccionados de autores contemporáneos de las diferentes épocas.

En 1969 Hermann Röhrs publica *Das Gymnasium in Gesichte und Gegenwart* (*El Gymnasium en la historia y en el presente*). Este libro es nuevamente una recopilación de textos, en este caso sobre educación secundaria y resulta especialmente reseñable por lo acertado de su elección. En él se recogen escritos fundamentales de los autores más relevantes; entre ellos, los de Friedrich Paulsen y Fritz Blättner vuelven a ser dignos de mención. A ello hay que añadir que, al situar ambos textos uno junto a otro, se establece una comparativa entre ellos que enriquece la visión particular de cada uno de los autores sobre la historia del *Gymnasium*.

La editorial de Julius Klinkhardt sacaba a la luz en 1974 el libro de Albert Reble, *Zur Gesichte der Höheren Schule. Band II*. Se trata de una obra de cabecera para emprender cualquier estudio sobre la historia del *Gymnasium*, puesto que recoge la normativa fundamental promulgada sobre educación secundaria desde el *Preussisches Edikt* de 1810 hasta los años 70 del siglo XX, con sus respectivos planes de estudios.

En 1977 Ulrich Herrmann publica *Schule und Gesellschaft im 19. Jahrhundert* (*Escuela y sociedad en el siglo 19*), un libro que sigue el tradicional formato de recopilación de textos que, en este caso, inciden fundamentalmente sobre el aspecto social. Incluye, tanto referencias a la educación elemental y a la legislación publicada en este ámbito, como a la secundaria.

Del mismo año es el libro de Detlef K. Müller, *Sozialstruktur und Schulsystem. Aspekte zum Strukturwandel des Schulwesens im 19. Jahrhundert* (*Estructura social y sistema escolar. Aspectos del cambio estructural del sistema escolar en el siglo XIX*). Nuevamente estamos ante un libro que recopila textos de autores fundamentales que se han posicionado a favor o en contra de una determinada línea educativa. Lo que convierte en especial este libro es la gran cantidad de datos objetivos que introduce, intercalados en forma de gráficos entre la literatura.

Figura 0.8. *Das Gymnasium in Gesichte und Gegenwart* (Röhrs, 1969)

Figura 0.9. De izquierda a derecha: *Zur Gesichte der Höheren Schule. Band I* (Hülshoff y Reble, 1967) y *Zur Gesichte der Höheren Schule. Band II* (Reble, 1974)

Figura 0.10. *Schule und Gesellschaft im 19. Jahrhundert* (Herrmann, 1977)

Figura 0.11. Desarrollo del Gymnasium, Progymnasium y Realschule I O. (1859- 1915). Extraído de *Sozialstruktur und Schulsystem. Aspekte zum Strukturwandel des Schulwesens im 19. Jahrhundert* (Müller, 1977, p. 48)

Tab. 1. – Die Entwicklung der Gymnasien, Progymnasien und Realgymnasien (Realschulen I. O.) in Preußen, 1859–1915

Jahr	Gymnasien			Progymnasien			Realgymnasien (Realschulen I. Ordnung)		
	Anstalten	Schüler	1885 = 100	Anstalten	Schüler	1885 = 100	Anstalten	Schüler	1885 = 100
	1	2	3	4	5	6	7	8	9
1858/59	133	38681	49,60	23	1914	49,79	-	-	-
1859/60	135	37746	48,41	24	2134	55,52	39	10416	43,08
1860/61	141	39737	50,96	24	2137	55,59	34	11774	48,69
1861/62	143	41574	53,31	23	2035	52,94	41	13792	57,04
1862/63	144	43230	55,44	25	2253	58,61	46	15021	62,12
1863/64	145	43899	56,30	26	2451	63,76	50	15814	65,40
1864/65	147	44780	57,43	28	2905	75,57	55	17171	71,01
1865/66	154	46770	59,98	22	2169	56,43	57	17904	74,05
1866/67	155	47096	60,40	23	2346	61,03	59	18045	74,63
1867/68	193	54671	70,11	26	2674	69,56	64	19421	80,32
1868/69	198	57171	73,14	29	2988	77,73	67	20340	84,12
1869/70	202	59479	76,28	32	3625	94,30	72	21890	90,53
1870/71	205	59031	75,70	33	3842	99,95	76	22964	94,97
1871/72	210	60861	78,05	32	3696	96,15	77	24323	100,59

48

1. Sozialstruktur und Sch...

En los dos años posteriores, es decir, en 1980 y 1981 aparecen los libros de bolsillo *Sozialgeschichte der deutschen Schule im Überblick. Teil I: 1770-1918* y *Sozialgeschichte der deutschen Schule im Überblick. Teil II: 1918-1980*, dos clásicos en la materia a cuenta de Peter Lundgreen. En ellos se resumen brevemente las principales características de la educación pública en las distintas épocas en Alemania. Incluyen tablas con porcentajes sobre la asistencia a la escuela que resultan de utilidad. Son una especie de manuales que, frente al voluminoso tamaño que suelen tener el resto de las obras manejadas, ayudan a centrar el tema en ocasiones, aunque evidentemente no tienen capacidad para recoger un contenido demasiado exhaustivo.

El libro publicado en 1984 por Margaret Kraul *Das deutsche Gymnasium. 1780-1980 (El Gymnasium alemán. 1780-1980)* sigue la estela de los publicados anteriormente por Friedrich Paulsen y Fritz Blättner, al plantear un recorrido por la historia del *Gymnasium*, aunque esta es una obra mucho más breve que las anteriores e incide fundamentalmente en el componente social del mismo.

Figura 0.12. De izquierda a derecha: *Sozialgeschichte der deutschen Schule im Überblick. Teil I: 1770-1918* (Lundgreen, 1980) y *Sozialgeschichte der deutschen Schule im Überblick. Teil II: 1918-1980* (Lundgreen, 1981)

En 1996 Karl- Ernst Jeismann publicaba *Das preussische Gymnasium in Staat und Gesellschaft. (El Gymnasium prusiano en el Estado y la sociedad)*, con el que profundizaba en el estudio de la educación secundaria entre los años 1787 y 1817, incidiendo en los principales aspectos de una delicada época, en la que se produjo la consolidación del *Gymnasium* como institución ligada a los intereses del Estado.

La historia de la educación planteada por Hans- Georg Herrlitz en 2005 *Deutsche Schulgeschichte von 1800 bis zur Gegenwart. Eine Einführung* (*Historia de la educación alemana desde 1800 hasta la actualidad. Una introducción*), puede considerarse como un *best- seller*, puesto que ha sido reeditado en numerosas ocasiones. La edición que se ha utilizado durante la tesis es la de 2005, pero fue publicado por primera vez en 1981.

Figura 0.13. De izquierda a derecha: *Deutsche Schulgeschichte von 1800 bis zur Gegenwart. Eine Einführung* (Herrlitz, 2005) y *Geschichte der Erziehung. Einführung in die Grundzüge ihrer neuzeitlichen Entwicklung* (Tenorth, 2008)

Un recorrido similar por la historia de la educación en Alemania plantea Heinz-Elmar Tenorth, en su *Geschichte der Erziehung. Einführung in die Grundzüge ihrer neuzeitlichen Entwicklung* (*Historia de la educación. Introducción a las características de su desarrollo reciente*). Al igual que el anterior, este libro recorre la historia de la educación, pero en este caso, con un deseo claro de situar el sistema educativo alemán actual como consecuencia directa de esa historia.

Una de las cuestiones fundamentales que se abordan en la tesis es la creación de un modelo de escuela, el *Gymnasium* que, si bien es estructurado a principios del siglo XIX, hunde sus raíces en el último tercio del siglo XVIII, de donde extraerá el modelo que servirá de fundamento a su desarrollo durante más de un siglo. La pervivencia de un mismo esquema durante un periodo de tiempo tan prolongado evidencia la solidez de una base que, según pretende demostrar esta tesis, es consecuencia del resultado de mezclar la vocación pedagógica del momento con la “arquitectura típicamente prusiana” del periodo señalado.

Figura 0.14. *Ausführliche Anweisung zur Bürgerlichen Bau-Kunst*. De izquierda a derecha: Volumen 1 (Penther, 1744), Volumen 2 (Penther, 1745), Volumen 3 (Penther, 1746) y Volumen 4 (Penther, 1748)

Entre la bibliografía utilizada para centrar la evolución de la arquitectura en la segunda mitad del siglo XVIII hay que diferenciar, al igual que en el caso anterior, entre los libros contemporáneos al periodo de estudio y los publicados de forma posterior.

En 1744 Johann Friedrich Penther publica el primero de los cuatro volúmenes de su *Ausführliche Anweisung zur Bürgerlichen Bau-Kunst* (*Instrucciones detalladas sobre la arquitectura burguesa*). Los siguientes ejemplares- volúmenes dos, tres y cuatro- verían la luz en 1745, 1746 y 1748, respectivamente. Según Schmidt (1914), frente a los excesos de la arquitectura rococó, Penther da nuevas esperanzas a las reglas de Blondel, al reclamar “la regularidad como primer requisito”. Para Penther, era necesario elegir una arquitectura natural y estable y conservar la arquitectura griega y romana. En opinión de Schmidt (1914, p. 23), de aquí emergen las lecciones de arquitectura de Winckelmann, cuyas *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y en la escultura* verían la luz en 1755.

Figura 0.15. *Le Antichità romane. Divisa in Quattro Tomi* (Piranesi, 1784). De izquierda a derecha: Volumen 1, Volumen 2, Volumen 3 y Volumen 4

Giovanni Battista Piranesi ejerció, en general, una importante influencia sobre los arquitectos alemanes nacidos alrededor de 1770. Friedrich Gilly tenía en su biblioteca todos los volúmenes de *Le Antichità romane*, publicada en 1756. De los cuatro volúmenes de que consta la obra, el tercero, dedicado a los enterramientos, es el que más relevancia adquirirá a partir de 1786, puesto que la convocatoria del monumento a Federico II situó el tema del monumento funerario en primer plano. La temática de las cárceles se encuentra igualmente de forma recurrente en la obra de Friedrich Weinbrenner, quien realizó una particular personalización de esta temática.

La importancia de Piranesi, sin embargo, no puede reducirse a su repercusión sobre una determinada temática; su obra puede también enlazarse con la aparición del historicismo durante el último tercio del siglo XVIII. Es objeto de discusión la influencia que Gianbattista Vico ejerció sobre el pensamiento alemán del momento, en especial sobre Johann Gottfried Herder. Como indica Isaiah Berlin (2000, p. 194), no existen pruebas concluyentes de que Herder leyera a Vico hasta al menos veinte años después de que aquel hubiera desarrollado su propia teoría de la historia. Sin embargo, la influencia de Piranesi en los artistas y arquitectos alemanes del momento es un hecho, así como el influjo que sobre él ejerció el pensador napolitano; la obra de Piranesi habría funcionado, de este modo, como correa de transmisión del pensamiento de Vico en suelo germano.

Figura 0.16. *Les ruines des plus beaux monuments de la Grece* (Le Roy, 1758)

Figura 0.17. *Friedrich Gilly. Miembros de la Academia de Arquitectura de Francia. Según las indicaciones del autor, David Le Roy sería el situado a la izquierda de la composición* (Rietdorf, 1940, p. 92)

En 1758 publica David Le Roy *Les ruines des plus beaux monuments de la Grece* (*Las ruinas de los más bellos monumentos de Grecia*), adelantándose a Stuart y Revett que, desde Londres, buscaban la forma de sacar adelante su propio proyecto. El libro de Le Roy se convierte, por lo tanto, en la primera publicación que reproducía las ruinas de la antigua Grecia de un modo fidedigno. Según Klaus Jan Philipp (1997, p. 79), Le Roy plantea su obra como seguidora de la tradición de *L'Encyclopédie* de d'Alembert y Diderot. La repercusión de este volumen en Alemania fue importante; de hecho, Friedrich Becherer, responsable de la *Architektur Lehranstalt*, la sección de arquitectura de la *Akademie der Künste* entre 1790 y 1799 y, por lo tanto, responsable último de la formación de los arquitectos alemanes del momento, realizó una versión en alemán del mismo.

Figura 0.18. *The Antiquities of Athens*. De izquierda a derecha: Volumen 1 (Stuart y Revett, 1763), Volumen 2 (Stuart y Revett, 1787) y Volumen 3 (Stuart y Revett, 1794)

En 1762 Stuart y Revett publican finalmente el primer volumen de *The Antiquities of Athens* y en 1787 ve la luz la segunda parte, en la que desarrollan un estudio detallado de la acrópolis de Atenas. Este volumen fue especialmente relevante en Alemania, en tanto que inspirador de la discusión abierta en torno a la figura de los Propíleos como puerta de entrada a un universo cultural.

Figura 0.19. Planta de la acrópolis de Atenas. Extraída de *Les ruines des plus beaux monuments de la Grece* (Le Roy, 1758, lámina 3)

Figura 0.20. Planta de la acrópolis de Atenas. Extraída de *The Antiquities of Athens. Volume 2* (Stuart y Revett, 1787, lámina 2)

La comparativa entre la planta de la Acrópolis de Atenas que Le Roy dibujó en 1758 (fig. 0.19) y la que plasmaran Stuart y Revett en 1787 (fig. 0.20), ilustra no solo la diferencia en la percepción espacial de ambos, sino la evolución en la concepción general de la arquitectura, que pasa de valorar la imagen ideal, omitiendo prácticamente todas las referencias al contexto, a las particularidades propias del lugar específico que recoge la imagen de 1787, en la que cobra fuerza no solo la consistencia física del monte sobre el que se asienta la ciudadela sagrada, sino el propio emplazamiento en sí, al reflejar el callejero de Atenas como parte de la realidad del mapa.

De 1790 es el libro de Friedrich Christian Schmidt, *Der bürgerliche Baumeister* (*El maestro constructor burgués*), en el que el autor ofrece todo un muestrario de posibilidades para construir viviendas entre medianeras, siendo la característica común a todas ellas la depuración formal en las fachadas y la sobriedad- prácticamente la inexistencia- de ornato.

En 1792 presenta Christian Ludwig Stieglitz su programa para crear un documento que contuviese la arquitectura de forma unitaria, como indica Philipp (1997). En su *Encyclopädie der bürgerlichen Baukunst* (*Enciclopedia de la arquitectura burguesa*), referencia a la obra de Sulzer *Allgemeiner Theorie der schönen Wissenschaften und Künste* (*Teoría general de las bellas ciencias y el arte*), aparecida en tomos entre 1771 y 1774. Según Philipp, el puesto de Stieglitz en la historia de la arquitectura es mucho más importante del que se le ha reservado. Como él mismo reconocía en la introducción de la obra, no debía buscarse nada nuevo en ese trabajo, sino que era una recopilación de aspectos anteriores. Desde 1792 a 1798 publica cinco volúmenes. Como indica el citado autor (Philipp, 1997, p. 79), Stieglitz traduce el concepto de *decor* utilizado en la introducción a Vitruvio, por el de *Schicklichkeit* (decencia), al tiempo que dulcifica las posiciones radicales de la obra de Sulzer.

El primer número de la publicación periódica *Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend* (Colección de ensayos y noticias útiles referentes a la arquitectura), salió a la luz en 1797 en Berlín, bajo la batuta de David Gilly. Ésta podría ser considerada como la primera revista de arquitectura de Alemania puesto que, como indica Reinhart Strecke (Blauert y Wippermann, 2007, p. 27), pese a que existe una publicación periódica cuya datación es anterior- *Allgemeines Magazin für die bürgerliche Baukunst* (Revista general de arquitectura burguesa), aparecida entre 1789 y 1796- la irregularidad con que ésta apareció permite que le sea retirado el calificativo de “periódica”. En cambio, *Sammlung nützlicher...* encontró desde el principio un número de lectores suficiente y consiguió formar una escuela duradera. Pese a que inicialmente estaba concebida para publicar cuatro números al año, finalmente el número de ediciones se redujo a dos anuales.

Figura 0.21. *Der bürgerliche Baumeister* (Schmidt, 1790)

Figura 0.22. *Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend*. De izquierda a derecha: 1797, primera parte; 1797, segunda parte y 1798, primera parte

El peso de una publicación de estas características obligaba a que no se tomaran en consideración solo los aspectos estéticos, como era habitual en las publicaciones de la época, las cuales se limitaban a reproducir en gran parte los tratados italianos, sino a incluir consideraciones técnicas. Entre los miembros más jóvenes del equipo editorial se encontraba el hijo de David Gilly, el joven Friedrich.

En relación a Friedrich Gilly, 1799 es el año de la publicación, en forma de grabados, de los dibujos que éste realizara en Marienburg en 1794. Las reproducciones corrieron a cargo de Friedrich Frick quien, en 1802 lanzaba una reedición más modesta, pero cuya influencia en el desarrollo del neogótico posterior es a día de hoy indiscutible.

Figura 0.23. De izquierda a derecha: *Schloss Marienburg in Preussen* (Friedrich Frick, 1799); *Historische und Architectonische Erläuterungen der Prospecte des Schlosses Marienburg in Preussen* (Friedrich Frick, 1802)

Figura 0.24. *Schloss Marienburg in Preussen* (Friedrich Frick, 1799, lámina 3)

Figura 0.25. De izquierda a derecha: *Über die wesentlichen Theile der Säulen- Ordnungen und die jetzige Bauart der Italiäner, Franzosen und Deutschen* (Weinbrenner, 1809), *Architektonisches Lehrbuch. Erster Theil* (Weinbrenner, 1810) y *Architektonisches Lehrbuch. Zweiter Theil* (1817)

En 1809 Friedrich Weinbrenner desarrolla su faceta como teórico, con la publicación de *Über die wesentlichen Theile der Säulen- Ordnungen und die jetzige Bauart der Italiäner, Franzosen und Deutschen* (*Sobre las partes esenciales de los órdenes de columnas y la arquitectura actual de los italianos, los franceses y los alemanes*), aunque en esta obra, según indica él mismo en la introducción, priman los aspectos artísticos sobre los científicos; para la consulta de estos últimos, remite a su *Architektonisches Lehrbuch* (*Manual de arquitectura*).

De 1809 es también la publicación de Aloys Hirt *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten* (*La arquitectura según los principios de los antiguos*), en la que el autor, elevado a la categoría de formador del gusto berlinés por Federico Guillermo III, analiza las construcciones de la Antigüedad desde su propia perspectiva, dividiendo la obra en veintidós capítulos que versan sobre diferentes aspectos de la arquitectura, relacionándolos a su vez con el ejercicio de la profesión del momento.

Figura 0.26. De izquierda a derecha: *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten* (Hirt, 1809); *Der Tempel der Diana zu Ephesus* (Hirt, 1809) y *Die Geschichte der Baukunst bei den Alten* (Hirt, 1827)

En el mismo año publica este autor *Der Tempel der Diana zu Ephesus (El templo de Diana en Éfeso)*, cuya consulta ha resultado de interés para la realización de este trabajo, al tratarse de un ejemplo de templo hípetro, la misma tipología que Friedrich Gilly adoptó para el templo en la propuesta para el monumento a Federico II de 1797, aunque la publicación de Hirt fue posterior a la realización del proyecto por parte de Gilly.

La Unificación de 1871 convirtió a Berlín en capital de Alemania, lo que llevó aparejado un aumento en el número de construcciones de carácter público que habrían de alojar las nuevas instituciones estatales. En el año 1877 la Asociación de Arquitectos de Berlín (*Architekten Verein zu Berlin*) publica un volumen en el que analiza el urbanismo de la ciudad, como se comentó con anterioridad, fundamentalmente desde el punto de vista histórico y geográfico, así como sus principales edificios, divididos por usos. En lo que a edificios escolares se refiere, describe las construcciones pertenecientes a la Universidad y la *Bauakademie*, construída por Schinkel entre 1831 y 1836, y dentro de la educación secundaria el *Sophien- Gymnasium* y *Realschule*, así como el *König- Wilhelm Gymnasium*, el *Französische Gymnasium* y la institución doble que acogía la *Dorotheenstädtische Realschule* y el *Friedrichwerdersches Gymnasium*, ambos construidos en 1871. La información que se aporta acerca de estas construcciones es fundamentalmente de tipo técnico, ofreciendo datos relativos al tipo de construcción utilizada o al sistema de instalaciones.

En la versión de 1896 de esta misma publicación, en los edificios de educación secundaria vuelven a recogerse los ejemplos que aparecían en 1877, a los que se suma algún ejemplo más de *Gymnasium* y un *Realgymnasium* (el *Falkrealgymnasium*), reflejando ya con ello la normativa de 1882.

Figura 0.27. *Um 1800* (Mebes, 1908)

La publicación de 1906 de Paul Mebes, *Um 1800*, realiza un recorrido a través de toda Alemania, retratando tanto edificios significativos como pequeñas construcciones realizadas con materiales autóctonos. Sin embargo, como recoge el propio texto, no tiene vocación de describir de forma exhaustiva la arquitectura del país germano durante esta época, sino más bien de realizar una revisión de “el arte de nuestros padres en aquella época” (Mebes, 1808, p. 22). El tono nacionalista que esta frase destila evidencia la reivindicación de la arquitectura del periodo en torno a 1800 como la verdaderamente alemana. Según Fritz Neumeyer (Gilly, 1994, p. 13), fue el deseo de purificar las formas sobrecargadas del guillerminismo mediante un ejercicio de claridad, el que provocó una vuelta a la economía y simplicidad de las formas burguesas.

En 1914 aparece el libro de Hermann Schmitz, *Berliner Baumeister vom Ausgang des 18. Jahrhunderts* (Maestros constructores berlineses desde finales del siglo XVIII). En él, Schmitz realiza un recorrido por la arquitectura berlinesa desde el más incipiente clasicismo, que identifica en la obra de Knobelsdorff, hasta el concurso para el monumento a Federico II. En este libro aparece por primera vez la definición de “arquitectura revolucionaria” en referencia a las propuestas presentadas a concurso por Heinrich Gentz y Friedrich Gilly.

Figura 0.28. De izquierda a derecha: *Berliner Baumeister vom Ausgang des 18. Jahrhunderts* (Schmitz, 1914) y *Spätbarocker und Romantischer Klassizismus* (Giedion, 1922)

De 1922 data la obra de Sigfried Giedion, *Spätbarocker und Romantischer Klassizismus* (*Tardobarroco y clasicismo romántico*), en la que el autor trata de describir- de forma fallida a juicio de Julius Posener- la evolución de las formas clasicistas desde el tardobarroco a lo que denomina “clasicismo romántico”, en alusión a la arquitectura, fundamentalmente, de Friedrich Gilly.

En el mismo año Hermann Schmitz publica *Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts in Deutschland* (*Arte y cultura del siglo XVIII en Alemania*), en el que ofrece una visión general de las artes, no solo de la arquitectura, durante ese periodo.

Sobre la arquitectura del periodo romántico vuelve Hermann Beenken en 1952, con la publicación de *Schöpferische Bauideen der Deutschen Romantik* (*Ideas constructivas creativas del romanticismo alemán*), aunque el periodo aquí tratado comprende hasta los años cuarenta del siglo XIX, justificando la ampliación del periodo considerado tradicionalmente por la tendencia al romanticismo de Federico Guillermo IV.

El libro de Adolf Max Vogt, *Russische und Französische Revolutions Architektur 1917- 1789* (*Arquitectura revolucionaria rusa y francesa 1917-1789*), trata, como el propio título indica, sobre la arquitectura de Francia y Rusia en sus respectivas revoluciones, proporcionando así un contexto en el que ubicar la arquitectura alemana de finales del siglo XVIII, fundamentalmente por lo que a su relación con la arquitectura francesa refiere.

En este aspecto abundan dos libros publicados en 1990, es decir, en el contexto del 200 aniversario de la Revolución Francesa. Por una parte el de Winfried Nerdinger, Klaus Jan Philipp y Hans- Peter Schwarz, titulado *Revolutionsarchitektur. Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800* (*Arquitectura revolucionaria; Una faceta de la arquitectura europea en torno a 1800*) y el de Klaus Jan Philipp en solitario, con el

Figura 0.29. De izquierda a derecha: *Russische und Französische Revolutions Architektur 1917- 1789* (Vogt, 1974), *Revolutionsarchitektur. Klassische Beiträge zu einer unklassischen Architektur* (Philipp, 1990) y *Um 1800. Architekturtheorie und Architekturkritik in Deutschland zwischen 1790 und 1810* (Philipp, 1997)

título *Revolutionsarchitektur. Klassische Beiträge zu einer unklassischen Architektur* (Arquitectura revolucionaria; consideraciones clásicas para una arquitectura no clásica), por otra. Unos años más tarde, en 1997, Klaus Jan Philipp continuaba en esta línea al publicar *Um 1800. Architekturtheorie und Architekturkritik in Deutschland zwischen 1790 und 1810* (En torno a 1800. Teoría de la arquitectura en Alemania entre 1790 y 1810), que ofrece una amplia visión sobre las construcciones y la teoría de la arquitectura en Alemania en torno al año 1800.

Sobre diferentes aspectos de Alemania, y fundamentalmente de Berlín en torno a 1800, existen numerosas publicaciones que reflejan el ambiente de la ciudad, no sólo en lo que a su arquitectura se refiere, sino también en lo relativo a la vida literaria y a la cultura en general. Entre ellas han sido de especial utilidad la recopilación llevada a cabo por el *Deutsches Archäologisches Institut*, con motivo de la exposición del mismo nombre, en 1979, *Berlin und die Antike* (Berlín y la Antigüedad), en la que se refleja la intensa relación de la ciudad con la Antigüedad clásica, la publicada en 1981 por la *Akademie der Künste*, *Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche* (Berlín entre 1789 y 1848. Facetas de una época) y la editada en 2007, *Neue Baukunst. Berlin um 1800* (Nueva arquitectura. Berlín en torno a 1800), a cargo de Elke Blauert y Katharina Wippermann.

Figura 0.30 (inferior). De izquierda a derecha: *Berlin und die Antike* (Arenhövel, 1979); *Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche* (Akademie der Künste, 1981) y *Neue Baukunst. Berlin um 1800* (Blauert y Wippermann, 2007)

Figura 0.31. *From Schinkel to the Bauhaus* (Posener, 1979) y *Vorlesungen zur Geschichte der neuen Architektur* (Posener, 2014)

En 1975 Jutta von Simson y Friedrich Mielke publicaban *Das Berliner Denkmal für Friedrich II., den Grossen* (*El monumento berlinés a Federico II el Grande*), una recopilación de los principales proyectos que tomaron parte en el concurso a lo largo de su dilatada convocatoria. Al año siguiente se publicaba un segundo número, que venía a ser una pequeña ampliación del anterior, así como una corrección, al haber atribuido la publicación de 1975 algunos proyectos a autores equivocados.

En 1972 Julius Posener publica *From Schinkel to the Bauhaus* (*De Schinkel a la Bauhaus*), un documento que, pese a su brevedad, resulta muy útil para realizar la transición hacia el periodo “postrevolucionario” que Schinkel representa.

En este sentido, una mención especial merecen los arquitectos denominados “revolucionarios”; la tesis se ha ocupado fundamentalmente de las figuras de Friedrich Gilly, Heinrich Gentz y Friedrich Weinbrenner.

La identificación de la obra, tanto de Friedrich Gilly como de Heinrich Gentz, con la “arquitectura típicamente prusiana” es, probablemente, la responsable de que se haya recurrido a ellas cada vez que Alemania ha sufrido una crisis de identidad. La escasa bibliografía existente sobre la producción de estos dos arquitectos se concentra en aquellas épocas en que el sentimiento nacionalista ha sido más fuerte; estos momentos coinciden temporalmente con los dos periodos previos a las dos guerras mundiales.

Tras la primera década del siglo XX, el sentimiento nacionalista que la obra de Mebes había despertado en los primeros años del siglo se concentró en las figuras de Friedrich Gilly y Heinrich Gentz. Wilhelm Niemeyer fue, como indica Fritz Neumeyer (Gilly, 1994, p. 15) uno de los principales responsables de la revisión que la obra de Friedrich Gilly experimentó a comienzos de la segunda década del siglo XX. Según el citado autor, Niemeyer habría tratado de convencer a Hermann Schmitz para que comenzase a trabajar en un volumen dedicado al arquitecto prusiano; en principio, Schmitz habría accedido, pero finalmente el libro nunca vería la luz. El propio Niemeyer escribió una serie de artículos en torno al año 1910 en los que reivindicaba

la arquitectura alemana de alrededor de 1800 (Gilly, 1994, p. 81); en 1912 publicaba *Friedrich Gilly, Friedrich Schinkel und der Formbegriff des deutschen Klassizismus in der Baukunst* (*Friedrich Gilly, Friedrich Schinkel y el concepto de forma del clasicismo alemán en la arquitectura*) en la revista *Mitteilungen des Kunstvereins zu Hamburg* (Comunicaciones de las asociaciones artísticas de Hamburgo), en el que muestra la arquitectura de Friedrich Gilly como resultado de un proceso intelectual riguroso, rompiendo con la imagen de “arquitectura de ensoñación” que había representado hasta el momento. En 1914 estallaba la Primera Guerra Mundial, tras la cual el nacionalismo alemán retrocedería de forma momentánea para resurgir con más fuerza durante la década siguiente.

Figura 0.32. De izquierda a derecha: *Friedrich Gilly 1772- 1800* (Oncken, 1935; reedición de 1981); *Gilly. Wiedergeburt der Architektur* (Rietdorf, 1940); *Friedrich Gilly und die Privatgesellschaft Junger Architekten: 1772 – 1800* (Schütz, 1984) y *Friedrich Gilly. Essays on Architecture. 1796-1799* (Mallgrave, 1994)

Con la llegada de los nazis al poder en 1933, Friedrich Gilly es elevado a la categoría de “arquitecto alemán por excelencia”; Albert Speer reconocerá en él a su principal referente. La devoción de los nazis hacia la arquitectura de Friedrich Gilly produjo los dos grandes libros que, aún a día de hoy, son los más completos que sobre su obra se han escrito. En 1935 publicaba Alste Oncken, *Friedrich Gilly 1772- 1800*; este es, en opinión de Julius Posener el mejor libro que se ha escrito nunca sobre Friedrich Gilly. Aunque Posener hizo estas declaraciones a principios de la década de 1980, la frase mantiene a día de hoy su validez, puesto que la bibliografía sobre Gilly apenas ha aumentado desde entonces. De 1940 data *Gilly. Wiedergeburt der Architektur* (*Gilly. Renacimiento de la arquitectura*), de Alfred Rietdorf. Se trata de un ejemplar muy completo que saca a la luz una gran cantidad de información inédita- bocetos y dibujos fundamentalmente- del joven arquitecto.

Entre los meses de septiembre y noviembre de 1984 el Berlin- Museum organizó una exposición bajo el título *Friedrich Gilly und die Privatgesellschaft Junger Architekten: 1772 – 1800*, de la que salió una publicación con el mismo nombre. En ella se recogen artículos de diferentes autores que aportan perspectivas distintas sobre la producción de Friedrich Gilly.

Diez años después, en 1994 el Getty Center for the History of Art and the Humanities publicó un volumen, *Friedrich Gilly. Essays on Architecture. 1796-1799*, con introducción de Fritz Neumeyer, en el que se recogen textos del arquitecto, como la memoria presentada junto a la propuesta para el monumento a Federico II o la descripción de algunos lugares que visitó durante el viaje que lo llevó a Francia, así como las frases transcritas que aparecen garabateadas en algunos de sus bocetos.

En el año 2012 Cord Friedrich Berghahn recupera el interés por la arquitectura alemana en torno a 1800 con la publicación del libro *Das Wagnis der Autonomie. Studien zu Karl Philipp Moritz, Wilhelm von Humboldt, Heinrich Gentz, Friedrich Gilly und Ludwig Tieck* (*El riesgo de la autonomía. Estudios sobre Karl Philipp Moritz, Wilhelm von Humboldt, Heinrich Gentz, Friedrich Gilly y Ludwig Tieck*), una necesaria revisión sobre la arquitectura del momento, que pone de manifiesto la actualidad de sus planteamientos, aunque en realidad la parte que Friedrich Gilly ocupa dentro de esta obra no es demasiado significativa, a diferencia de Heinrich Gentz, que merece para el autor la dedicación de un capítulo completo.

La publicación más reciente en la que se sacan a la luz aspectos de la arquitectura en torno a 1800 y en la que, además, se dedica un número importante de páginas a la obra de Friedrich Gilly es la dirigida por Marion Hilliges y Christian Scholl, *Gilly- Weinbrenner- Schinkel. Baukunst auf Papier zwischen Gotik und Klassizismus* (*Gilly- Weinbrenner- Schinkel. Arquitectura sobre papel entre el gótico y el clasicismo*), en la que se analiza la obra de estos arquitectos a partir de obras concretas y material extraído de la biblioteca de Gotinga.

Pese a que Cord Friedrich Berghahn le dedique en 2012 una parte importante del libro aparecido en aquella fecha, Heinrich Gentz es el gran olvidado de los “arquitectos revolucionarios prusianos”, puesto que, aparte de algunas pequeñas publicaciones que recogen obras concretas- la *Schiesshaus* de Weimar o la decoración del palacio de esta misma ciudad en la que trabajó junto a Goethe- se echa de menos una publicación que recoja su obra con un carácter de unidad. La única gran publicación existente sobre él data de 1916, es decir, en plena Primera Guerra Mundial. Se trata del libro de Adolph Doeber, *Heinrich Gentz ein berliner Baumeister um 1800* (Heinrich Gentz, un maestro constructor berlinés en torno a 1800), un libro completo, pero difícil de conseguir, por lo que no puede contribuir en gran medida a la difusión de la arquitectura de este arquitecto.

Muy distinto es el caso de Friedrich Weinbrenner. Este arquitecto ha sido más publicado que los dos anteriores; esto puede deberse a dos razones fundamentales: pese a que Weinbrenner no fue excesivamente longevo, puesto que falleció a la edad de sesenta años, tuvo al menos la oportunidad de desarrollar su faceta como constructor de una manera más prolija que sus colegas contemporáneos Gilly y Gentz, que fallecieron de forma prematura, a los veintiocho y cuarenta y cinco años respectivamente; por otra parte, el

Figura 0.33. *Heinrich Gentz ein berliner Baumeister um 1800* (Doeber, 1916)

Figura 0.34. *Friedrich Weinbrenner 1766- 1826* (Koebel, 1920)

hecho de que Weinbrenner desarrollara su labor profesional en la pequeña ciudad de Karlsruhe, lo convierte en el arquitecto local por excelencia. En torno a él ha aparecido la *Friedrich Weinbrenner Gesellschaft*, que se ocupa de custodiar el legado del arquitecto en su ciudad natal.

Aparte de los libros escritos por él mismo que se han mencionado con anterioridad, para realizar esta tesis doctoral se han utilizado otros ejemplares dedicados a su obra por otros autores. Entre ellos, el que Oskar Seneca dedicaba a describir la biografía del arquitecto, publicado en 1907 y titulado *Friedrich Weinbrenner: Jugend und Lehjahre* (*Friedrich Weinbrenner: años de juventud y aprendizaje*). En 1920 la editorial Wasmuth imprimía *Friedrich Weinbrenner 1766- 1826*, un libro escrito por Max Koebel, en el que se recogían aspectos de su obra construida. Seis años después, en 1926, Arthur Valdenaire sacada a la luz un volumen que ha acabado convertido en el gran clásico dentro de la biografía de Weinbrenner, *Friedrich Weinbrenner. Sein Leben und Bauten* (*Friedrich Weinbrenner. Su vida y sus construcciones*). Para completar la bibliografía referente a este autor se ha consultado además el libro de 1977 de Wulf Schirmer, Hanno Brockhoff, Werner Schnuchel y Otto Teschauer, titulado *Friedrich Weinbrenner 1766-1826*, y el publicado en 1986 por David B. Brownlee, *Friedrich Weinbrenner. Architect of Karlsruhe* además de la parte dedicada a este autor en el ya mencionado libro de Marion Hilliges y Christian Scholl que data de 2012.

Figura 0.35. De izquierda a derecha: *Friedrich Weinbrenner. Sein Leben und Bauten* (Valdenaire, 1926); *Friedrich Weinbrenner 1766-1826* (Schirmer, 1977) y *Friedrich Weinbrenner. Architect of Karlsruhe* (Brownlee, 1986)

Dada la importancia que el romanticismo adquirió dentro del periodo de estudio, no solo en lo que a su fase cronológicamente activa se refiere, esto es, desde su aparición en Alemania en el último tercio del siglo XVIII, hasta las primeras décadas del XIX, sino a su influencia incluso posterior, habida cuenta del espíritu romántico de que Federico Guillermo IV (1795- 1861) hacía gala, se ha tratado de observar el tema desde diferentes perspectivas,

no solo la eminentemente arquitectónica, sino la que atañe al ámbito del pensamiento en general y del arte en particular. Para ello se ha consultado una amplia bibliografía referida a estos ámbitos. Entre ella, se consideran dignos de mención los libros de Rudiger Safranski *Schiller o la invención del idealismo alemán y Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, puesto que ofrecen una visión general del panorama artístico germano en el cambio de siglo. El libro de Heinrich Heine *La escuela romántica*, pese a que no ha sido usado como fuente principal de cara a la redacción de la tesis, ha resultado valioso por su visión sobre el aspecto social del periodo artístico romántico, al que Heine ataca por sus vínculos con los círculos políticos más reaccionarios. A pesar de que la tesis ha ido abandonando lo social a medida que avanzaba la investigación, para incidir sobre otras cuestiones, este aspecto ha estado siempre, si bien de forma implícita, en un segundo plano. Dentro de la literatura española sobre el tema destacaría el libro de Marcelino Menéndez Pelayo *La estética del idealismo alemán*, no por su contribución al esclarecimiento del periodo estudiado, sino por el valor que supone observar cómo una de las figuras más destacadas de la intelectualidad española abordó uno de los aspectos tratados en la tesis. Dentro de la escasa literatura que sobre la arquitectura del periodo romántico alemán existe, citaría los libros de Moeller van den Bruck *Der preussische Stil* y de Hermann Beenken *Schöpferische Bauideen der Deutschen Romantik*, ambos publicados a comienzos de los años cincuenta del siglo pasado. A ellos habría que añadir la imprescindible lectura de las obras clásicas del momento, fundamentalmente las de Wolfgang von Goethe y Friedrich von Schiller, entre las que destacaría, por la relación que mantienen con el tema tratado en la tesis, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* y *Los Ladrones*, respectivamente.

Entre los numerosos textos dedicados a Karl Friedrich Schinkel, comenzaré con el más antiguo, publicado por el amigo personal y biógrafo del arquitecto, Gustav Friedrich Waagen en el *Berliner Kalender* de 1844, aunque para la realización de la tesis se ha utilizado la reedición que en 1980 conmemoraba,

Figura 0.36. De izquierda a derecha: *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán* (Safranski, 2009), *Schöpferische Bauideen der Deutschen Romantik* (Beenken, 1952), *Der preussische Stil* (Van den Bruck, 1953) y *La escuela romántica* (Heine, 2010)

de forma anticipada, el bicentenario del nacimiento del arquitecto. Siguiendo con la línea cronológica, puede considerarse también histórica la publicación de 1897 bajo la autoría de Hermann Ziller, titulada simplemente *Schinkel*. De especial relevancia ha resultado *Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk. Die Rheinlande*, de Eva Brües, en tanto que es la publicación que recoge, tanto la descripción del proyecto realizado por Adolph von Vagedes para el *Gymnasium* de Düsseldorf en 1819, como la propuesta enviada posteriormente por Schinkel para el mismo edificio en 1820. En 1980, aprovechando la coyuntura del bicentenario del nacimiento del arquitecto, al igual que en el caso de la biografía de Waagen, la asociación de museos de la extinta República Democrática Alemana publicaba *Karl Friedrich Schinkel 1781-1841*, un completo volumen en el que se recogían de un modo bastante detallado, tanto las principales obras del arquitecto prusiano, como algunos de sus bocetos más importantes. El libro de Nungesser, *Das Denkmal auf dem Kreuzberg von Karl Friedrich Schinkel* (*El monumento en la montaña de la Cruz de Karl Friedrich Schinkel*) sin embargo, ofrece un carácter distinto, al incidir sobre una obra en concreto, el monumento a las guerras de Liberación instalado en el Viktoria Park de Berlín, aportando claves importantes sobre la cuestión del nacionalismo que la obra llevó implícita y recogiendo, al tiempo, el material más relevante sobre este proyecto que, a día de hoy, custodia el *Kupferstichkabinett* de Berlín. La obra *K. F. Schinkel Sammlung architektonischer Entwürfe* (*Colección de proyectos arquitectónicos*) es una reedición de la publicada en 1858 con el mismo título, que Hazlett, O'Malley y Rudolph reeditaban en 1989; este libro ha resultado de gran utilidad puesto que, aunque se ha tenido ocasión de consultar el volumen original, la claridad de los dibujos de la reedición, redibujados a línea, facilita la lectura y reproducción de los mismos, aunque es cierto que pierden el carácter y el encanto que presentan los grabados antiguos. Se podrían citar más títulos, puesto que han sido numerosos los monográficos consultados sobre el arquitecto, pero mencionaré por su relevancia el de Barry Bergdoll *Karl Friedrich Schinkel. An Architecture for Prussia*, por el completo panorama que presenta al incluir la arquitectura de Schinkel dentro del complejo pensamiento de la época.

Figura 0.37. De izquierda a derecha: *Karl Friedrich Schinkel als Mensch und als Künstler* (Waagen, 1980), *Schinkel* (Ziller, 1897), *Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk* (Brües, 1968) y *Karl Friedrich Schinkel 1781-1841* (Badstübner et al., 1980)

DE LAS LUCES AL SENTIMIENTO

La importancia del acento

A lo largo del siglo XVIII se produce una redefinición del papel del hombre en el mundo. Frente al siglo XVII, que nos presenta a un espíritu humano oprimido bajo el peso de las verdades eternas, para cuya comprensión debe hacer uso de un espíritu superior, el hombre del XVIII toma conciencia de sí mismo, rechaza la revelación divina, y confía la adquisición del conocimiento a su propio raciocinio.

Esta modificación sustancial en la forma de acercarse al saber entre ambos siglos no se realizó, empero, de una forma drástica, sino que se expresó, como indica Cassirer (1981, p. 38), en un desplazamiento progresivo del acento, desde lo universal, a lo particular, de los principios a los fenómenos.

Desde el comienzo del siglo XVIII el hombre fue poco a poco desligándose de la fuerza superior que le irradiaba conocimiento desde las alturas, hasta hacerse dueño de su propio entendimiento. El origen del cambio podría situarse, según Cassirer (1981, p. 27), en el desarrollo del método analítico, que Newton había utilizado en el campo matemático y que paulatinamente fue aplicándose a todos los ámbitos del saber, desterrando de este modo los procedimientos deductivos que derivaban de una concepción divina del mundo.

Según Volker Rühle (1999, pp. 17- 18), en Alemania, el sistema filosófico de Christian Wolff encontró una amplia difusión durante los años veinte del siglo XVIII, al extender sistemáticamente el ideal cartesiano de racionalidad a todos los ámbitos de la realidad. Para Wolff, “el claro orden de las cosas, dado por Dios, corresponde a un no menos claro orden de los pensamientos”; de este modo, asumía la compatibilidad entre revelación y razón. En el campo concreto de la experiencia estética fue su discípulo Johann Cristoph Gottsched quien logró sintetizar los planteamientos artísticos, que en el barroco discurrían por senderos propios, integrándolos en el sistema wolffiano de la razón.

Gottsched supedita la producción artística a la “imitación de la bella naturaleza”, siguiendo para ello los mismos principios de “número, medida y peso que Dios ha usado en la Creación” (Rühle, 1997, p. 18); de este modo, guiado por el concepto de razón de Wolff, el principio de imitación de lo

Figura 1.1. *Friedrich Gilly*. Una gruta. Dibujo, 1797. Pluma y pincel en marrón y negro, lavado en marrón sobre papel fabricado a mano. Staatlichen Museum zur Berlin, Kupferstichkabinett- Ident. Nr. SM 14.46 . Fotografía de la autora

bello es utilizado como regla que circunscribe el campo del arte al ámbito de lo racionalmente medible y comprobable, eliminando así lo incalculable e irracional del concepto de Naturaleza.

Sin embargo, esta racionalidad, basada exclusivamente en parámetros objetivos, es declarada insuficiente a partir de los años cuarenta del siglo XVIII; el debate provendrá fundamentalmente de movimientos pietistas, orientados hacia una introspección espiritual, pero se verá a su vez alimentado por el empirismo inglés y el sensualismo.

La experiencia estética como hecho objetivo puro será a su vez cuestionada por Alexander Gottlieb Baumgarten, quien introducirá la subjetividad en calidad de complemento del conocimiento. La concepción de belleza en Baumgarten sigue ligada, no obstante, al concepto de razón en el sentido wolffiano del término, pero amplía los límites de ésta al introducir el factor subjetivo. Baumgarten ensancha el concepto racionalista de razón, en cuanto que abre la mirada a una estética autónoma, como apunta Rühle (1998, p. 22).

A partir de aquí, será Moses Mendelssohn quien ampliará el camino que habría de conducir a la estética kantiana del gusto, al sustraer la belleza a la pretensión racional de la razón. Para Mendelssohn, como indica Rühle (1999), “la tarea del artista ya no está en la imitación de la Naturaleza bella, sino en el efecto que ejerce sobre nuestro ánimo” (p. 22).

Desde los años 60 del siglo XVIII, la imagen de un ser humano que comparte su razón con las fuerzas sobrenaturales, de las que emanan verdades eternas, es sustituida por la de un hombre dotado de una razón más modesta, puesto que ya no aspira a entender todos los enigmas del universo (Cassirer, 1981, p. 28) pero que, sin embargo, es capaz de alcanzar el conocimiento que le resulta necesario por sus propios medios.

Esta variación en la forma de acercarse al saber es la expresión más palpable de un deseo de liberación del hombre, que se irá acentuando a medida que avance el siglo, y que podría resumirse en tres aspectos fundamentales: una inversión en el sentido de las fuerzas, una modificación en la escala, y un cambio en la metodología.

En cuanto a lo primero, el cambio en el pensamiento supone una inversión en el sentido de las fuerzas, que ya no provendrán de abismos celestiales insondables, sino que partirán de la propia razón humana, convertida en foco emisor a partir del cual se origina el conocimiento. De este modo, el hombre se sitúa a sí mismo en el centro de gravedad de su propio mundo, reivindicando con ello un mayor protagonismo, no sólo de su naturaleza humana, sino también y fundamentalmente, de su condición de individuo.

En segundo lugar, al tomar conciencia de sí mismo, redefine la escala del universo a conocer; mide sus potencialidades y sus limitaciones y llega a la conclusión de que su condición de ser humano, finito y limitado, le impide

llegar al conocimiento de la esencia absoluta de las cosas. Sin embargo, ahora le es permitido penetrar en el “interior de la naturaleza”, entendiendo por tal su orden y legalidad empíricos (Cassirer, 1981, p. 27).

Al renunciar a la revelación divina, su campo de estudio quedará acotado a aquello que es capaz de comprender por sus propios medios; esto no significa en absoluto restringir el conocimiento a su entorno inmediato, a aquello que pueda aprehender directamente a través de sus sentidos, puesto que como Newton había demostrado al formular su ley gravitatoria, “la legalidad rigurosa que regía en las partes podía extenderse a la totalidad del universo” (Cassirer, 1981, p. 61). Su conocimiento se puede ampliar por lo tanto al universo, pero sólo a la parte de aquel que pueda ser demostrado mediante leyes racionales. La dimensión del orbe queda circunscrita al campo que la razón sea capaz de alcanzar. O, dicho de otro modo, el hombre del XVIII hace coincidir los límites del universo con los límites de la razón, renunciando con ello al concepto de infinito.

Por último, y relacionado directamente con los dos aspectos anteriores, cambia la forma en que el hombre se enfrenta al mundo, es decir, cambia la metodología mediante la cual se alcanza el conocimiento. Frente al proceso deductivo de que se sirvió el pensamiento del XVII, el hombre del XVIII cuenta con el análisis como herramienta fundamental. Como indica Cassirer (1981, pp. 28- 29), analizar significa, básicamente, descomponer el objeto hasta sus elementos más simples para, una vez desarmado, volverlo a unir en una nueva estructura, en un todo verdadero que, ahora sí, será comprensible, puesto que es posible reconstruir la secuencia. Este movimiento espiritual doble de separar y juntar, según Cassirer, es el que caracteriza por completo el concepto de razón, no como noción de un *ser*, sino de un *hacer*. El hombre pasa, por lo tanto, de receptor pasivo, a activo conocedor.

El cambio en el pensamiento producido a partir de los años sesenta del siglo XVIII implica una modificación en la sensibilidad artística, que podríamos definir siguiendo el esquema tripartito anterior.

En lo referente a la dirección de las fuerzas, el barroco, el estilo artístico identificativo del siglo XVII, en el que los elementos renuncian a su individualidad para someterse a una fuerza superior que subyuga y unifica el conjunto, se muestra ahora como inapropiado y, poco a poco, de una forma prácticamente imperceptible al principio, el vínculo que, como una fuerza sobrenatural ataba las distintas piezas, va relajando la tensión, reconociendo la individualidad de los distintos componentes, dando paso así a un nuevo estilo artístico. El rechazo a la revelación divina se traduce en una disminución de la tensión que emana desde arriba y en un reconocimiento de la individualidad de los distintos elementos, convertidos en piezas autónomas que reivindican un espacio propio.

En cuanto a la escala, la renuncia al concepto de infinito se traduce en un rechazo a cualquier tipo de indefinición; los fuertes contrastes característicos del barroco, que dejaban grandes zonas sumidas en la oscuridad son eliminados. En el nuevo orden no caben las profundidades insondables; todo, hasta el más pequeño detalle, ha de mostrarse bajo la luz de la razón. Este deseo por controlar el ámbito de lo conocido, supone un reforzamiento del concepto de límite. Como indica Cassirer (2007, p. 51), el siglo XVIII hizo descansar la poesía, la filosofía y la ciencia sobre un mundo formal bien definido, que se recrea en la precisión inequívoca, en el claro contorno de las cosas y en su seguro perfil. Esta capacidad para definir y poner límites, según Cassirer, “viene a considerarse al mismo tiempo como la máxima facultad subjetiva del ser humano, como la potencia primordial de la ‘razón’ misma”.

En el terreno del arte, la delimitación de los bordes culminará, según Giulio Carlo Argan (1987, p. 73), con la definición de un nuevo valor que trasciende tanto la forma como la imagen: la figura. La figura es, para este autor, “la imagen extraída, elaborada, acabada por el artista mediante procedimientos propios y exclusivos del arte” (Francastel et al., 1987, p. 74).

En lo que a la metodología se refiere, la necesidad de imponer un procedimiento analítico que clarificase el conjunto se concretará en la definición de una nueva gramática, capaz de unir las piezas de un modo inteligible, a la vez que se renuncia a la creación de un alfabeto formal propio, tomando en su lugar los elementos disponibles en el catálogo clásico. Para Pierre Francastel (Francastel et al., 1987, p. 47) este hecho evidencia el espíritu mediador del siglo XVIII que, temeroso de una ruptura radical con todo lo precedente, optó

Figura 1.2 Gaetano Chiaveri. Fachada norte de la iglesia parroquial católica, Dresde. Grabado de L. Zucchi, alrededor de 1738 (Kadatz, 1986, p. 27)

por conciliar en lugar de revolucionar, al tiempo que reconocía su incapacidad para ampliar el campo de investigación de los hechos y renovar al mismo tiempo los marcos imaginarios de representación y clasificación de los mismos.

El cambio en el pensamiento a lo largo del siglo XVIII discurrirá, en cualquier caso, bajo un manto antiquizante, hasta desembocar en el neoclasicismo, el estilo que, según Francastel (Francastel et al., 1987, p. 49), integra en la tradición de las culturas las exigencias de la razón.

En Alemania, sin embargo, no puede hablarse de estilo neoclásico como tal, sino que la secuencia se produjo desde el tardobarroco, a lo que Sigfried Giedion denominó en 1922, “clasicismo romántico” (*romantischer Klassizismus*); este mismo periodo de llegada, sin embargo, había recibido por parte de Hermann Schmitz en 1914 el calificativo de “arquitectura revolucionaria” (*Revolutionsarchitektur*). La incapacidad para asignar a las construcciones arquitectónicas de esta época una nomenclatura clara apunta a la aparición de una manera de construir totalmente novedosa, a la que acabaría llamándose, simplemente, “arquitectura típicamente prusiana”. El tránsito de un estilo a otro, de la concepción tardobarroca a esta nueva forma de entender la arquitectura se produjo, sin embargo, de una forma fluida, al recurrir ambos a la Antigüedad como referente.

Figura 1.3. Friedrich August Krubsacius. Proyecto para la fachada de la nueva residencia campestre, Dresde, alrededor de 1770 (Kadatz, 1986, p. 28)

Figura 1.4. *Policleto de Argos*. Torso del Doríforo. Cópia romana en mármol siguiendo el modelo original , realizado en torno a los años 450- 440 a.C. (Staatlichen Museum zur Berlin, Altes Museum). Fotografía de la autora

La relación con la Antigüedad

La palabra “Grecia” se usó, hasta mediados del siglo XVIII, como un vocablo genérico que llegó a aglutinar no sólo los diferentes periodos históricos de la Antigüedad helena, sino incluso Roma dentro del mismo concepto común. Fue Winckelmann el primero que trató de definir de un modo claro qué significaba realmente la Antigüedad, y así, frente al concepto genérico de “Grecia” usado hasta el momento, Winckelmann señala con precisión el auténtico ideal griego, al situar el “periodo clásico” en los siglos V y IV a.C. En este momento, las figuras están dotadas de una serenidad que parece abstraerlas del mundo real. A partir de esta actitud, que elimina de la representación cualquier referencia a lo sensible, es decir, a lo confuso e ininteligible, tratará de construir Winckelmann un sistema racional que vindique la validez suprahistórica y atemporal del modelo griego.

En su *Geschichte der Kunst des Alterthums*¹, publicada en 1764, Winckelmann destaca la influencia que ejerce el clima sobre el arte de los distintos pueblos, a lo que habría que sumar la educación y la forma de gobierno como circunstancias morales externas (Winckelmann, 2014, p. 76). Con ello, admite la individualidad de la expresión artística de cada pueblo, al estar ésta condicionada, tanto por la situación geográfica, como por el hecho histórico. Sin embargo, pese a que no resta importancia a las representaciones artísticas de otros pueblos de la Antigüedad, considera el arte griego superior a todos los demás; una de las razones a las que atribuye esta superioridad es que los griegos fueron capaces de producir un arte propio, sin tomar nada de otras naciones y, de este modo, se convirtieron en inventores de su propio país.

Además, las representaciones artísticas de los griegos realizan la secuencia completa del arte, según la cual, partiendo de lo más elemental, alcanzan la belleza, para después degenerar en lo superfluo (Winckelmann, 2014, p. 51). El estudio concreto de estas manifestaciones artísticas se convierte así, para Winckelmann, en el instrumento que “fijará nuestras ideas y las afirmará en lo verdadero y en lo bello, enseñándonos a hacer juicio de las Bellas Artes y a ejercitarlas”, frente al arte producido por otras civilizaciones, que será observado como un mero complemento. (Winckelmann, 2014, p. 175).

El arte griego es elevado, en manos de Winckelmann, a patrón universal a partir del cual habrán de medirse todos los pueblos y las obras de arte por ellos producidas:

“Pero la ley ‘hacer a las personas similares y al mismo tiempo más bellas’ siempre fue la ley suprema que los artistas griegos reconocían por encima de ellos, y presupone necesariamente el propósito por parte del maestro de tomar en consideración una naturaleza más bella y más perfecta.” (Winckelmann, 2008, p. 84)

1. *Historia de las artes entre los antiguos*

Figura 1.5. *Holbein*: Santa Úrsula. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe (Grohn, 1972, lámina 12)

Figura 1.6. Venus de Medici. Galleria degli Uffizi, Florencia, Italia (Fotografía de Wai Laam Lo, Creative Commons)

Según esta concepción, la relación con el mundo griego es la que determina la validez o invalidez de una determinada expresión artística en cuanto patrón a seguir; Winckelmann aplica esta norma sin excepción, puesto que, pese a reconocer la grandeza de Holbein y Durero, a los que llama “padres del arte en Alemania”, los invalida como referentes al advertir la falta de conexión de éstos con la Antigüedad clásica (Winckelmann, 2014, pp. 78-79).

Winckelmann, influido por el concepto de razón wolffiano, recoge el principio estético que Gottsched hubiera sintetizado como “imitación de la naturaleza bella”, pero identificando la naturaleza bella con el arte de los antiguos griegos.

La imitación de las obras griegas es reivindicada por Winckelmann desde su primera gran publicación, los *Gedanken über der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*², publicada en 1755. Para justificar esta tesis, Winckelmann parte de la consideración del hombre griego como la realización completa y cabal del hombre terreno. Para él, la cultura griega representa la perfecta conjunción de la condición natural y la forma espiritual del ser humano:

“La belleza sensible dio al artista la bella naturaleza; la belleza ideal los rasgos sublimes: de aquélla tomó lo humano, de ésta lo divino.” (Winckelmann, 2008, p. 84)

Los griegos observaron la naturaleza y la destilaron, haciéndola pasar a través de su noble espíritu; es por ello que las obras de arte resultantes de este proceso sean más dignas de imitar por nosotros que la propia naturaleza en sí:

“Se sabe que el gran Bernini fue uno de los que quiso discutir a los griegos la preeminencia tanto en lo que hace a la bella naturaleza, como en la belleza ideal de sus figuras. Opinaba además que la naturaleza sabe dar a todas sus partes su belleza necesaria y que el arte consiste en encontrarla. Se vanagloriaba de haber superado un prejuicio en el que había incurrido inicialmente víctima de la seducción de la *Venus Medicea*, pero que luego, sin embargo, percibió en diferentes ocasiones tras un laborioso estudio de la naturaleza.

Así pues, la *Venus* le enseñó a descubrir bellezas en la naturaleza que él, previamente, solo creía encontrar en ella, la *Venus*, sin la cual no habría buscado en la naturaleza. ¿No se sigue de aquí que cabe descubrir antes la belleza de las estatuas griegas que la de la naturaleza y que, por tanto, aquélla es más conmovedora, no tan dispersa, sino más unificada que ésta? Así pues, al menos, el estudio de la naturaleza será un camino más largo y trabajoso para el conocimiento de lo bello perfecto de lo que lo es el estudio de la Antigüedad.” (Winckelmann, 2008, pp. 85-86)

2. Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y en la escultura

Figura 1.7. *Policleto de Argos*. Amazona herida. Copia romana en mármol siguiendo el modelo original , realizado en torno al año 430 a.C. (Staatlichen Museum zur Berlin, Altes Museum). Fotografía de la autora

Para llegar a esta conclusión, Winckelmann utiliza un procedimiento deductivo, al partir de la premisa de la superioridad de espíritu de los antiguos griegos.

De la discrepancia con esta visión surgió otra de las grandes obras literarias del momento: el *Laocoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*³ de Gotthold Ephraim Lessing. Según Barjau (en Lessing, 1977, p. 18) fue Moses Mendelssohn quien animó a Lessing a escribir la réplica a los *Gedanken* de Winckelmann. El autor sajón habría comenzado a trabajar en ello tras la lectura de la obra winckelmanniana en 1755, aunque su escrito, el *Laocoonte*, no vería la luz hasta 1766.

En el *Laocoonte*, Lessing cuestiona la teoría de Winckelmann, según la cual:

“La característica universal que otorga la primacía a las obras maestras de los griegos es, al fin y al cabo, una noble simplicidad y una callada grandeza, tanto en la posición como en la expresión. Así como la profundidad del mar siempre permanece en calma por mucho que la superficie se enfurezca, del mismo modo la expresión de las figuras de los griegos muestra, aun en medio de las pasiones, un alma grande y sosegada.” (Winckelmann, 2008, p. 92 y Lessing, 1977, p. 41)

Lessing coincide con Winckelmann en la descripción que éste hace a continuación de la citada escultura, al considerar que, efectivamente, el rostro de Laocoonte no refleja la violencia del momento con la intensidad que éste haría suponer, y al estimar la sabiduría del artista que la había ejecutado en una escala muy por encima de la media (Lessing, 1977, p. 42). Sin embargo, discrepa de él en cuanto al fundamento de esa sabiduría, sobre el que Winckelmann deduce la regla general a partir de la cual desarrollará su sistema: la negación de la naturaleza sufriente en la representación de las obras griegas.

El Laocoonte esculpido ahoga el grito, la expresión natural del dolor físico, mientras que el descrito en la Eneida gime y se lamenta, lo que provoca el reproche de Winckelmann a Virgilio. Sin embargo, Lessing encuentra la clave de la diferencia entre estas dos formas de expresión, que no radicaría en el espíritu griego en sí, sino en las diferentes formas de representación usadas por la poesía y por las artes figurativas (pintura y escultura). La condición propia de la poesía es la temporalidad, mientras que la de las artes figurativas es la espacialidad; Virgilio puede hacer gemir al Laocoonte, porque somos capaces de imaginar la secuencia desde que el personaje comienza a sufrir, cómo entorna la boca, la abre, la cierra,...sin embargo, en la representación plástica, dada la incapacidad de ésta para describir el tiempo, el artista se ve obligado a reproducir un momento concreto del proceso; si optase por el instante en el que Laocoonte grita, la obra se agotaría en sí misma, porque al haber alcanzado el clímax, nuestra imaginación no sería capaz de ir más allá; además transformaría al protagonista en un personaje que grita todo el tiempo,

3. *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*

Figura 1.8. *Hagesandro, Atenodoro y Polidoro de Rodas. Laocoonte y sus hijos, 175- 150 a. C. Mármol. Museo Pío Clementino, Vaticano (Gombrich, 2006, p. 110)*

lo cual convertiría su grito en insoportable y a él en un ser grotesco.

Por otra parte, dadas las condiciones de belleza en grado máximo que el artista griego había aceptado, era necesario rebajar la tensión de ese dolor, no porque el dolor fuese algo innoble, sino porque su representación gráfica obliga a deformar la figura. Según Lessing:

“solo el hecho de representar a una figura humana con la boca completamente abierta, solo este hecho comporta en la pintura una mancha y en la escultura una concavidad que producen el efecto más desagradable del mundo” (Lessing, 1977, p. 52).

De este modo, Lessing desmonta el mito de la naturaleza imperturbable de los griegos, al demostrar, mediante la observación de las obras de arte de la Antigüedad, es decir, mediante un procedimiento analítico, que:

“el griego sentía y gemía; exteriorizaba sus dolores y sus penas; no se avergonzaba de ninguna de las debilidades humanas; sin embargo, ninguna de ellas podía apartarle del camino del honor y del cumplimiento del deber” (Lessing, 1977, p. 44).

Con ello, sienta la base para una nueva concepción de los antiguos griegos, según la cual “por sus obras son criaturas superiores; por sus sentimientos son verdaderos seres humanos” (Lessing, 1977, p. 43).

La tendencia a la idealización de lo clásico que, desde 1755, coincidiendo con la publicación de los *Gedanken* de Winckelmann se había producido, comienza a debilitarse. La “noble sencillez” winckelmanniana que, mediante el concepto de *gracia* pretendía imponer un orden comprensible y grato a la razón, y no a los sentidos, es apreciada como engañosa. El precepto winckelmanniano por el cual había que volver a lo antiguo para restituir al mundo un halo de gracia guiada por la razón (Assunto, 1990, p. 54), es ahora inválido. Y lo es, fundamentalmente, porque el concepto de razón ha cambiado; frente al patrón estético extraído de una Antigüedad idealizada, que Winckelmann había definido de un modo sintético, se impone la razón analítica.

El Laocoonte de Lessing fue uno de los instrumentos que contribuyó a desmontar el mito de un estándar de belleza objetivo y universal. Sin embargo, esta obra no sólo demuestra la importancia que los antiguos griegos concedían al factor humano, sino que va más allá; al describir las diferencias entre las artes figurativas y la poesía, pone de manifiesto la capacidad de ésta última para introducir el tiempo en la expresión artística, frente a la ineptitud de las otras en este sentido. Con ello, reivindica la superioridad de la poesía frente a la pintura y la escultura, y le otorga el rango de única disciplina capaz de observar las obras de arte como secuencias de un discurso, es decir, de contemplar el arte como historia.

Sin embargo, el cambio definitivo en la forma de entender lo clásico llegó de la mano de la arqueología, la ciencia que acompañó al furor por el mundo antiguo. La multitud de restos encontrados evidenció diferencias insalvables entre el arte de lugares y épocas distintas. Frente al ahistoricismo ilustrado, que metía en el mismo saco momentos geográfica y temporalmente distanciados, y confiaba en un sistema organizado por leyes universales y objetivas, que podrían ser comprendidas mediante la razón, la gran diversidad de hallazgos encontrados hacía cada vez más difícil la tarea de referir todas las producciones artísticas a una única medida global fijada por el patrón clásico.

De este modo, junto a la certeza de que el mundo antiguo no podría ser usado en lo sucesivo como ideal objetivo de belleza, apareció una nueva sensibilidad que, analizando las diferencias entre las producciones artísticas encontradas, contribuyó a crear una secuencia lógica de acontecimientos históricos que definían momentos sociales y artísticos concretos y distintos al resto. El principal impulsor de este cambio en la percepción de la historia fue Johann Gottfried Herder; a través de él, como indica Cassirer (1948), la historia “dejaba de ser una simple colección de *sucesos*, para convertirse en el gran drama interior de la humanidad” (p. 314).

Figura 1.9. Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff. Ruinas romanas, 1771. Dibujo a tinta (Kadatz, 1983, p. 55)

Según Cassirer (1948, p. 314), Herder ya no ve al hombre exclusivamente como un ser que obra, sino como un ser que siente; por lo tanto, no trata de captarlo en la suma de sus actos, sino en la dinámica de su sentir. Para él, todo lo que el hombre hace no es sino el reflejo de su interioridad; comprender la historia significa penetrar en el corazón del hombre, pues es aquí donde reside el meollo de su naturaleza (Cassirer, 1948, p. 315).

El centro emisor del pensamiento, que desde el segundo tercio del siglo XVIII buscaba tímidamente un lugar en el que abrigarse de la fría razón pura, se desplaza ahora de forma decidida, situándose en el corazón del hombre, el órgano vital por excelencia. El espíritu que desde él se bombea, se convierte en el nexo de unión de un sistema de relaciones que enlaza a los hombres en un conjunto orgánico.

La forma en que esta comunicación se desarrolla está definida por una particular forma de autoexpresión, propia de cada pueblo (Berlin, 2000, p. 24), que Herder identifica con la cultura. A partir de aquí, si bien las producciones artísticas no son más que la fachada externa de una determinada agrupación cultural, es decir, de un pueblo, pueden permitirnos llegar al conocimiento verdadero de aquellos que las produjeron, puesto que en ellas late su espíritu.

Figura 1.10. *Caspar Wolf*. La pequeña cueva del oso de Welschenrohr. Óleo sobre lienzo. Kunstmuseum Solothurn (Kunstmuseum Basel, 2009, p. 213

El espíritu no puede ser nunca impuesto desde fuera, sino que ha de brotar del interior de cada uno, es por ello que tiene un carácter exclusivo, aunque no exclusivista puesto que, para Herder, el desarrollo de la propia peculiaridad no sólo ha de respetar la peculiaridad de los otros, sino observarla como una ganancia (Safranski, 2009, p. 27). A la valoración de la individualidad se suma la pluralidad y así, de forma sucesiva, el espíritu del individuo se funde con el de sus seres próximos, creando asociaciones de rango cada vez superior: familia, tribu, pueblo, nación, etc., en el que se reconoce al mismo tiempo la voluntad general y la individual.

De este modo, Herder no sólo reivindica el carácter único de cada pueblo, algo que Winckelmann también había reconocido, sino que concede un valor propio e incomparable a cada uno de ellos. Aquí radica la principal diferencia entre ambos pensadores: mientras que para Winckelmann los distintos pueblos no tienen más que un valor relativo en relación al valor absoluto que representan los antiguos griegos, para Herder, pese a la veneración que éste siente hacia los griegos, cada pueblo, lejos de ser un simple medio, es un fin en sí mismo (Cassirer, 1948, p. 316). Por ello, la fijación de un patrón externo en función del cual se determina la validez de un pueblo, o de las obras por él producidas, no es posible, puesto que cada uno contiene dentro de sí su propia medida.

Frente a la concepción ilustrada que, como indica Friedrich Paulsen (1885, p. 518), sólo era capaz de reconocer individuos que pertenecían al género homogéneo del “animal racional”, separados casualmente en diferentes grupos espaciales y temporales, Herder ve en un pueblo una esencia orgánica, individual, cuyo principio de vida particular impregna todos sus actos. Rechaza la idealización que Winckelmann efectúa del arte de los griegos al considerarla engañosa; sin embargo, admira en las producciones artísticas de los antiguos la frescura y, sobre todo, la originalidad. La autenticidad de su arte es el más claro testimonio de su carácter único y su independencia.

Al inicio de la década de los 90 la idea de “lo antiguo” se somete a revisión y acaba sustituida por “lo griego”, a la vez que es asociada a una imagen que ahora brotará directamente del pasado original, sin intermediaciones.

La relación con la Antigüedad ha cambiado pero, sorprendentemente, el fervor por lo antiguo, que ahora se ha concentrado y matizado en lo griego, lejos de diluirse, se refuerza. Las excavaciones arqueológicas habían creado la certeza de que, como afirma Alste Oncken (1981, p. 9), “lo clásico de los antiguos fundó un mundo no recurrente, no comprensible ni repetible mediante ninguna regla” pero, paradójicamente, si antes era el arte antiguo en su generalidad lo que resultaba interesante de cara a la creación de un patrón universal a imponer, ahora será lo contrario, es decir, el carácter único de los antiguos griegos, lo que los sitúa como pueblo ejemplar a emular.

Ahora es el espíritu de los antiguos griegos lo que se venera, la energía interior que les hizo desarrollar su peculiar carácter; es su esencia lo que se aspira a aprehender, no en forma de repetición o mera copia de sus productos, sino contagiándose de su fuerza vital genuina.

En palabras de Herder: “Nosotros no queremos poseer el arte griego, sino que el arte nos posea a nosotros” (Paulsen, 1885, p. 520). A partir de aquí, el proceso debía desarrollarse de un modo orgánico y conduciría a un resultado cada vez diferente: “¡Dejemos que se muestre el carácter de nuestra nación, el lenguaje, el ambiente, y que la posteridad decida si somos o no clásicos!” (Herder en Berlin, 2000, p. 231).

Al situar el origen del espíritu en el interior del hombre, Herder no sólo reconoce la naturaleza fundamentalmente humana de sus expresiones, desligándose de la revelación divina, sino que imprime a su pensamiento un marcado carácter activo. Pensar es ahora fundamentalmente una acción que se desarrolla desde el interior hacia el exterior.

El carácter dinámico y plural que se reconoce tras las obras de arte de los diferentes pueblos, y la concepción de la historia como ordenación cronológica de acontecimientos pretéritos, según la cual, a una misma civilización le corresponden periodos de prosperidad y declive, acaba definitivamente con la idea de un ser humano de naturaleza inmutable. Esta naturaleza cambiante y dinámica es la que lleva a desplazar el interés del pasado al futuro, y a tratar de determinar las características de un ideal propio que definiría no lo que Alemania había sido, sino lo que Alemania habría de ser.

Figura 1.11. *Friedrich Gilly*. Templo de la recuperación sobre la montaña de la Victoria en Wörlitz, 1797 (Staatlichen Museum zur Berlin, Kupferstichkabinett- Ident. Nr. SM 16.35). Fotografía de la autora

Un puente entre dos crisis

En las últimas décadas del siglo XVIII las obsoletas estructuras políticas y económicas del Sacro Imperio Romano Germánico se tambaleaban de forma preocupante, anunciando un derrumbe que parecía inevitable. Paralelamente a las labores de apuntalamiento que las autoridades germanas llevaban a cabo, en forma de tímidas reformas, que trataban de no generar demasiado descontento entre las clases dirigentes- fundamentalmente terratenientes que ostentaban la propiedad de la práctica totalidad de la tierra-, se abrió un debate entre las capas intelectuales de la población, para tratar de definir cuál habría de ser el rumbo que en lo sucesivo tomara Alemania como país. O, dicho de otro modo: habiendo asumido la concepción cambiante del hombre y de las sociedades como marco de pensamiento, se trataba de determinar de antemano el siguiente estadio en el desarrollo del pueblo alemán.

La crisis del Imperio había puesto al descubierto la profunda división interior que vivía el país. Ésta se debía, fundamentalmente, a la gran heterogeneidad de territorios que lo componían; principados y pequeños Estados que durante siglos habían desarrollado su propia idiosincrasia (Ripalda, 1978). La incapacidad de la fórmula política para unificar las diversas regiones condujo a la búsqueda de un nuevo modo de integración. En un momento en que se comenzaba a interpretar la historia a partir de las producciones artísticas de las diferentes sociedades, el foco de atención se situó, casi de una forma natural, en la cultura.

Figura 1.12. Busto de Pericles.
Copia romana en mármol siguiendo
el modelo original , realizado en
torno al año 430 a.C. (Staatlichen
Museum zur Berlin,
Altes Museum). Fotografía de la
autora

Como apunta Siegfried Giedion (1957, p. 43), sólo las épocas pretéritas señaladas por una verdadera vida cultural poseyeron la fuerza y la capacidad necesarias para crear verdaderos símbolos, que únicamente son posibles allí donde surgieron una conciencia y una cultura unificadoras.

La creación de una unidad nacional basada en la propia cultura remitía nuevamente a los griegos, puesto que, como Winckelmann había reconocido, la griega era la única nación que había sido capaz de crear su propia cultura, lo cual podía permitir al pueblo alemán construir la suya propia emulando el ejemplo heleno.

Además, el sentimiento de crisis que a todos los niveles había impregnado a la sociedad germana del momento provocó que un sector importante de su intelectualidad identificase la crisis existencial que el desmoronamiento del Imperio suponía, con otra de las grandes crisis vivida por el mundo civilizado, cuando allá por el 404 a. C., la derrota definitiva de Atenas en la guerra del Peloponeso acabase con la democracia ateniense, instaurando el régimen de los 30 tiranos. Se podría decir que los alemanes de finales del XVIII, o al menos algunos de ellos, tendieron un puente hasta el ocaso del siglo V a. C. y trataron de trasladar algunas de las recetas anticrisis que surgieron en aquel momento hasta sus días. En este sentido, una de las influencias más importantes llegó de la mano de Sócrates, el gran moralizador de la historia en palabras de Francisco Rodríguez Adrados (2003). Sócrates fue el primero, según el citado autor, que trató de producir una moralización de la política, al conciliar la moral personal con la pública. La concepción socrática de la moral implica la unificación de las competencias personales con un ideal de conducta que obedece a una ley interna, asociada a su vez a la virtud.

Frente a los grupos aristocráticos conservadores, que defendían el carácter hereditario de toda bondad, Sócrates sostiene que la virtud puede y debe ser enseñada. A partir de aquí, su ideal de Estado se construye sobre un ideal educativo puesto que, para él, la función primordial de un gobernante es ayudar al ciudadano a desarrollar su propia ley interna.

Platón recogió el principio moralizador de Sócrates y lo desarrolló hasta darle una forma concreta al crear su Estado ideal o República, a la cabeza de la cual sitúa a una élite intelectual, “los guardianes”. Éstos habrían recibido una educación específica, orientada fundamentalmente a la observación de las normas de conducta, puesto que como Diótima afirma en *El banquete*:

“El que quiera llegar a este fin por el camino verdadero debe empezar a buscar los cuerpos bellos y hermosos desde su edad temprana; si está bien dirigido debe también, además, no amar más que a uno solo y engendrar bellos discursos en el que haya elegido. A continuación deberá llegar a comprender que la belleza que se muestra en un cuerpo cualquiera es hermana de la que se encuentra en los otros. En efecto, si hay que buscar la belleza en general, sería una verdadera locura no creer que la belleza que reside en todos los cuerpos es una e idéntica. Una vez

penetrado en este pensamiento deberá mostrarse amante de todos los cuerpos bellos y despojarse, como de una menospreciada futesa, de toda pasión que se encontrara en uno solo. Después aprenderá a estudiar la belleza del alma, considerándola mucho más preciosa que la del cuerpo, de tal manera, que un alma bella, aun en un cuerpo privado de atractivos, basta para atraer su amor y su interés y para hacerle engendrar en ella los discursos más a propósito para el perfeccionamiento de la juventud. Por este medio se verá forzosamente obligado a contemplar la virtud que se encuentra en las acciones de los hombres y en las leyes y a ver que esa cualidad es idéntica a ella misma en todas partes y, por consiguiente, a hacer poco caso de la belleza corporal.” (Platón, 1997, pp. 259- 260)

En la Alemania deprimida de la segunda mitad del siglo XVIII, la necesidad de revertir la mala situación que de forma generalizada se hacía extensiva a todos los ámbitos, se tradujo en una apuesta decidida por la educación como único instrumento de rehabilitación posible. La preocupación por el aspecto formativo durante estos años fue tal, que provocó la publicación de más escritos sobre educación que en los trescientos años precedentes, como apunta Clemens Menze (1975, p. 11)

Entre los pensadores alemanes de finales del XVIII más comprometidos con el fin educativo del Estado se encuentran Immanuel Kant y Johann Gottfried Herder, quienes sumaron a la corriente moralizante que procedía de la antigua Grecia, la influencia del suizo Jean Jacques Rousseau.

La llegada del *Émile ou De l'éducation*⁴ a Königsberg es recogida por Friedrich Paulsen (1885, p. 516), como uno de los grandes hitos en la historia de la educación alemana. Paulsen describe la fascinación que el libro produjo en Kant, y señala el año 1762 como la efeméride del encuentro en Königsberg de tres de los pensadores más influyentes en el desarrollo de las teorías pedagógicas posteriores: Rousseau, en forma impresa a través del *Emilio o De la educación*; Kant, fascinado por la lectura de este libro; y Herder, que llegó a la ciudad el mismo año que el *Emilio* y que por aquel entonces sólo contaba con 16 años. El *Emilio o De la educación* fue, según Paulsen, la semilla que hizo germinar el interés por una nueva pedagogía en suelo germano.

La tesis fundamental del *Emilio*, como indica Cassirer (2007, p. 80), es no evitar ninguna dificultad física en el camino del pupilo al que se quiere educar, con objeto de favorecer la autonomía de su voluntad y el fortalecimiento de su carácter. Trasladando este planteamiento al ámbito nacional, para Rousseau, la verdadera tarea del Estado era sustituir la desigualdad física entre los hombres por una igualdad jurídica y moral; no es la escasez de recursos materiales lo que se ha de combatir, sino la privación moral y política de los derechos de los ciudadanos (Cassirer, 2007, PP. 77- 80).

⁴ *Emilio o De la educación*

Rousseau atribuye la infelicidad del hombre de su tiempo a la fractura existente entre el mundo de las cosas y el mundo del yo. La sociedad imponía unos horarios y unas ceremonias que nada tenían que ver con el ritmo interior del hombre, por lo que éste, al acatarlos, sucumbía ante ellos, reprimiendo su verdadera necesidad interior y aceptando una ley externa que lo anula como individuo.

Para superar esta alienación general en la que vive el ser humano, Rousseau propone la conciliación de las dos esferas: la personal y la social. La diferencia fundamental respecto al sistema existente en su momento es que, en el modelo rousseauniano, el individuo no habría de seguir una ley impuesta desde el exterior, sino que debería guiarse por su propia ley interna. El primer paso, por lo tanto, es el reconocimiento a nivel individual de esa ley interna, que será diferente para cada uno, puesto que, según Rousseau, “cada cual porta dentro de sí el auténtico arquetipo” (Cassirer, 2007, p. 66). La única forma para la identificación de esta norma interior es el autoconocimiento y la introspección, a la que se llega rechazando las demandas de la artificiosa sociedad y depurando todas las perniciosas influencias que las estructuras existentes hayan introducido en el hombre, hasta llegar al “hombre natural”, es decir, al individuo limpio de artificios sociales.

A partir de aquí, Rousseau define una segunda escala, que determina el funcionamiento colectivo en base a una ley superior en la que queda recogida la voluntad general como voluntad moral (Cassirer, 2007, p. 81); esta es, para Rousseau, la definición de Estado. El objetivo esencial de Éste, es colocar al individuo bajo una ley moral que obligue universalmente, sin excepción; de esta ley debe haber desaparecido todo atisbo de capricho y arbitrariedad.

El concepto de libertad definido por Rousseau implica la superación de todo lo arbitrario. Significa, de hecho, la vinculación a una ley estricta e inquebrantable que el individuo ha erigido por encima de sí mismo. Por lo tanto, no es el alejamiento de esta ley o el desprendimiento de la misma lo que hace libre al hombre, sino su autónoma adhesión a ella. Esta libertad se realiza en la voluntad general y, más concretamente, en la voluntad estatal. El fin último del Estado, para Rousseau, es la educación de ciudadanos libres, es decir, de ciudadanos que hayan desarrollado de forma natural sus cualidades y estén vinculados de un modo voluntario a la autoridad estatal, puesto que dicha autoridad emana de ellos mismos.

Formación y regeneración

Kant era un ferviente admirador de Rousseau; probablemente lo que más apreciaba de él, como indica Ernst Cassirer (2007, p. 181), era que “había sabido discernir mejor que nadie entre la máscara del hombre y su verdadero rostro”. Siguiendo con el discurso de Cassirer, Kant compartía el sentimiento rousseauiano sobre el “estado natural”, al reconocer en el hombre aspectos que han sido injertados a lo largo del tiempo en su propia esencia mediante la tradición y la cultura y que, por lo tanto, le son ajenos. Sin embargo, Kant no podía aceptar el concepto de “hombre natural” fijado por Rousseau. Para él:

“Lo verdaderamente permanente en la naturaleza humana no es un *estado* que haya poseído en alguna ocasión antes de abandonarlo, sino aquello *para* lo que existe y aquello *hacia* lo que tiende. No es una constante del ser, sino del deber ser.” (Cassirer, 2007, p. 181)

Además, la convicción metodológica de Kant le impedía admitir como cierto el concepto de “hombre natural”, que Rousseau había definido de un modo sintético; Kant no puede apoyarse en hipótesis, sino que necesita comenzar con lo que nos es dado, con lo empíricamente garantizado, y lo que nos es dado, es el hombre civilizado, no el salvaje rousseauiano, por eso, como él mismo afirma: “Rousseau procede sintéticamente y comienza por el hombre natural, yo procedo analíticamente y comienzo por el hombre civilizado.” (Cassirer, 2007, p. 183). Por lo tanto, para Kant, el “estado natural” del hombre es el “hombre civilizado”, o más concretamente, el “hombre que tiende hacia su ser civilizado”. Este estado de *civilización*, no obstante, se aparta por completo de las reglas y convencionalismos sociales, como él mismo se encarga de aclarar:

“Estamos *civilizados* hasta la exageración en lo que atañe a todo tipo de cortesía social y a los buenos modales. Pero para considerarnos *moralizados* queda todavía mucho” (Kant, 2016, p. 36)

Podríamos, por lo tanto, reformular la frase afirmando que, para Kant, el “estado natural” del hombre es el “hombre que tiende hacia su ser moralizado”, o expresado de un modo más llano aún, la esencia del hombre es la búsqueda de la moralidad.

Figura 2.1. *Friedrich Frick*. Salida del viejo castillo. Grabado reproducción del dibujo original de Friedrich Gilly (Frick, 1799, lámina VI)

Esta concepción implica un componente dinámico que refiere a un proceso; la regla por la que este proceso se rige no hay que buscarla, según Kant, ni en lo que se encuentra por debajo del hombre- la naturaleza- ni en lo que se encuentra por encima de él- la metafísica- sino que el individuo ha de tomarla de sí mismo. A partir de aquí, el hombre necesita, tanto desarrollar su libertad interna, como una vida social en la que, a diferencia de la fusión que proponía Rousseau, se instalará el individuo de forma crítica (Cassirer, 2007, p. 185).

La moralidad es, por lo tanto, para Kant, la propiedad común al género humano, lo que define su esencia en última instancia; de ahí que, para acceder a ella, se deba actuar de forma conjunta a nivel de especie:

“Obrando aisladamente los hombres en la formación de sus alumnos, no podrán conseguir que éstos alcancen su destino. No son los individuos, sino la especie humana la que debe llegar hasta aquí” (Kant, 2016, p. 34)

Para alcanzar la verdadera humanidad, es decir, la moralidad, es necesario poner en marcha un proceso formativo en el que se aúnen los esfuerzos individuales. Kant reconoce la suma de estas individualidades en el Estado, y le asigna a Él, por lo tanto, la tarea de formar a los ciudadanos:

“Rousseau no andaba tan desencaminado al encontrar preferible el estado salvaje, siempre y cuando no se tenga en cuenta la última etapa que todavía le queda por remontar a nuestra especie. (...) Mientras los Estados apliquen todas sus fuerzas en sus vanos y violentos intentos de expansión, obstruyendo así continuamente el lento esfuerzo de formar interiormente a sus ciudadanos, no cabe aguardar nada de esta índole, porque para ello se requiere una vasta transformación interna de cada comunidad en orden a la formación de sus ciudadanos.” (Kant en Cassirer, 2007, p. 186)

Kant sitúa la formación de los ciudadanos como tarea prioritaria del Estado, puesto que para él: “únicamente por la educación el hombre puede llegar a ser hombre” (Kant, 2016, p. 31).

La formación de Herder, como indica Friedrich Paulsen (1885, p. 516), se desarrolló a la sombra de Kant y Hamann, dos de las grandes figuras del momento, que defendieron líneas de pensamiento muy diferentes; para Paulsen, Hamann es el primer romántico, mientras que Kant fue quien venció por primera vez completamente a la Ilustración. Probablemente, la principal diferencia entre Kant y Herder es que este último rechaza la utilización de cualquier tipo de sistema. Como indica Andress (1916, p. 123), Herder “concibe el mundo como una poderosa voluntad, un devenir desde el suelo bajo sus pies hasta los pájaros del aire, las bestias en el campo y, finalmente, el hombre en sí mismo”. Sin embargo, considera que la razón por sí misma no es suficiente para comprender el universo en su gran complejidad; no entiende el mundo como algo unitario, y para expresar esa concepción fragmentaria, recurre a un nuevo lenguaje que, según Safranski (2009, p. 22) “se ajusta

a la misteriosa movilidad de la vida”. La obra de Herder tiene este mismo carácter fragmentario; es un conjunto de escritos que, colocados unos junto a otros, constituyen un mosaico mediante el cual es posible aproximarse a su pensamiento, pero no realizar un seguimiento lineal del mismo, puesto que éste está lleno, al igual que la propia vida, de parones, interrupciones, ajustes, e incluso carencias.

Esta visión fragmentaria del mundo, que Herder pudo adoptar de Hamann, maestro al que se sintió especialmente vinculado, presenta una conexión metodológica con la arqueología, la ciencia encargada de reconstruir el idealizado mundo antiguo; la metodología arqueológica recompone la secuencia temporal a partir de los fragmentos hallados y conduce a una nueva visión del mundo, que contempla en la fragmentación la posibilidad de reconstruir lo absoluto. Los fragmentos no serán vistos ya como partes incompletas del todo, sino como porciones del mismo, a través de las cuales podemos llegar a su conocimiento.

Herder traslada esta valoración de lo fragmentado e incompleto al ámbito de las relaciones humanas; para él, cada individuo deja de ser un simple hombre para convertirse en un valioso fragmento a través del cual es posible comprender el todo, es decir, la humanidad.

Así define al hombre como el fragmento más pequeño de humanidad, un fragmento, no obstante, defectuoso, pero que determina de una forma especial lo que el hombre es y lo que el hombre puede ser (Safranski, 2009, p. 26).

El reconocimiento de la fragmentariedad apunta a la diversidad, al no existir dos fragmentos iguales; las diferentes porciones han de observarse a su vez desde la complementariedad, como piezas necesarias de cara a la reconstrucción de un único puzzle:

“no hay ningún pueblo que sea el pueblo escogido por Dios en exclusiva; todos han de buscar la verdad, el jardín de la mejor comunidad ha de ser cultivado por todos (...). Ningún pueblo de Europa puede cerrarse frente a los otros y decir neciamente: en mí y sólo en mí mora toda la sabiduría.” (Herder en Safranski, 2009, p. 28)

Pese al carácter distinto que Herder reconoce a los distintos grupos humanos, refiere todos ellos a un origen común:

“Cuanto más se penetra en la investigación de los períodos más remotos de la historia universal, de sus migraciones, lenguas, costumbres, descubrimientos y tradiciones, tanto más evidente aparece con cada descubrimiento el origen monogénico de toda la especie humana” (Herder, 2007, p. 25).

Plantea con ello la idea de una única humanidad con un origen común, expresada en diferentes culturas, cada una de ellas con su propia personalidad, aunque interrelacionadas entre sí:

“El egipcio no pudo existir sin el oriental; el griego se apoyó en los egipcios; el romano se encaramó en los hombros del mundo entero; efectivamente hay progreso, desarrollo progresivo, aunque nadie gane individualmente por ello. Todo se encamina hacia la totalidad, lo inmenso y deviene escenario de una intención directora en la tierra (...), aun cuando no llegáramos a ver la intención última; escenario de la divinidad, aun cuando no la vislumbremos más que a través de los orificios y las ruinas de algunas escenas aisladas.” (Herder, 2007, p. 62)

Herder observa en las creaciones de los distintos pueblos la misma alma bajo distintas expresiones; considera la humanidad como el hilo invisible que une los distintos eslabones de una gran cadena. Como indica Cassirer (1948, p. 316), la humanidad era para él una norma universal, un nexo al que nada podía sustraerse y sin el que la historia no podía tener ni unidad ni sentido.

Los monumentos de la Antigüedad representan para él fragmentos de una humanidad descohesionada. Esta observación tiene en Herder un componente activo, puesto que el reconocimiento de este carácter fragmentario implica el compromiso de su reconstrucción. El restablecimiento de la cohesión original sólo puede llevarse a cabo, según Herder, mediante un proceso formativo para el que acuñó el término “formación para la humanidad”; un plan de educación cuyo fin es el desarrollo de las inclinaciones innatas del hombre.

Figura 2.2. *Karl Friedrich Schinkel*. Ruinas de un templo antiguo, ca. 1797. (Staatlichen Museum zur Berlin, Kupferstichkabinett- Ident. Nr. SM 14.46) . Fotografía de la autora

Dentro de esta compleja agrupación de civilizaciones en la que Herder interpretaba la humanidad, cabría preguntarse cuál era el papel que para él debía representar su propio pueblo. En este sentido, se reafirma en la necesidad de desarrollar su personalidad, vinculada de una manera directa a la propia cultura:

“Alemania solo pervivirá de la mano del tiempo al hilo de su propia cultura: indiscutiblemente, nuestra forma de pensar será pobre, limitada, pero nuestro suelo fiel, un prototipo de sí mismo, no tan deforme y resquebrajado.” (Paulsen, 1885, p. 518)

Y en cuanto al fin que ha de perseguir como pueblo, Herder afirma:

“La misión alemana no es conquistar; es ser una nación de pensadores y educadores. Ésta es su verdadera gloria” (Herder en Berlin, 2000, p. 211).

El ideal educativo de Herder trasciende el concepto de Estado de Rousseau y Kant, en cuanto que implica en su proyecto a toda la humanidad. A Alemania le asigna el rol de “nación de educadores”, lo cual podría convertirla en el hilo que engarzase- desde el absoluto respeto a todas las civilizaciones, eso sí- las diferentes culturas. La esencia del pueblo alemán sería, por lo tanto, para Herder, nada menos que la reconstrucción de la humanidad.

Figura 2.3. *Karl Friedrich Schinkel*. Paisaje de montaña con ruinas de una torre y figuras. (Staatlichen Museum zur Berlin, Kupferstichkabinett- Ident. Nr. SM H.9). Fotografía de la autora

El lenguaje como principio activo

El último tercio del siglo XVIII en Alemania se caracterizó por un violento enfrentamiento entre las fuerzas de la razón, ligadas al espíritu de la Ilustración, y las del sentimiento; la lucha entre estas dos corrientes opuestas se escenificó, fundamentalmente, en el ámbito de la literatura.

Durante las décadas de los años sesenta y setenta, un pequeño círculo de escritores y pensadores, con Hamann a la cabeza, expresó su oposición a las frías fuerzas de la razón, reivindicando la importancia del elemento irracional. Este grupo, al que se conoció como *Sturm und Drang*¹, estaba influenciado por las teorías de Rousseau, que promovían una vuelta a la naturaleza primitiva y un rechazo a lo sobre-educado y sobre-refinado que representaba la sociedad del momento. En el seno de esta asociación formuló Herder sus primeras teorías acerca de la individualidad y el valor intrínseco de todos los seres humanos, y expresó su oposición a la Ilustración a través del sentido por la historia.

Figura 2.4. *Caspar Wolf*. Catarata de Staubbach en invierno. Óleo sobre lienzo. Kunstmuseum, Berna (Kunstmuseum Basel, 2009, p. 112)

1. Literalmente, *Tormenta e ímpetu*

La ruptura con la Ilustración que el *Sturm und Drang* supone, implica el establecimiento de una nueva relación con la naturaleza, a la que el periodo ilustrado había tratado, como indica Albert Reble (1964, p. 162), de forma oportunista, al utilizarla como un mero campo de prácticas al que el estudioso se acercaba de forma aséptica, con instrumentos de medida que sólo permitían una visión externa de la misma; el *Sturm und Drang*, por el contrario, se sumerge en sus violentas fuerzas, interiorizándolas hasta el punto de fundirse con ellas. La naturaleza se identifica con el interior del hombre, con el lugar del que brota la energía vital creativa.

Durante la década de los años ochenta, la furia del *Sturm und Drang*, al que se denominará posteriormente como “primer romanticismo”, se irá mitigando, relajando la tensión hasta resultar más aceptable, más apta para ser aplicada a una realidad que rechazaba la violencia de sus expresiones al considerarlas exageradas, pero que reconocía en el fondo el poso de verdad que el rechazo a la racionalidad pura implicaba. Se produce así un encuentro entre ambas corrientes- la racionalista y la del sentimiento- al equilibrarse la proporción entre ambas. El resultado supone en cierto modo una vuelta al periodo ilustrado, al que se incorporan las tesis del *Sturm und Drang*, pero rebajadas con una buena dosis de sensatez.

Figura 2.5. Caspar Wolf. Vista de Staubbach (fragmento). Óleo sobre lienzo. Colección particular (Kunstmuseum Basel, 2009, p. 202)

El producto resultante es el movimiento conocido como *Klassik*², de cuya autoría se puede hacer responsable a Goethe, puesto que es a través de él que el ímpetu del *Sturm und Drang* se transforma en placentero clasicismo.

En la última década del siglo XVIII hace su aparición el *Romantik*³, en oposición a un clasicismo que se consideraba agotado. La entrada en escena de este movimiento supone un nuevo reajuste en el equilibrio de fuerzas, que esta vez se alejan definitivamente del espíritu de la Ilustración. El *Romantik* refuerza el valor del sentimiento frente al *Klassik*, retomando, en cierta forma, los planteamientos del *Sturm und Drang*, pero matizándolos con un tono diferente; los románticos transforman el ímpetu del periodo previo en una nostalgia en la que la fantasía domina sobre el sentido de la realidad. El romántico rechaza la realidad porque la considera insuficiente, incapaz de explicar por sí misma la complejidad de la existencia, por eso recurre a su negativo, es decir, a lo irreal.

La razón, que a lo largo del siglo XVIII había descendiendo desde los abismos celestiales hasta situarse primero en el cerebro y después en el corazón del hombre, continúa desplazándose, hasta quedar sepultada en el interior de la tierra; la razón brotará del hombre, pero de un lugar cada vez más profundo y desconocido, al que se asocia con la cueva en la que habita el genio. En esta identificación con las profundidades incidió Novalis, el gran poeta del romanticismo, a la sazón, inspector de minas:

“Descendamos al seno de la tierra,
Dejemos los imperios de la Luz” (Von Hardenberg, 1994, p. 15)

Figura 2.6. *Johann Christian Brand*. Paisaje con palacio en Niederösterreich (El gran arenero). Óleo sobre lienzo. Germanisches Nationalmuseum, Núremberg (Lammel, 1998, p. 221)

2. Clasicismo

3. Romanticismo

El paso del *Klassik* al *Romantik* implica la renuncia a lo que de Ilustración quedaba aún en este movimiento y el rechazo al alfabeto clasicista que éste había utilizado. El día se identifica con la normalidad burguesa, con sus ritos y su arte académico; con un mundo agotado que nada puede ofrecer. Por eso se busca la inspiración artística en su opuesto, en la noche. Frente a lo estático, perfilado y luminoso que representa el clasicismo, el romanticismo apela a lo dinámico, misterioso y oscuro.

“Todavía despiertas, viva luz, al cansado y le llamas al trabajo- me infundes alegre vida- pero tu seducción no es capaz de sacarme del musgoso monumento del recuerdo. Con placer moveré mis manos laboriosas, miraré a todas partes a donde tú me llames- glorificaré la gran magnificencia de tu brillo- iré en pos, incansable, del hermoso entramado de tus obras de arte- contemplaré la sabia andadura de tu inmenso y luciente reloj- escudriñaré el equilibrio de las fuerzas que rigen el maravilloso juego de los espacios, innúmeros, con sus tiempos. Pero mi corazón, en secreto, permanece fiel a la noche, y fiel a su hijo, el amor creador.” (Von Hardenberg, 1994, p. 7)

Poco a poco, la luz de la razón se va apagando y se vislumbra la noche, en cuyas acechantes sombras se oculta un misterio insondable para el hombre. Éste, no obstante, se esforzará por comprenderlo, aun a sabiendas de que nunca le será revelado, porque básicamente ésta es la esencia del espíritu romántico: un anhelo que jamás podrá ser satisfecho.

Figura 2.7. *Caspar David Friedrich*. Abadía en Eichwald. Óleo sobre lienzo. (Staatlichen Museum zur Berlin, Alte Nationalgalerie). Fotografía de la autora

Figura 2.8. *Friedrich Gilly*. Bancos bajo los árboles. Tinta sobre papel. (Staatlichen Museum zur Berlin, Kupferstichkabinett- Ident. Nr. 7237). Fotografía de la autora

El romántico busca la unión con la naturaleza, como haría el *Sturm und Drang*, pero en un registro diferente. La diferencia se podría representar mediante un símil, puesto que si el primer romanticismo identifica la naturaleza con un barco en alta mar durante una tormenta- en alusión a aquél en el que Herder estuvo a punto de naufragar cuando viajaba de Riga a Nante-, el espíritu del romanticismo posterior se asocia a una cueva misteriosa. En el primer caso se representa lo temible, el enfrentamiento a las fuerzas vivas de la naturaleza, y en el segundo, lo desconocido, afectado por una atmósfera de misterio. Sin embargo, pese a las diferencias, ambos reconocen en la poesía, al igual que hiciera Lessing años antes, el único instrumento capaz de recuperar la armonía original con la naturaleza.

Se podría decir que, en el terreno del arte, el paso de la Ilustración a movimientos más vinculados al sentimiento se produjo por una cuestión semántica, al considerarse agotado el lenguaje excesivamente racionalizado que aquélla había utilizado. La concepción del hombre, en tanto que ser cambiante, necesitaba de formas de expresión que reflejasen su condición variable.

Conocer al hombre significa profundizar en el estudio de esas variables, que para Herder se manifestaban fundamentalmente a través de la lengua.

La tradición ilustrada defendía el origen divino del lenguaje; en oposición a ésta, Herder lo sitúa en la naturaleza. Para él, las lenguas más antiguas conservan aún, en las raíces de sus verbos más sencillos, las primitivas exclamaciones naturales, que más tarde fueron modeladas para convertirse en los sofisticados y perversos idiomas modernos (Herder, 2012, p. 9). Estas expresiones son los últimos vestigios de la lengua natural que en un origen nos unía a la naturaleza. Recuperarlos supone restituir el vínculo original y con él, la parte animal del hombre, que la Ilustración trató de obviar.

Para Herder, la transcripción alfabética se demuestra insuficiente para transmitir la complejidad fonética de los sonidos primitivos; éstos tienen que permanecer en los órganos donde se han formado, por lo que las letras que tratan de reproducirlos no son otra cosa que sombras de la realidad (Herder, 2012, p. 11). La teoría de Herder sobre el origen del lenguaje se opone a la relación meramente visual a la que la Ilustración había tratado de reducir el idioma. Para él, como indica Paulsen (1885, p. 518), la lengua no ha de aprenderse con la vista, sino con el oído.

“RECHA: ¿Y bien, caballero? ¿Cómo? ¿Me volvéis el rostro? ¿No queréis verme?

TEMPLARIO: Es que quiero escucharos.” (Lessing, 2009, p. 69)

Como ejemplo demostrativo, utiliza la lengua hebrea, la cual, según él, era inescrible en un principio, debido a la viveza de sus expresiones.

En la dificultad de plasmar la lengua hebrea sobre el papel se basaron igualmente las críticas de Hamann a la interpretación literal de la biblia. Para Hamann, pensar es utilizar símbolos (Berlin, 2000, p. 214), por ello, resulta ininteligible deducir que Dios habla mediante palabras, en lugar de mediante imágenes y parábolas.

“Es asombroso que una mancha tan fea, que la marca de una quemadura suponga un testimonio mejor acerca de la condición de un hombre que sus propias palabras.” (Lessing, 2009, p. 54)

La cuestión en torno al lenguaje, enfocada en particular sobre la biblia, se sitúa en un lugar central de la discusión. Más allá de la propia incapacidad del alfabeto hebreo para reproducir los sonidos originales de una lengua a la que Herder consideraba no descriptiva, sino sensitiva, las sucesivas traducciones del texto sagrado no habían hecho sino profundizar en la deformación del mensaje original. El propio Goethe tomó clases de hebreo (Sala, 2010), puesto que consideraba que había errores de bulto en la traducción al alemán de las sagradas escrituras. La lengua, en tanto que sistema universal simplificado, dejaba de ser considerada como medio fiable para la transmisión de un mensaje.

Un método para dinamizar la comunicación, introduciendo en ella imágenes y símbolos, es mediante el recurso al lenguaje poético:

“Resulta sorprendente cómo imágenes que tan marcadas están en nuestro espíritu puedan dormir durante tanto tiempo hasta que una palabra, un sonido, las despiertan.” (Lessing, 2009, p. 60)

Figura 2.9. *Friedrich Gilly*. Panorama de Eisenach con el Marburg y una cabeza de perfil. Dibujo. Tinta sobre papel. (Staatlichen Museum zur Berlin, Kupferstichkabinett-Ident. Nr. SM 14.12). Fotografía de la autora

Como indica Berlin (2000, p. 220), la poesía, y en particular la poesía épica temprana, es para Herder una actividad pura, que surge de forma espontánea a partir del lenguaje ordinario y se expresa con los recursos que le son propios: parábolas, metáforas, métrica, etc. Sólo así es posible pasar de la imitación de la bella naturaleza, bajo los parámetros de proporción, orden y armonía a la creación de la misma, mediante el recurso al lenguaje poético.

Para Herder, la poesía es la producción más propia del espíritu de un pueblo, (Paulsen, 1885, p. 519); es la “adolescencia de una lengua”, a la que siguen la bella prosa y la lengua filosófica que representan, respectivamente, la “edad adulta” y la “vejez” del lenguaje. Recuperar la poesía tradicional supone volver al origen del hombre, a partir del cual es posible restituir la unión con la naturaleza y reconstruir la humanidad de una forma coherente.

Pero también, situar la literatura poética como forma de comunicación de la humanidad en su origen, equivale a afirmar que en el pensamiento del hombre primó el elemento fantástico antes que el racional. Esta idea enlaza con la teoría de Giambattista Vico, según la cual, las primeras poblaciones cultivadas fueron poetas (Vico, 1996, p. 155). Para Vico “los hombres primeramente sienten antes de percibir, luego perciben con ánimo perturbado y conmovido, y finalmente reflexionan con una mente pura” (Dorfles, 1967, p. 18); esto supone reconocer que los hombres, inicialmente ignorantes, adquirieron en un segundo momento una sabiduría poética, que antecedió al conocimiento racional. De este modo, según Dorfles (1967, p. 18), Vico reconoce la primacía del elemento patético sobre el cognitivo. Además, reivindica el carácter activo de la poesía, al considerarla el único medio que permite pasar de un estadio irracional a uno racional.

Figura 2.10. *Friedrich Gilly*. Paisaje de Eisenach. Dibujo. Tinta sobre papel. (Staatlichen Museum zur Berlin, Kupferstichkabinett- Ident. Nr. SM 14.15). Fotografía de la autora

La discusión generada en el ámbito de la literatura se hizo extensiva al resto de disciplinas artísticas, y en particular a la arquitectura, a la que Herder consideraba “la niña mimada de las otras artes”. La arquitectura hizo suyo el debate en torno a la importancia del lenguaje como mecanismo de transmisión. Como indica Berghahn (2012, p. 360), el propio Winckelmann apuntaba en esta dirección en un informe sobre los templos de Agrigento que realizó tras su viaje a Sicilia. En este texto, valoraba las construcciones de la Magna Grecia en base a una estética de los materiales que piensa en el vacío y la monumentalidad como centro de la reflexión, es decir, desde un punto de vista muy diferente del presentado en sus grandes obras (*Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y en la escultura*⁴ e *Historia de las artes entre los antiguos*⁵), en las que planteaba las construcciones de la antigua Grecia como definidoras de un patrón racional a imitar.

Figura 2.11. Karl Friedrich Schinkel. Templo de la Concordia en Agrigento. Dibujo. Tinta sobre papel. (Staatlichen Museum zur Berlin, Kupferstichkabinett- Ident. Nr. SM 6b.56)

La percepción de Winckelmann de los templos de Agrigento se desvincula del “estilo bello” en cuanto teoría estética reivindicada por él mismo en su *Historia de las artes entre los antiguos*, como apunta Berghahn, para proyectar en ellos el programa arquitectónico de una sublime edad temprana. El citado informe parece poner de acuerdo a Winckelmann con Herder, en cuanto que ambos reclamaban una vuelta a la arquitectura del origen. En este punto, la utilización historicista de elementos canónicos se muestra como inapropiada.

4. Título original: *Gedanken über der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*

5. Título original: *Geschichte der Kunst des Alterthums*

El cambio en la arquitectura de alrededor de 1800 se produce también por una pura cuestión semántica. El lenguaje utilizado hasta ese momento deja de ser útil para expresar conceptos que escapan al control de la razón; el orden racional, entendido como sistema que desprecia lo sensible, deja de ser válido. Lo desconocido, lo misterioso, ya no pueden ser representados mediante el recurso al alfabeto clásico. La forma, como superficie fría valorada a partir de sus contornos, no es suficiente. La percepción cambia, los sentidos se agudizan; la vista deja de ser el único sentido, para dar paso a una percepción multisensorial. La forma no se difumina, pero se reivindica la materia en estado original, mediante el recurso a la textura, y se promueve una depuración formal a través de las construcciones geométricas elementales. Por otra parte, la utilización del lenguaje poético en forma de metáforas, hipérboles o comparaciones, servirá para introducir imágenes que potencien el simbolismo y el concepto del tiempo en la arquitectura.

Figura 2.12. *Friedrich Gilly*. Vista de la ruina de Blakenburg en Rudolstadt. Dibujo. Tinta sobre papel. Staatlichen Museum zur Berlin, Kupferstichkabinett- Ident. Nr. SM 14.19

El componente poético en la arquitectura

Dos de las imágenes poéticas utilizadas de un modo más recurrente por la arquitectura en las últimas décadas del siglo XVIII serán “las alturas” y “el bosquecillo”. La predilección por estos espacios podría tener su origen, como afirma José María Ripalda (1978, p. 60), en un poema de Klopstock de 1767, que Hegel transcribió hacia 1787, “*Der Hügel und der Hain*”⁶.

Hegel hace referencia también a estos conceptos en *Sobre la religión*, de 1787, aunque en lugar de al bosquecillo, remite al bosque:

“Para erigir las imágenes de los dioses fueron elegidos lugares propios y edificaron templos, todos los cuales cobraron una gran santidad por el hecho de creer que el Dios mora aquí. Alturas y bosquecillos fueron elegidos sin duda para este fin, porque ya su mismo aspecto tiene algo de sublime y su aparente cercanía al cielo podría ser antes que cualquier otro lugar una morada de los dioses; también en parte, porque el alma de un hombre solitario y vivamente sentimental en ninguna otra parte se arrebata, se entusiasma tanto y cree tener realmente apariciones y teofanías, como en el grandioso panorama de una lejanía, en que se divisa de golpe una gran superficie de la bella creación, o cuando uno se enajena en los bosques tranquilos umbrosos.” (Hegel en Ripalda, 1978, p. 60)

Más allá del sentido simbólico que pueda tener en sí el árbol, en tanto que elemento natural dinámico que hunde sus raíces en la tierra y se eleva hacia el cielo, sintetizando por lo tanto con su movimiento ascendente estos dos planos, la agrupación de árboles adquiere en el contexto espacio-temporal de la segunda mitad del siglo XVIII en Alemania un carácter propio.

Figura 2.13. Friedrich Gilly. Monumento antiquizante junto a un lago. Dibujo. Tinta marrón sobre papel. (Staatlichen Museum zur Berlin, Kupferstichkabinett- Ident. Nr. SM 14.33). Fotografía de la autora

6. Las alturas y el bosquecillo

El espacio producido al agrupar estos elementos vegetales- los “bosques tranquilos umbrosos” de que hablaba Hegel- parece introducir por sí mismo el sentimiento. Por una parte, la luz tamizada y difusa que se filtra en el bosque a través de las copas de los árboles, podría asociarse con la mezcla de razón y sinrazón que siguió a la “clara luz” ilustrada. Por otra parte, la atmósfera de irrealidad en la que los troncos de los árboles se yergen, proclamando su verticalidad como única certeza, puede leerse como una reivindicación de la individualidad. El bosque se convierte en refugio de la subjetividad; el lugar en el que el individuo se sumerge en la naturaleza, al mismo tiempo que en sí mismo. Es éste un sentimiento tan puramente alemán, que incluso la lengua germana tiene un término propio para definirlo: *Waldeinsamkeit*, o “soledad en el bosque”, vocablo que no es una simple sucesión de letras o código predeterminado, sino un símil que remite a una imagen; un recurso poético en el más puro sentido de la palabra.

El bosque, además, tiene un sentido especial en cuanto que refiere a la importancia de la agrupación, a la influencia beneficiosa que pueden ejercer los demás sobre uno mismo. Kant lo expresa de la siguiente forma:

“El árbol plantado solo en un campo, crece torcido y extiende sus ramas a lo lejos; por el contrario, el árbol que se alza en medio de un bosque, crece derecho por la resistencia que le oponen los árboles próximos, y busca sobre sí la luz y el sol.” (Kant, 2016, p. 37)

En el bosque, el árbol está rodeado de ejemplares similares, pero preserva a su alrededor un espacio propio, manteniendo así su independencia. El bosque es, por lo tanto, la representación poética de la particularidad dentro de una generalidad.

Figura 2.14. *Caspar David Friedrich. El atardecer. Óleo sobre madera. Colección Georg Schäfer, inv n° 2379 (Hofmann, 1992, p. 194)*

Figura 2.15. *Caspar David Friedrich*. Paisaje con pueblo al amanecer (El árbol solitario). Óleo sobre lienzo. (Staatlichen Museum zur Berlin, Alte Nationalgalerie). Fotografía de la autora

El concepto de soledad, por otra parte, es un llamamiento a la introspección; el hombre se separa de sus semejantes para tomar conciencia de sí mismo, en un acto que supone un reconocimiento tanto de su individualidad, como de las características intrínsecas de la misma.

La soledad es un concepto hacia el que los primeros románticos, los creadores del *Sturm und Drang*, sentían una especial inclinación. El propio Rousseau, inspirador, como se ha dicho, de esta corriente literaria, se refería así a los momentos de soledad:

“Pero si hay un estado en el que el alma encuentra un acomodo lo bastante sólido como para descansar en él por entero y congregarse todo su ser, sin tener necesidad de recordar el pasado ni exceder del porvenir; donde el tiempo no exista para ella, donde el presente dure siempre sin señalar, no obstante, su duración y sin huella alguna de secuencia, sin ninguno otro sentimiento de privación o de goce, de placer o de dolor, de deseo o de temor que el de nuestra existencia, y que este sentimiento único pueda colmarla por entero; en tanto dura tal estado, quien se encuentre en él puede llamarse dichoso, no de una dicha imperfecta, pobre y relativa, tal cual se halla en los placeres de la vida, sino de una dicha suficiente, perfecta y plena que no deja en el alma ningún vacío que ésta sienta la necesidad de llenar. (...)”

¿De qué se goza en semejante situación? De nada externo a uno, de nada sino de uno mismo y de su propia existencia; en tanto tal estado dura, uno se basta a sí mismo como Dios. El sentimiento de la existencia despojado de todo otro afecto es por sí mismo un sentimiento precioso de contento y de paz que bastaría por sí solo para hacer dulce y querida esta existencia a quien supiera apartar de sí todas las impresiones sensuales y terrenas que acuden incesantemente a distraernos y a turbar aquí abajo la dulzura. Pero la mayoría de los hombres, agitados por continuas pasiones, conocen poco este estado, y no habiéndolo sentido sino imperfectamente durante escasos instantes, no conservan de él más que una idea oscura y confusa que no les hace apreciar su encanto.” (Rousseau, 2016, p. 29)

La soledad llama a la introspección, es decir, a la mirada interior que descubre al verdadero yo, libre de convencionalismos sociales y valores adquiridos.

La imagen del bosque (*der Wald*) es matizada por el *Sturm und Drang* en el bosquecillo (*der Hain*). Éste está relacionado con la arboleda sagrada de los antiguos griegos, pero a su vez, para los primeros románticos, es el símbolo de la individualidad dentro de una pluralidad medible y abarcable; una suma cuantificable de individualidades, frente a la masa de árboles que representa el bosque.

Volviendo al texto de Hegel, “la altura”, por “su aparente cercanía al cielo podría ser antes que cualquier otro lugar una morada de los dioses”. Esta santificación del espacio elevado, sin embargo, no hay que entenderla como referida a una confesionalidad concreta, ni siquiera a los ritos paganos ancestrales, sino que

está directamente relacionada con el concepto más sagrado del momento, es decir, con la razón.

Si “el bosquecillo” se asocia con la individualidad y la mirada introspectiva, “la altura” es el lugar desde el que es posible observar “el grandioso panorama de una lejanía”, como rezaba el texto de Hegel, es decir, un emplazamiento privilegiado para observar el mundo exterior.

Schiller recoge esta visión en el poema *El metafísico*:

“¡Qué profundo yace el mundo a mis pies!
¡Apenas veo cómo se agitan abajo los hombrecillos!
¡Cómo me eleva mi arte, la más alta entre todas,
Casi hasta la carpa del cielo!”.
Así exclama desde el tejado de su torre
el pizarrero, así el pequeño gran hombre
Hans el metafísico, en su escritorio.
Dime tú, pequeño gran hombre:
La torre desde la que tan alto divisas
¿de qué está hecha?, ¿sobre qué está construida?,
¿cómo has accedido a ella? Y sus calvas atalayas,
¿de qué te sirven, sino para mirar el valle?”
(Schiller, 1982, pp. 192-193)

Figura 2.16. Caspar David Friedrich. Cazador en el bosque. Óleo sobre lienzo. Colección privada. Imagen extraída de Hofmann, 1992, p. 152

El ascenso a la atalaya en el poema de Schiller sirve para obtener una visión más completa de lo que ocurre bajo ésta; es, por lo tanto, una forma de acceder al conocimiento.

El bosquecillo y las alturas, dos conceptos aparentemente tan distanciados, se encuentran relacionados hasta el punto de poder ser considerados como las dos caras de una misma moneda; las facultades del individuo, que han sido sacadas a la luz en virtud del proceso de interiorización realizado en el bosque, son utilizadas ahora para observar- y comprender- el mundo. La relación entre ambos términos es, por lo tanto, una relación dinámica; el bosquecillo y las alturas son, respectivamente, los puntos inicial y final de un mismo proceso formativo. El auténtico yo, que aflora por medio de la introspección, es el mismo que observa el mundo desde las alturas, haciendo ahora uso de su pensamiento racional.

Friedrich Gilly se sirve del lenguaje metafórico y utiliza estos dos símiles en el proyecto para el Templo de la Soledad.

En la vista frontal del mismo (*fig. 2.17*) encontramos la colina, convertida a su vez en gruta y en basamento sobre el que se eleva el templo. Tras él, un telón vegetal sobre el que éste se proyecta. En la parte delantera del dibujo observamos cómo la senda de llegada se bifurca en dos caminos. Uno de ellos, el situado a la izquierda de la composición, es una pista que, serpenteando de forma sinuosa a través de la colina, asciende hasta la mitad de la cota total de la misma; éste es apenas de una huella marcada sobre la superficie del monte. El otro camino es una prolongación de la vía principal de llegada, que continúa hasta la base de la colina, penetrando en la gruta excavada en ella, en cuyo interior observamos la existencia de un busto. Una vez en el interior de la cueva, el camino de llegada conecta con una empinada escalera que asciende hasta la mitad de la colina, donde se encuentra con la senda que observábamos a la izquierda del dibujo. Desde aquí arranca un segundo tramo de escaleras, similar al anterior, que conduce a la base del templo. El esfuerzo del ascenso queda reflejado en los peldaños, tallados de forma visible en ambos tramos.

El templo está dedicado a la soledad, y ésta remite a su vez al autoconocimiento como forma de determinar la propia ley interna; a partir de aquí, se está en disposición de alcanzar el pensamiento racional, identificado con el templo.

La representación de Friedrich Gilly muestra dos formas de llegar a él: el camino de la izquierda es apenas una hendidura realizada sobre el manto vegetal; éste nos habla, por lo tanto, de un tipo de conocimiento que incide sobre lo sensible, es decir, hace referencia al conocimiento empírico. Frente a este tipo de aproximación, el camino de la derecha parte del interior de la tierra, de lo profundo e insondable y asciende, peldaño a peldaño, hasta encontrarse con la senda anterior. Esta forma de acercamiento a la razón hace referencia al conocimiento a priori, que fue introducido por Kant; este saber, frente al procedente de la demostración empírica, no deriva de ningún tipo de experiencia anterior, es decir, se trata de un conocimiento que nos es dado.

Figura 2.17. *Friedrich Gilly*. Templo de la soledad. Dibujo a tinta sobre papel. (Staatlichen Museum zur Berlin, Kupferstichkabinett-Ident. Nr. 7234). Fotografía de la autora

Estas dos vías de acercamiento se encuentran en un punto situado a mitad de la colina; justo a la cota en que convergen los dos caminos, se yerguen dos árboles aislados, concretamente, dos álamos.

La influencia de la poesía, en tanto que género activo capaz de introducir el tiempo en la composición, se materializa en forma de metáfora en estos dos elementos vegetales, que conforman un bosquecillo. La contraposición entre ellos y la masa arbórea del fondo expresa la diferencia entre el bosquecillo y el bosque; el bosque es un conjunto informe, mientras que el bosquecillo, debido a lo reducido de su tamaño, permite valorar cada uno de los árboles como elementos independientes. El bosquecillo es, en definitiva, una suma de individualidades, frente a la masa de árboles que representa el bosque; alude a lo individual dentro de una generalidad medible y abarcable.

Figura 2.18. Friedrich Gilly. Templo de la soledad. Planta. Dibujo a tinta sobre papel (Oncken, 1981, ilustración 1a)

Por otra parte, estos árboles esbeltos que marcan la vertical de la composición, parecen estar insertados en las escaleras que, partiendo de la gruta, ascienden hacia la cumbre, como si participasen de ese movimiento o supusiesen un estadio intermedio entre la tierra excavada y el cielo. Al mismo tiempo, se establece una clara analogía entre ellos y las columnas dóricas del templo, que contribuye a remarcar la individualidad de éstas, potenciada a su vez por el aumento de superficie de los ábacos que, superando con creces el diámetro de las columnas, se convierten en plataformas sobre las que descansa un frontón rectangular. Esta asociación entre los árboles y las columnas recuerda a la frase del propio Gilly: “El arte no se encuentra en oposición a la naturaleza. El arte es, de hecho, una parte de la naturaleza en sí misma” (Rietdorf, p. 6).

Figura 2.19. *Karl Friedrich Schinkel*. Pozo con figura femenina, ca. 1800. Dibujo. Pluma en marrón. (Staatlichen Museum zur Berlin, Kupferstichkabinett- Ident. Nr. SM H.2). Fotografía de la autora

El vínculo establecido entre los álamos y las columnas, así como su condición de elementos individuales e intermediarios, capaces de generar un espacio propio alrededor, resulta más evidente si cabe en planta (fig. 2.18), donde se aprecia la sección producida en los fustes como elementos singulares que preceden a la construcción principal del templo. De este modo, generan un espacio porticado rectangular que es la antesala de la gran estancia circular. Las columnas como álamos, como elementos intermedios de un proceso que parte de la tierra y se eleva hacia el cielo y que tiene su plasmación material en el pórtico, antesala del templo.

Estos dos espacios (pórtico y templo), pese a encontrarse uno junto al otro y entenderse como partes de un mismo conjunto, mantienen su autonomía y podrían leerse como piezas independientes. Esta característica resulta común al resto de la composición, que podría valorarse como una adición de elementos individuales, siendo el movimiento del hombre al recorrerlos, el que hilvana las piezas.

Figura 2.20-. *Friedrich Gilly*. Wiesental en Helsa, al sureste de Kassel. Dibujo. Tinta marrón sobre papel. (Staatlichen Museum zur Berlin, Kupferstichkabinett- Ident. Nr. SM 14.28). Fotografía de la autora

LA LIBERTAD O LA MUERTE

Los monarcas diletantes

La historia de la arquitectura bajo Federico II (1712- 1786) puede dividirse en dos etapas bien diferenciadas, marcadas por la interrupción que la guerra de los Siete Años (1756- 1763) supuso. Sin embargo, hay un dato más que justifica la diferencia entre las etapas previa y posterior al conflicto bélico: la muerte de “su” arquitecto, Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff (1699- 1753).

Pese a que Knobelsdorff era considerado por sus contemporáneos como un restaurador del clasicismo en Alemania, como señala Schmitz (1914, p. 16), en sus creaciones se mezcla el estilo de los antiguos griegos, que había adquirido durante una estancia en Italia, y el academicismo francés, que obtuvo de Blondel, junto al que estudió en París, con una profusa decoración rococó en los interiores. El dominio que Knobelsdorff demuestra en el uso de los elementos clásicos, sobre todo su capacidad para mezclar los distintos estilos y componentes, hacen de él, como apunta Schmitz (1914, p. 20), un maestro del barroco.

La Casa de la Ópera, construida entre 1741 y 1743, fue alabada por el círculo clasicista de Dresde¹ por haber sido realizada en su totalidad cumpliendo las reglas de los griegos y pasaría a convertirse en el gran emblema clasicista de Berlín.

En 1763, tras la guerra de los Siete Años, Federico II recupera de forma febril la actividad constructiva. Los elegidos para tomar el relevo al frente de las obras oficiales serán Carl von Gontard (1731- 1791) y Georg Christian Unger (1743- 1799). La transición con la arquitectura del periodo previo se realiza con estos dos arquitectos de una forma fluida, puesto que ambos mostraban en sus obras una mezcla de barroco y clasicismo, al igual que ocurría en las de Knobelsdorff. Sin embargo, la diferencia entre éste y aquellos es notable, puesto que Gontard y Unger manejan el estilo clásico de un modo diferente; el clasicismo en ellos es más contenido, menos flexible.

Figura 3.1. *Friedrich Gilly*. Casa en el campo (La casa de caza), 1799. Dibujo a pincel en marrón y gris sobre papel. (Staatlichen Museum zur Berlin, Kupferstichkabinett-Ident. Nr. Kdz 7235). Fotografía de la autora

1. Como indica Schmitz (1914, p. 16), el arquitecto y académico de Dresde Krubsazius, un discípulo de Blondel en París, lo sitúa en sus *Consideraciones sobre el gusto de los antiguos*, aparecidas en 1745 como maestro opuesto al gusto contaminado del momento.

Figura 3.2. Karl *Friedrich Schinkel*. Vista de la Unter den Linden con la Casa de la Ópera situada a la izquierda. Dibujo a lápiz y tinta sobre papel. (Staatlichen Museum zur Berlin, Kupferstichkabinett- Ident. Nr. SM H7). Fotografía de la autora

Los nuevos arquitectos reales estarán, a la vez, muy influenciados por el clasicismo desarrollado por la escuela parisina en Roma como indica Schmitz (1914, p. 25), que ponía un énfasis especial en el uso de las columnas y tomaba para los elementos ornamentales formas antiquizantes.

Figura 3.3. *Carl von Gontard y Georg Christian Unger*: Alzado aprobado para la torre de la Gendarmenmarkt (Fick, 2000, p. 239)

Figura 3.4. David Gilly. *Über Erfindung, Construction und Vortheile der Bohlen-Dächer*, 1797. De izquierda a derecha y de arriba a abajo: lámina 2, lámina 6, lámina 7 y lámina 8

La actividad constructiva promovida por Federico II no se limitó a edificios oficiales representativos, sino que incidió especialmente en la arquitectura “utilitaria”, enfocada tanto a la construcción de cuarteles, como a obras agrícolas e hidráulicas, realizadas en los nuevos territorios que el monarca incorporaba al reino tras cada conquista. Este tipo de arquitectura, orientada a lo estrictamente necesario, contribuyó a afianzar durante este periodo una sólida corriente constructiva basada en la objetividad.

A pesar de la importancia de la obra construida tras la guerra de los Siete Años, la arquitectura se mantendrá al margen de la discusión en torno al lenguaje que, sin embargo, se había trasladado ya al resto de disciplinas artísticas. El interés de Federico II por convertir Berlín y Potsdam en centros representativos a la escala de las grandes cortes europeas, ocultó el debate bajo un discurso estilístico impuesto por el rey, en el que el monarca, diletante de la arquitectura, incluía en los proyectos citas de su propio cuño a Palladio, Fischer von Erlach o John Vanbrugh, como indica Berghahn (2012, p. 366).

Figura 3.5. David Gilly. Handbuch der Land- Bau- Kunst, 1811. Dritter Theil. Lámina 14

Pese a la oposición del rey, el debate sobre la necesidad de renovar el lenguaje arquitectónico, de forma que éste trascendiese las secas normas dictadas por los tratados de arquitectura, comenzó a instalarse en la sociedad alemana interesada por estos temas.

La discusión, sin embargo, no se tradujo al ámbito de la construcción, terreno que el monarca protegía ante cualquier atisbo de novedad, sino que se materializó en forma de textos de arquitectura, que ocuparon un papel central alrededor de 1770. La oposición de Federico II a todo aquello que apuntase hacia un cambio era conocida, ya fuese en el ámbito de la literatura, disciplina en la que, por citar un ejemplo, el monarca dirigió una severa crítica al *Götz von Berlichinger* de Goethe, estrenado en 1773 y enmarcado en la esfera del *Sturm und Drang*; o en el de la arquitectura, donde observaba con desagrado las construcciones de Langhans, de quien sin embargo su hermano, el príncipe Heinrich, era un gran admirador, como apunta Schmitz (1914, p. 29).

Tras la muerte de Federico en 1786, la discusión sobre el papel que la arquitectura habría de desempeñar en la escena cultural germana se abre a un sector más amplio de la población.

El primero en apuntarse al cambio de tendencia es el nuevo rey, Federico Guillermo II (1744- 1797), quien comienza a gestar un cambio que se concretará en la llegada a Berlín de artistas afines a las nuevas corrientes estilísticas, hacia las que el flamante monarca se sentía más atraído que su antecesor.

Figura 3.6. Asmus Jakob Carsten. Mujer gritando (Arenhövel, 1979, p. 179)

Federico Guillermo II rompe definitivamente con el tardobarroco, estilo artístico con el que Federico II había escenificado su ideal de estado absolutista; en su lugar, promoverá un clasicismo más acorde con el nuevo orden burgués, en el que el talento y las habilidades adquiridas serán tan valoradas como antes lo era la cuna. Sin embargo, la ruptura definitiva con el estilo previo, como indica Berghahn (2006, p. 274), no será elemento suficiente para permitir el desarrollo de un clasicismo temprano coherente. El impedimento fundamental para ello será nuevamente la implicación del monarca en las cuestiones relacionadas con la construcción en su corte. Esta afición hacia la arquitectura le llevará a dictar, junto con el encargo de los proyectos, severas directrices que los arquitectos debían acatar. De este modo, según Berghahn (2012, p. 366- 367), los maestros constructores abandonaron sus a menudo notables capacidades para plegarse ante los deseos del rey quien, movido por una incontrolable pasión hacia la arquitectura, provocó la paralización de un desarrollo arquitectónico propio no solo en Berlín, sino en toda Prusia.

El mismo año en que Federico Guillermo II asciende al trono, es decir, en 1786, llega a Berlín el arquitecto sajón Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff (fig. 3.8) y comienza a trabajar en la decoración interior del palacio del nuevo monarca. El año 1788 marca definitivamente el fin del periodo fridericiano, con la llegada a Berlín, previa convocatoria del rey, de dos arquitectos y dos escultores, cuyo trabajo resultaría determinante para el desarrollo del clasicismo posterior en suelo germano.

Figura 3.7. *Johann Gottfried Schadow: Baco consuela a Ariadne* (Bloch, Einholz y von Simson, 1990, p. 251)

Los escultores eran el danés Asmus Jakob Carsten (fig. 3.6) y el berlinés Johann Gottfried Schadow (fig. 3.7) quien, hasta ese momento, se encontraba realizando una estancia en Roma. Los arquitectos que comenzaron a trabajar junto con Erdmannsdorff al servicio del rey fueron Carl Gotthard Langhans (fig. 3.9) y David Gilly (fig. 3.10), procedentes, respectivamente de Breslau y Stettin. A las diferencias determinadas por las distintas procedencias, habría que sumar las derivadas de la dispar formación que los tres habían recibido.

Figura 3.8. *Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff*. Palacio en Wörlitz (Schmitz, 1914, p. 132)

Erdmannsdorff, miembro de la aristocracia, recibió la elevada educación que de su rango social se esperaba y pudo acceder a los más altos círculos, no sólo de la vida política, sino también de la cultura, al entablar amistad en Roma con Winckelmann, Piranesi, y Clerisseau, quien había colaborado con Robert Adam en la reconstrucción del palacio de Diocleciano en Spalato y con quien, según Schmitz (1914, p. 30), continuó colaborando en Inglaterra. De este país obtendría Erdmannsdorff, según indica Fritz Neumeyer (Mallgrave, 1994, p. 5), la influencia de la arquitectura de Palladio, cuyos principios tendría ocasión de materializar en las residencias campestres de Wörlitz y Dessau, propiedad del príncipe Francis de Dessau, con quien Erdmannsdorff recorrió tierras inglesas.

Langhans, instruido en el ámbito de la construcción en su Silesia natal, y por ello más ligado a la práctica arquitectónica nacional que el erudito Erdmannsdorff, a quien se veía más como un teórico de la arquitectura que como un verdadero constructor. Según Schmitz (1914, p. 32), pese a que Langhans hundía sus raíces en la tradición local, los numerosos viajes que realizó a través de Italia, Francia e Inglaterra, le permitieron incorporar a su actividad una decidida actitud hacia la sencillez y la objetividad. Langhans se convertiría, de hecho, en maestro del neoclasicismo en Berlín, a través de la realización, entre 1788 y 1791 de la Puerta de Brandenburgo, el gran emblema clasicista de la ciudad que imprimía a la “noble sencillez de los antiguos” una nueva vida bajo los cielos del norte, como indica Neumeyer (Mallgrave, 1994, p. 5).

Figura 3.9. *Carl Gotthard Langhans*. Teatro en el palacio de Charlottenburg (Schmitz, 1914, p. 157)

Finalmente, David Gilly, formado, al igual que Langhans, en el ámbito de la construcción y vinculado como él a una tradición arquitectónica de carácter nacional, constituye, junto al anterior, en opinión de Schmitz (1980, p. 34), la personalidad más influyente en la construcción de Berlín del siglo 18. Fue probablemente su origen como maestro constructor en Pomerania, donde las edificaciones e infraestructuras de tipo agrícola eran la base de su actividad, lo que provocó que David Gilly orientara su interés fundamentalmente hacia la arquitectura de la utilidad, limitando el aspecto artístico, como él mismo reconocía, al cuidado de las proporciones.

Figura 3.10. *David Gilly*. Edificio administrativo en Steinhöfel (Schmitz, 1914, p. 188)

Figura 3.11. *David Gilly*. Vivienda para un funcionario en Neuostpreussen. Dibujo a lápiz y tinta sobre papel. (Staatlichen Museum zur Berlin, Kunsbibliothek- Ident. Nr 2053,2). Fotografía de la autora

Por otra parte, en lo que a la construcción de villas y palacetes se refiere, David Gilly es uno de los más altos exponentes del racionalismo en la arquitectura del momento, como indica Wilhelm Niemeyer (1912, p. 13), es decir, de una forma de construir burguesa que surgió de la pura objetividad del trabajo de colonización prusiano en el siglo XVIII, asociada fundamentalmente a las campañas expansivas de Federico II.

Figura 3.12. *David Gilly*. Palacete Steinhöfel. Acuarela de Johann Gottlob Schuman sobre esbozo de Friedrich Gilly (Schütz, 1984, p. 120)

Desde el punto de vista técnico, contribuyó con numerosos escritos a la mejora de las construcciones en ladrillo, arenisca y pizarra, y prolongó esta labor divulgativa mediante la creación de los primeros foros de arquitectura que se desarrollaron en Berlín.

Especialmente fructífera resultó su colaboración en la revista *Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend* (Colección de ensayos y noticias útiles referentes a la arquitectura), cuya publicación se atribuye en gran medida a su tenacidad. Ésta vio la luz en Berlín en 1797 y puede ser considerada, como apuntan Blauert y Wippermann (2007, p. 27), como la primera revista de arquitectura que se publicó en Alemania puesto que, pese a que ya existía una publicación de este tipo en territorio alemán- el *Allgemeines Magazine für die bürgerliche Baukunst*- que había aparecido entre 1789 y 1796, es la primera vez que una publicación periódica conseguía salir de forma regular.

Figura 3.13. David Gilly. *Über Erfindung, Construction und Vortheile der Bohlen- Dächer*, 1797. Portada

Figura 3.14. David Gilly. *Handbuch der Land-Bau-Kunst. Erster Theil*, 1798

Figura 3.15. *Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend*, 1797, vol. 1. Portada

Pero donde verdaderamente concretó David Gilly de un modo firme su vocación pedagógica, fue en la fundación de una escuela de arquitectura en Berlín, en la que hizo extensiva la enseñanza de la arquitectura, que había comenzado años antes con su propio hijo Friedrich, al resto de jóvenes en la capital prusiana.

Figura 3.16. David Gilly. *Handbuch der Land-Bau-Kunst. Zweiter Theil*, 1798, lámina 9

Figura 3.17

Figura 3.18

Todas las diferencias y particularidades de los maestros constructores que comenzaron a operar en Berlín a partir de 1788 pasaron por el rodillo homogeneizador de un Federico Guillermo II interesado en reproducir una arquitectura de tipo europeo en su propia corte.

El monarca no relajó el nivel de influencia sobre los arquitectos que trabajaban a su cargo hasta poco antes de morir. Esta presión fue ejercida de forma directamente proporcional a la importancia del encargo a realizar. Así, por ejemplo, al proyectar la puerta de Brandeburgo, construida entre 1788 y 1791 y llamada a ser la construcción urbana más representativa de la ciudad, el ingenio de Langhans tuvo que agudizarse, recurriendo al método de eliminación de la forma sobrante, como indica Schmitz (1914, p. 32), para no convertir la obra en una mera copia de los propíleos de la acrópolis de Atenas, que el monarca insistía en instalar a la entrada de la ciudad.

El debate en torno a los propíleos fue una constante durante el último tercio del siglo XVIII, al igual que lo fuera la discusión sobre el Laocoonte, que Lessing inaugurara en 1766 con la publicación de su *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*.

Si bien es cierto que la insistencia de Federico Guillermo II en reproducir los propíleos atenienses pudo estar motivada por la publicación en 1787

Figura 3.17. James Stuart y Nicholas Revett. *The Antiquities of Athens*, 1787, Cap. 5, láminas 3 y 4

Figura 3.18. J.C. Richter. Vista de los propíleos de Atenas y de la puerta de Brandeburgo (Arenhövel, 1979, p. 295)

Figura 3.19. *Carl Gotthard Langhans*. Puerta de Brandemburgo. Acuarela de Daniel Berger sobre original de Peter Ludwig Lütke. Stiftung Stadtmuseum Berlin-Ident. Nr. GRD 64/104 (Blauert y Wippermann, 2007, portada interior)

del segundo volumen de *The Antiquities of Athens*², de James Stuart y Nicholas Revett, en el que mediante detallados dibujos éstos explicaban las particularidades de las portadas de la acrópolis, no lo es menos que el valor simbólico del monumento, en tanto que puerta de entrada a un universo cultural, se situaba en el centro de una discusión sobre el papel que la cultura debía desempeñar en lo sucesivo en Alemania.

Federico Guillermo II recurrió al método de imitación de las obras antiguas al ordenar la reproducción del monumento ateniense en Berlín, pero es probable que bajo este banal gesto de mera imitación se escondiese algo más; a saber, el deseo del monarca por crear un umbral con una fuerte carga simbólica como punto de acceso a la ciudad.

Es evidente que el acercamiento del rey a la arquitectura se produjo por un camino equivocado, y que todo el poder de que disponía no era suficiente para suplir su falta de talento en esta disciplina; tampoco importa si su intención era esa, puesto que finalmente la idea estaba ahí: “ordenada” por él y ejecutada con acierto por Langhans, como una potente llamada a reflexionar sobre el umbral, lo monumental y lo simbólico.

² Las antigüedades de Atenas

La influencia que tanto Federico II como su sucesor, Federico Guillermo II ejercieron en el terreno de la construcción, actuó como una disfunción que impermeabilizó a la arquitectura, al menos a la oficial y representativa, de un debate que en otros ámbitos del arte ya había sido superado, reduciéndola en muchas ocasiones a mera agrupación de citas enciclopedistas.

La discusión, sin embargo, discurría de forma soterrada, mediante un vínculo que unía la arquitectura a otras ramas de la cultura y el pensamiento, fundamentalmente a la literatura y la filosofía, y que los numerosos círculos culturales que proliferaban en Berlín no hacían sino alimentar. Esta relación no sólo procedía del interés de los arquitectos hacia otros ámbitos del arte, sino que más bien fue un camino que se recorrió en sentido contrario, al convertirse la arquitectura en campo de pruebas para la experimentación de las nuevas especulaciones teóricas del mundo de la cultura. Ya en 1769 reclamaba Herder el papel de la arquitectura como fundamento de un sistema estético (Berghahn, 2012):

“La arquitectura es un niño adoptado de las otras artes, posee una determinada capacidad de abstracción de lo bello, que en ninguna otra se manifiesta de una forma tan clara como aparece en ella, y desde esta consideración ha sido muy estudiada por la filosofía de la belleza. Es en sí misma arte mecánico, recubierta sólo con el concepto de la belleza (...)” (p. 363)

Pero probablemente quien más productividad extrajo de la relación entre la arquitectura y las demás artes, por la influencia que su pensamiento ejerció sobre los arquitectos del momento, fue Karl Philipp Moritz. En el año 1788 el ensayista y poeta regresa a Berlín tras una estancia de dos años en Italia, y comienza a transmitir una particular teoría estética obtenida a partir de la observación de la ciudad de Roma; mediante su descripción de la metrópoli italiana, Moritz forma, como indica Berghahn (2012, p. 357), la imagen del espacio en movimiento, al tratar la ciudad como un paisaje simbólico. Para Moritz, según Berghahn, Roma es especial debido a sus signos específicos y su estructura espacial, que se construye a través de una superposición palimpséstica de signos antiguos y modernos. En esta superposición los objetos han perdido su significado original, adquiriendo nuevas connotaciones que son el resultado de la distinta percepción que de ellos, en las diferentes épocas, tiene el hombre.

A partir de aquí, Moritz abre la puerta a la interpretación moderna del símbolo, y con ello, libera a la arquitectura de la carga de un historicismo de repetición. Según él, los elementos procedentes de la Antigüedad no han de ser tomados como pautas que conducen a una lectura determinada de antemano, sino como huellas poéticas que sugieren nuevos significados.

El análisis que de la ciudad realiza implica una nueva lectura del concepto de símbolo; interpretar el símbolo supone traducirlo al presente, darle un significado actual, no en función de un lenguaje surgido de los tratados de arquitectura, sino de la propia capacidad expresiva del objeto. Con ello, Moritz reivindica la autonomía de la forma frente a la heteronomía de la función; lo importante no es el uso que un determinado edificio tuviera en el pasado, sino lo que ahora significa para nosotros. El significado simbólico de un objeto se obtiene, según Moritz, cuando es posible, tanto vaciarlo de sentido histórico, en el sentido imitativo del término, como abstraerlo de su realidad fenoménica. Es decir, un elemento se convierte en símbolo cuando es posible observarlo “como un objeto fuera del mundo real” (Berghahn, 2012, p. 363).

Figura 3.20. *Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff*. Vista de la Piazza della Trinità dei Monti hacia la Villa Medici sobre las escaleras de las escaleras españolas (Kadatz, 1986, p. 52)

Figura 3.21. *Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff*. Paisaje rocoso y arbolado con ruinas. Dibujo a pluma. (Kadatz, 1986, p. 53)

Moritz no fue el único a quien Roma inspiró para el desarrollo de su teoría estética; la ciudad italiana era en aquellos momentos una metrópolis cultural desde la que se exportaban al resto de Europa no sólo conocimientos de la Antigüedad y teorías artísticas, sino los procedimientos técnicos que convirtieron la arqueología en una disciplina científica. En Roma se inició, incluso, como indica Claudia Sedlarz (2014, Fendt, Sedlarz y Zimmer, p. 144), la historia del arte berlinés, con el encuentro de Karl Philipp Moritz y Aloys Hirt en el año 1786. La relación romana entre ambos es descrita por Sedlarz dentro del ámbito de lo estrictamente profesional; según esta autora, el vínculo entre ellos estuvo orientado desde el principio a la producción de textos artísticos dirigidos a un público germanoparlante. La colaboración se concretó en forma de una publicación periódica que se editó en Berlín entre 1789 y 1791, *Deutschland und Italy*, a la cual ambos autores, Moritz desde Berlín y Hirt desde Roma, enviaban sus contribuciones. Tanto Moritz como Hirt fueron figuras decisivas en el desarrollo cultural de Berlín. Hirt fue un importante gestor en cuestiones artísticas durante el primer tercio del siglo XIX, pero la influencia de Moritz hasta su temprana muerte en 1793 fue aún más decisiva, en cuanto que sus conferencias resultaron determinantes para la formación de los arquitectos nacidos en torno a 1770. Entre esta hornada de jóvenes arquitectos destacan por su especial relevancia tres nombres: Heinrich Gentz (1766- 1811), Friedrich Weinbrenner (1766- 1826) y Friedrich Gilly (1772- 1800).

Figura 3.22 . *Friedrich Overbeck*.
Italia y Alemania- Sulamith y Ma-
ría- 1811/12 (Lammel, 1998, p.167)

Figura 3.23. Aloys Hirt (1809, lámina 45)

Figura 3.24. *Étienne- Louis Boullée*: Cenotafio a Newton, 1784
(Nerdinger et al., 1990, p. 23)

Figura 3.25. *Rustad*. Propuesta para el monumento a Federico II, 1791
(Von Simsom, 1975)

La revolución moderada

Hermann Schmitz (1914, pp. 62- 64), denomina a la arquitectura de Heinrich Gentz y Friedrich Gilly como “revolucionaria”, al considerar que las ideas de estos dos arquitectos compartían los fundamentos de aquellos que en Francia trataron de dar forma al nuevo orden surgido tras la revolución de 1789:

“Grandes construcciones escalonadas, violentas construcciones abovedadas, muros masivos truncados, todo sin ventanas, iluminado desde arriba; altares para ofrendas, obeliscos y esfinges distribuidos sobre escalonamientos. Y también las reivindicaciones: gran majestad, finalidad patriótica moralizante; dignidad, la belleza más sencilla posible, masas firmes e indestructibles.” (Schmitz, 1914, p. 63).

Ciertamente, hay puntos comunes que podrían llevarnos a establecer un paralelismo entre ambos grupos de arquitectos: los revolucionarios franceses, Étienne- Louis Boullée (1728- 1799), Claude- Nicolas Ledoux (1736- 1806) y Jean- Jacques Lequeu (1757- 1826), y los alemanes de finales del siglo XVIII, Heinrich Gentz, Friedrich Gilly y Friedrich Weinbrenner.

En primer lugar, hay una coincidencia en el tiempo, puesto que ambos grupos, el francés y el alemán, desarrollaron el grueso de su trabajo en la última década del siglo XVIII. Es cierto también que los proyectos de ambos trataban de dar respuesta a una situación de crisis, pero la forma tan diferente en que ésta se resolvió en los dos países, no hace posible establecer una comparativa; aunque la sombra de la revolución francesa no sólo planeó sobre la escena alemana, sino que estuvo presente en muchas de las decisiones de sus dirigentes, su presencia fue siempre percibida como algo negativo a evitar, más que como un ejemplo a emular, no sólo entre la clase dirigente, sino también entre la intelectualidad, tal vez porque en el caso alemán estos dos grupos- clase dirigente e intelectualidad-, coincidían en un porcentaje muy elevado. Además, el origen francés, tanto de Friedrich Gilly como de Heinrich Gentz- quien obtuvo el vínculo con Francia por vía materna-, los mantenía unidos a la Academia Francesa en Berlín, y en esta organización la mayoría de socios eran conservadores y monárquicos.

Figura 3.26. *Friedrich Gilly*. Proyecto para una basílica a Philibert de Lorme (Gilly, 1797, p. 77)

Por otra parte, ambos grupos produjeron mucha más obra “sobre papel” que sobre el terreno; en el caso de los franceses, esto se debió a que muchos de sus proyectos eran utopías difícilmente construibles, en el de los alemanes, sin embargo, porque la temprana muerte de Friedrich Gilly a los 28 años y Heinrich Gentz a los 45, truncó la posibilidad de desarrollo de dos carreras profesionales que en ambos casos se vislumbraban como prometedoras.

Aun así, las creaciones de éstos sobre papel nos permiten aproximarnos a su complejo universo creativo. En este sentido, volviendo a la comparativa entre franceses y alemanes, pese a que es posible encontrar directrices comunes en las producciones de ambos grupos, como la tendencia a la simplificación y la búsqueda de formas elementales, en lo que podría traducirse como una aparente fórmula común para acercarse a la “arquitectura del origen”, la forma en que los dos grupos realizan esta aproximación es de nuevo muy diferente.

Una de las diferencias fundamentales deriva del uso de la escala; la grandiosidad a que recurren los arquitectos franceses, fundamentalmente Boullée, se transforma en solemnidad en los alemanes. Los edificios de Gilly y Gentz son rotundos, pero se mueven siempre dentro de una medida más proporcionada; nunca abandonan la escala humana, por así decirlo. Por otra parte, los franceses tienden a una simplificación que reduce los edificios a menudo a formas geométricas elementales mientras que, en el caso de los alemanes, los volúmenes se depuran y se vuelven más severos, pero nunca llegan a un nivel de reducción tal; se podría decir que los franceses muestran abiertamente allí donde los alemanes simplemente insinúan.

Figura 3.27. *Bach*. Propuesta para el monumento a Federico II, 1791 (Von Simsom, 1975)

Figura 3.28. *Étienne- Louis Boullée*. Enterramiento en forma de pirámide (Nerdinger et al., 1990, p. 39)

Por otra parte, sin ánimo de menospreciar la contribución de Boullée, Ledoux y Lequeu a la creación de un nuevo lenguaje arquitectónico, el marco de pensamiento de Gentz y Gilly es más complejo; no puede entenderse como la respuesta a una situación concreta, sino como el resultado de todo un proceso que tenía como objetivo la liberación del hombre, del hombre en general, no de un estamento social en particular.

Según Rietdorf (1940, p. 6), la arquitectura de los jóvenes alemanes hunde sus raíces en el *Sturm und Drang*; sin embargo, las creaciones de Gentz y Gilly no se pueden definir desde el “impulso arrebatador”; tampoco el posterior romanticismo es válido para encasillar las obras de estos arquitectos, ni el término “clasicismo”, ni siquiera la suma de los dos, el “clasicismo romántico” como lo definió Giedion en su libro de 1922. La arquitectura de Heinrich Gentz y Friedrich Gilly es más que una mezcla de dos corrientes artísticas: es un verdadero torrente en el que confluye el pensamiento alemán de la segunda mitad del siglo XVIII, que Friedrich Meinecke (1943, p. 247) divide dos grandes grupos: por una parte el “espiritualista”- porque elevó la vida espiritual alemana-, formado por Lessing, Winckelmann, Schiller y Kant y por otro el “historicista”- en cuanto que contribuyó directamente a la formación del primitivo historicismo-, compuesto por Möser, Herder y Goethe.

Sus creaciones no son la respuesta a una situación concreta, sino las conclusiones de un debate que impregnó a la intelectualidad alemana durante décadas y está empapado de literatura y filosofía.

Tal vez por esta razón, la obra de Heinrich Gentz y Friedrich Gilly es reconocida como “verdadera arquitectura prusiana”.

Figura 3.29. Étienne- Louis Boullée: Proyecto para un cenotafio troncocónico (Nerdinger et al., 1990, p. 19)

Figura 3.30. Rustad. Propuesta para el monumento a Federico II, 1791 (Von Simsom, 1975)

Friedrich Weinbrenner ha quedado tradicionalmente al margen del binomio Gentz- Gilly; esta marginación puede deberse a diferencias, tanto de origen- Weinbrenner nació y desarrolló su actividad profesional en Karlsruhe, lo que lo deja fuera de la “arquitectura típicamente prusiana”, como de formación: Weinbrenner era autodidacta frente a Gentz y Gilly, que recibieron una educación orientada específicamente a la arquitectura en la *Akademie der Bildenden Künste* de Berlín. Puede que por ello su obra no tenga la profunda carga teórica que subyace bajo las obras de los arquitectos prusianos, pero en contrapartida, Weinbrenner desarrolló en su ciudad natal una profusa actividad constructiva, lo cual nos permite comprobar hasta qué punto fue capaz de llevar las ideas que sus proyectos sugieren hasta la vida real.

Figura 3.31. *Friedrich Weinbrenner*. Proyecto para la iglesia evangélica en Karlsruhe. Pluma sobre dibujo previo a lápiz (Schirmer, 1977, p. 73)

Figura 3.32. *Friedrich Weinbrenner*: Iglesia evangélica en Karlsruhe. Fotografía del interior (Koebel, 1920, p. 31)

La existencia de elementos comunes en los proyectos de estos tres arquitectos no puede ser considerada como casual, sino que apunta a un conocimiento del trabajo de los otros por parte de cada uno, y a una serie de influencias mutuas entre ellos. La relación entre Heinrich Gentz y Friedrich Gilly está acreditada, además de por las razones ya mencionadas, por cuestiones personales, en concreto por el matrimonio que unía a los hermanos de ambos, Friedrich Gentz y Mina Gilly. Según Alste Oncken (1935, p. 29), fue Heinrich Gentz quien introdujo a Friedrich Gilly en el círculo de artistas de Berlín. Oncken refiere a un dibujo que Heinrich Gentz envió a Friedrich Gilly desde Sicilia, donde se encontraba en 1790, que representa la figura de un joven que se separa del genio de la casa, dedicado con la frase “a mi querido amigo” para acreditar una relación personal más allá de los vínculos profesional y familiar.

Figura 3.33. *Friedrich Weinbrenner*. Proyecto para Sinagoga en Karlsruhe. Dibujo del patio anterior (Valdenaire, 1926, p. 63)

Figura 3.34. *Friedrich Weinbrenner*. Ayuntamiento de Karlsruhe. Fotografía del patio (Koebel, 1920, p. 36)

De la relación personal de los dos arquitectos prusianos con Friedrich Weinbrenner no hay ningún testimonio escrito; para deducir un vínculo entre ellos contamos apenas con indicios que apuntan a un posible encuentro personal entre Friedrich Weinbrenner y Friedrich Gilly, pero no son más que suposiciones. Parece bastante probable que Weinbrenner conociera a Friedrich Gilly y al padre de éste, David, durante los cinco meses que entre los años 1791 y 1792 pasó en Berlín, sin embargo, no menciona ni una línea en sus memorias (*Denkwürdigkeiten*) acerca del encuentro con ellos. David D. Brownlee (1986, p. 5) achaca esta omisión por parte de Weinbrenner al hecho de que Friedrich Gilly ya era en ese momento inspector de edificios oficiales de Prusia (*Bauinspektor*), pese a que contaba con seis años menos que él, un dato que podría haber provocado un agravio comparativo respecto a su propia situación, puesto que en ese momento él se encontraba aún en periodo de formación.

Durante su estancia en Berlín, la única institución educativa a la que Weinbrenner asistió fue la *Akademie der Künste*, a la que se dirigió en dos ocasiones: con motivo de la conferencia que Karl Philipp Moritz pronunció sobre estética, y a una charla en la que Friedrich Becherer expuso sus ideas sobre el uso de los materiales de construcción (Valdenaire, 1926, p. 17).

Figura 3.35. David Gilly. *Handbuch der Land- Bau- Kunst. Dritter Theil*, 1811. Fragmentos de las láminas 20, 18 y 12

Friedrich Gilly fue alumno de Becherer en la *Architektonische Lehranstalt* (la sección de arquitectura de la *Akademie der Bildende Künste*); de hecho, la primera experiencia docente del joven Gilly fue como asistente en sus clases, según indica Fritz Neumeyer (Mallgrave, 1994, p. 5). Por lo tanto, es bastante probable que el propio Gilly asistiese a la conferencia impartida por su profesor y colega, y que en ella se hubiese encontrado con Weinbrenner, pero como se ha dicho, esto es tan sólo una hipótesis.

Independientemente de que este encuentro se produjese, Brownlee (1986, p. 5) reconoce una clara influencia de David Gilly (fig. 3.35) en las construcciones agrícolas que Weinbrenner realizó en la zona rural de Baden (fig. 3.36), y acredita la existencia de, al menos, un cierto contacto con Friedrich Gilly por la presencia de un boceto atribuido a éste en la colección personal de Weinbrenner. Brownlee deduce, además, a partir de la existencia de este boceto, la introducción de una influencia “medievalizante” en la arquitectura de Weinbrenner por parte de Friedrich Gilly. En cualquier caso, en los proyectos de los tres arquitectos: Heinrich Gentz, Friedrich Gilly y Friedrich Weinbrenner hay puntos comunes que nos llevan a establecer una asociación, si no física, al menos profesional entre ellos, en cuanto que compartían las mismas inquietudes, si bien cada uno desarrolló este interés de un modo diferente.

Figura 3.36. Friedrich Weinbrenner. Construcciones rurales (Brownlee, 1986, p. 68)

Las jóvenes promesas

Heinrich Gentz nació en Breslau en 1766, pero a la edad de dos años se trasladó junto a su familia a Berlín, adonde su padre había sido llamado para dirigir la institución de la Moneda.

Su formación arquitectónica primera estuvo influenciada por Carl von Gontard, de quien recibió una sólida formación relacionada con el tardobarroco fridericiano. A la educación oficial recibida de Gontard sumaría la influencia de los numerosos círculos de discusión que proliferaron en Berlín durante el último tercio del siglo XVIII.

De especial relevancia para la creación de su personalidad artística resultaría el vínculo que unió a su hermano Friedrich con Moses Mendelssohn, buque insignia del pensamiento ilustrado en la capital prusiana hasta su muerte en 1786.

Figura 3.37. Carl von Gontard.
Residencia para un príncipe en una gran ciudad, 1777 (Fick, 2000, p. 81)

Mendelssohn, como indica Rühle (1997: 22), pese a encontrarse intelectualmente vinculado a la Ilustración, contribuiría a sustraer a la belleza de las pretensiones de la razón, ensanchando el camino que conduciría a la estética kantiana del gusto. El papel formativo que Mendelssohn asignaba a la estética puede resumirse en la frase: “no solo estamos destinados a mejorar las fuerzas del entendimiento y de la voluntad, sino también a acostumbrar al sentimiento, a través del placer sensible, a una perfección más alta” (Rühle, 1997 p. 23).

A través de Mendelssohn entraría Heinrich Gentz en contacto con la filosofía de Immanuel Kant³. Como indica Berghahn (2012: 377), Gentz habría sido el primer arquitecto europeo en trasladar las productivas discusiones sobre el pensamiento kantiano al ámbito de la arquitectura, al aplicar a la construcción el principio de autonomía de la obra de arte, que Kant había establecido en la *Kritik der Urteilskraft*⁴ bajo la idea de una finalidad sin fin (*Zweckmässigkeit ohne Zweck*).

Sin embargo, para unir los aspectos de intemporalidad (*Entzeitlichung*), falta de contenido (*Inhaltslosigkeit*) y abstracción (*Abstraktion*) que caracterizaban a este principio en una estética de la arquitectura, era necesaria una mediación. En este sentido, Heinrich Gentz habría encontrado apoyo en otros teóricos, que contribuirían a la materialización de su pensamiento en una teoría concreta; entre ellos destacan las figuras de Francesco Milizia (1725- 1798) y Karl Philipp Moritz (1756- 1793).

Figura 3.38. *Heinrich Gentz*. Palacio de recreo para un príncipe, 1793 (Nerdinger et al., 1990, p. 17)

3. Como indica Cord Friedrich Berghahn (2012: 377), Mendelssohn ostentaba el cargo de amanuense en Königsberg, posición que le habría permitido acceder al original de la *Crítica de la razón práctica* de Immanuel Kant, incluso antes de que el escrito fuese publicado. Mendelssohn habría compartido la información con su amigo Friedrich Gentz, quien, a su vez, trasladaría el pensamiento kantiano a conversaciones con su hermano Heinrich y, posteriormente, con su joven cuñado, Friedrich Gilly.

4. *Crítica del juicio*

El primero, en tanto que representante de la teoría de la arquitectura ilustrada, buscaba la formulación de una *filosofía de la arquitectura*, un ennoblecimiento teórico en cuyo centro se encontraba el arquitecto como formador de la sociedad burguesa. Según Berghahn (2012, p. 378), mediante la publicación de sus *Principi di architettura civile*⁵ (1781), Milizia emancipaba a la arquitectura del paradigma de la cabaña primitiva y de la especulación antropológica en torno a la esencia de los órdenes de columnas, para elevarla a las más altas instancias de la vida pública, a la vez que le asignaba un papel distinto al que había ocupado en el régimen absolutista, al someterla a debate público entre todos los ciudadanos.

Karl Philipp Moritz por su parte ejercería una profunda influencia directa sobre Heinrich Gentz, a través de las conferencias que pronunció en la *Akademie der Künste* desde su nombramiento como catedrático de la recién creada disciplina *Theorie der Schönen Künste und Altertumswissenschaften*⁶ en 1789 (Fendt, Sedlarz, y Zimmer 2014, p. 141).

Figura 3.39. Heinrich Gentz. Cuaderno de apuntes de Sicilia (Doebber, 1916, Lámina 7)

5. Principios de arquitectura civil

6. Teoría de las bellas artes y ciencias de la Antigüedad

Motivado por la nueva visión del arte antiguo que Moritz promovía, Heinrich Gentz viajó a Italia en 1790 para estudiar de primera mano las obras de la Antigüedad. Este viaje se prolongaría durante cinco años, lo que convirtió a Gentz, según Berghahn (2012, p. 380) en el mejor conocedor de las obras del mundo antiguo, al haber tenido ocasión de estudiarlas durante un periodo de tiempo tan prolongado. Además, Gentz recorrería también Sicilia, Holanda, Francia e Inglaterra, visitando tanto las producciones más relevantes de la Antigüedad, como las principales construcciones del neoclasicismo europeo del momento. A partir de este profundo conocimiento del arte antiguo, Gentz trató de traducir al terreno de la arquitectura las teorías estéticas que ya se aplicaban en Alemania en otros ámbitos del arte.

Karl Philipp Moritz, a través de sus conferencias y su *Bildende Nachahmung des Schönen*⁷, había sembrado la semilla de un ideal que podía ser historicista y renunciar al mismo tiempo a la imitación winckelmanniana. Ahora, a partir del estudio detallado de los monumentos antiguos, Heinrich Gentz definía una nueva sintaxis en la que los elementos de la Antigüedad se liberaban de las estrictas normas impuestas por los tratados de arquitectura, vigentes hasta el momento.

Figura 3.40. Heinrich Gentz. Sobre el valor de los símbolos elementales (Doebber, 1916, lámina 44)

7. Imitación figurativa de la belleza

El estudio de los edificios del pasado desde una óptica moderna conduce a Heinrich Gentz a una reflexión sobre el papel que los elementos antiguos pueden desempeñar de cara a satisfacer las necesidades expresivas de su época. La simple reproducción de la forma, tal como se había realizado hasta el momento, resultaba insatisfactoria para él, puesto que suponía delimitar el material, tratado como sustancia inerte, a un contorno impuesto de manera extraña. Frente a esto, Gentz reivindica la importancia de la materia que, no obstante, necesita ser contenida en una forma definida; para ello, no repite de manera automática la apariencia de los objetos del pasado, sino que adopta volúmenes simples, que no llegan a convertirse en formas geométricas puras, como en el caso de los revolucionarios franceses, pero que se aproximan a ellas.

Figura 3.41. Heinrich Gentz. Dibujos de estudio (Doebber, 1916, Lámina 6)

La rotundidad de los volúmenes de Gentz hace que éstos parezcan surgidos directamente de la naturaleza en estado puro; un recurso que parece conducirnos a la construcción original, en el sentido de una arquitectura que brota del origen. A partir de aquí, recurre a la utilización de algunos elementos del catálogo clásico, pero desvinculándolos tanto de la función como del significado que tenían en origen. Para ello, descompone el sistema constructivo y define una nueva gramática, en la que estos elementos actúan bajo otras leyes, adquiriendo con ello un sentido distinto. Gentz estudia los monumentos de la Antigüedad para después vaciarlos de contenido y volver a llenarlos con otro significado.

La llamada a la arquitectura del origen enlaza con el problema semiótico en torno a la capacidad de la lengua para transmitir un mensaje, que había sido planteado con anterioridad en la literatura; Gentz, ahora, reconoce en el terreno de la arquitectura la incapacidad del lenguaje plástico utilizado hasta el momento, y busca nuevas formas de expresión, recurriendo, al igual que hiciera la literatura, al lenguaje poético. Al desvincular los elementos de la Antigüedad de la función constructiva que tenían en su origen, los convierte en símbolos, que utiliza en sentido metafórico, como las huellas poéticas a las que Karl Philipp Moritz hacía referencia.

Al hacerlo, libera también a la arquitectura de la constricción de los tratados; como indica Berghahn (2012, p. 381), lo antiguo dejaba de tener un sentido normativo, para convertirse en “una colección fragmentada”. Esta fragmentación es recogida por Gentz y utilizada, no como una carencia impuesta, sino como un principio compositivo en toda regla. Gentz construye sus edificios mediante adición de elementos que, lejos de mostrar el deseo por fundirse en una unidad con el resto, mantienen su independencia, e incluso su aislamiento, reivindicando con ello su autonomía. La unidad del conjunto se consigue por un procedimiento de “atado”, mediante elementos específicos diseñados para ello.

Figura 3.42. *Heinrich Gentz*. Monumento a Lutero (Doebber, 1916, Lámina 45)

Heinrich Gentz trasladó estas consideraciones teóricas al terreno de la construcción a través del proyecto para la nueva sede de la institución de la Moneda.

La Casa de la Moneda fue construida entre 1798 y 1800; el edificio fue concebido para alojar la primera escuela de arquitectura de Alemania. Hasta ese momento, la formación de los arquitectos corría a cargo de la *Architektur Lehranstalt*⁸, una rama dependiente de la *Akademie der bildende Künste und mechanische Wissenschaften*⁹. Sin embargo, los problemas económicos por los que atravesaba la Academia en ese momento, obligaron a restringir el programa educativo a la segunda planta, destinando las plantas baja y primera a albergar la institución de la Moneda y la colección de minerales del rey, respectivamente.

Figura 3.43. *Heinrich Gentz*. Casa de la Moneda. Imagen del exterior (Doebber, 1916, Lámina 17)

8. Institución para la enseñanza de la arquitectura

9. Academia de artes figurativas y ciencias mecánicas

La primera consideración que es necesario hacer sobre la Nueva Moneda (denominación que recibió el edificio en el momento de su construcción), es que por primera vez el edificio toma conciencia de su importancia a nivel urbano, no como una mera fachada que embellece el entorno, sino como un objeto que interactúa con las fuerzas vivas de la ciudad.

En este sentido, el lugar en el que el edificio estaba emplazado ayudó a fomentar este efecto, puesto que, como apunta Berghahn (2012, p. 383), el solar se encontraba entre dos barrios que por aquel entonces tenían un carácter sociológico muy distinto. El edificio de Gentz, lejos de enmascarar esa diferencia, se descompone para fundirse con ella.

Figura 3.44. *Heinrich Gentz*. Casa de la Moneda. De arriba a abajo, plantas segunda y primera (Doebber, 1916, Lámina 17)

Heinrich Gentz lleva la fragmentación que Moritz había detectado en el espacio urbano de Roma hasta el propio edificio; para ello, divide el edificio en tres plantas que pueden leerse como elementos independientes superpuestos. Al exterior, los tres pisos presentan también un carácter distinto: la planta baja está concebida como un potente zócalo, que engloba a su vez las ventanas de iluminación del sótano, realizado en sillar de juntas muy marcadas, sobre el que se levanta el resto de la construcción.

Los distintos elementos en la Casa de la Moneda se unen mediante un procedimiento aditivo, empezando por las propias plantas, que se superponen sin más como bandejas apiladas. El friso es una banda corrida que se adosa a la parte inferior de la primera planta, reduciendo con ello las ventanas a formas semicirculares que proporcionan al interior una luz procedente de arriba, casi cenital.

Figura 3.45. *Heinrich Gentz*. Casa de la Moneda. Maqueta (Doebber, 1916, lámina 22)

La Casa de la Moneda, pese a ser autoría en primera instancia de Gentz, puede entenderse como una obra de arte total en la que participaron los artistas más destacados del momento. El friso decorativo fue diseñado por Friedrich Gilly y ejecutado por Schadow; en él se recogen diferentes momentos del proceso de fabricación de la moneda, mediante la referencia a personajes mitológicos que, no obstante, aparecen cual artesanos durante la ejecución de sus labores cotidianas; con ello, el friso se convierte en una materialización en piedra del ajetreo que rodeaba el edificio.

La discontinuidad que el carácter desigual de los pisos produce en la vertical es mitigada por la dimensión igualitaria de las ventanas en las distintas fachadas. Estos huecos, sin embargo, tienen un carácter diferente en cada planta: los de la planta baja presentan una división tripartita enmarcada en un rectángulo común, hecho que les confiere una tendencia hacia la horizontal; los de planta primera, como ya se ha indicado, tienen forma oblonga, mientras que en la planta superior se retoma el esquema tripartito de la planta baja, pero variando la altura entre el elemento central y los laterales.

Figura 3.46. *Friedrich Gilly*. Fragmento del boceto para el friso de la Casa de la Moneda. Dibujo a pluma en marrón, negro y gris. (Staatliches Museum zur Berlin, Kupferstichkabinett- Ident. Nr. SZ Gilly 3). Fotografía de la autora

Esta intermitencia es a su vez unificada por la adhesión de un nuevo cuerpo en la fachada principal: sobre un basamento que recoge los escalones de acceso, se construye un zócalo con una anchura decreciente, que recuerda a los pilonos egipcios; este basamento se perfora para ubicar la puerta de acceso al edificio. Flanqueando el hueco de entrada, se disponen dos potentes columnas dóricas; en la descripción del edificio, Gentz insistía en la necesidad de que estas columnas se instalasen sin entablamento (Berghahn, 2012, p. 383). De este modo, las sustrae de su condición de elementos portantes, convirtiéndolas en un recurso poético. Pasan a ser dos elementos verticales aislados, como dos árboles que se mantienen por debajo de la horizontal delimitada por el friso.

Éste recoge una sucesión de figuras, cuyo movimiento proporciona unidad a las distintas partes en que se ha descompuesto el edificio. Rodea todo el volumen principal de la construcción, pero se interrumpe al llegar al cuerpo de acceso; en este lugar es sustituido por una inscripción en la que puede leerse: “*Fridericus Guiliemus III rex. Rei monetariae mineralogiae architectonicae. MDCCC*”, en relación a los tres usos que finalmente acogió el edificio.

Figura 3.47. *Friedrich Weinbrenner*. Boceto (Valdenaire, 1926, p. 26)

Figura 3.48. *Friedrich Weinbrenner*. Puente Nomentano en Roma. Tinta china y pincel sobre dibujo previo. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe IX 5159-17 (Schirmer, 1977, p. 31, imagen 10)

Figura 3.49. *Friedrich Weinbrenner*. Arco druso sobre la vía Apia en Roma. Tinta china y pincel sobre dibujo previo. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe IX 5159-2 (Schirmer, 1977, p. 31, imagen 9)

Friedrich Weinbrenner nació también en 1766, pero su trayectoria personal y profesional es muy diferente de la desarrollada por Heinrich Gentz.

Weinbrenner era originario de Karlsruhe e hijo de un maestro constructor; éste murió cuando el pequeño Friedrich contaba con apenas ocho años. A los catorce abandonó la escuela pública y comenzó a formarse para ejercer la profesión del padre, recibiendo clases de dibujo en una escuela de artesanía. A los quince se vio en la obligación de asumir la responsabilidad del negocio familiar, al morir su madre; un año después no sólo estaba al cargo de algunas de las obras que había heredado junto con la empresa, sino que realizaba proyectos siguiendo diseños propios (Schirmer, 1977, p. 13).

Motivado por un instructor, continuó estudiando física y matemáticas y, como pensaba que nadie en Karlsruhe podía enseñarle nada sobre arquitectura, comenzó a formarse por su cuenta a través de *“Die fünf Säulenordnungen nach Vignola”*, *“Bürgerhäuser nach französischem Stil”* y *“Anfangsgründe in der perspektivischen Zeichnungslehre”*¹⁰ (Schirmer, 1977, p. 13). Finalmente, a la edad de veinte años recibió una oferta para dirigir la obra de un granero en Zurich y no dudó en aceptarla; este fue el comienzo de un largo periodo de viajes de formación que se prolongó durante nueve años y que lo llevó a Suiza, Viena, Berlín y finalmente Roma, estudiando las obras de los grandes maestros de la Antigüedad y el Renacimiento.

Figura 3.50. Friedrich Weinbrenner: Entablamento en perspectiva (Weinbrenner, 1817, Lámina 29)

10. Los cinco libros de arquitectura de Vignola, Casas burguesas en estilo francés y Rudimentos en el aprendizaje del dibujo en perspectiva.

Figura 3.51. *Friedrich Weinbrenner*. Proyecto para la puerta de una ciudad, 1794 (Nerdinger et al., 1990, p. 151)

Figura 3.52. *Friedrich Weinbrenner*. Proyecto para un arsenal (Valdenaire, 1926, p. 41)

Figura 3.53. *Friedrich Weinbrenner*. Proyecto para un ayuntamiento. Vista de la entrada (Valdenaire, 1926, p. 33)

Los cinco meses que pasó en Berlín, desde finales de 1791, parece que supusieron un gran impulso para sus fuerzas creativas, aunque en sus memorias apenas dedica unas pocas líneas a su etapa berlinesa. De sus contactos con la vanguardia arquitectónica prusiana se refiere, como las figuras más destacadas, a Hans Christian Genelli y a Carl Gotthard Langhans, aunque no menciona nada de la puerta de Brandemburgo, el gran emblema clasicista, que por esa fecha ya había sido construida, sino que habla de la Casa de la Ópera de Knobelsdorff como edificio digno de mención (fig. 3.2).

Al estímulo cultural experimentado en Berlín se sumó el concienzudo estudio que de las obras de la Antigüedad y el Renacimiento realizó en Roma pero, sobre todo, la influencia de Giovanni Battista Piranesi, de quien recogió la temática de las cárceles, modificándola de una peculiar manera. Como indica Manfred Klinkott (Schirmer, 1977, p. 49), hay dos emociones que parecen haber conmovido a Weinbrenner y determinan sus proyectos de juventud, en los que se encuentra la base de toda su producción posterior: por una parte, la desesperación de la atmósfera de una prisión y la “vida que ya está enterrada” por otra. El arquitecto de Karlsruhe utilizará los elementos de la Antigüedad de un modo absolutamente libre, modificándolos y potenciando la carga dramática para llevar su capacidad expresiva hasta el límite. En Weinbrenner los órdenes clásicos son instrumentos para transmitir la angustia vital en la que se encuentra encerrado el hombre.

Desde los primeros bocetos que realizó al aire libre en los alrededores de Roma (figs. 3.47, 3.48 y 3.49), mostró Weinbrenner una predilección especial hacia las construcciones tradicionales campestres, cuyos severos volúmenes estudiaba en su relación con la naturaleza, hasta el punto de considerarlos casi como parte de ella, identificando a menudo los edificios con gigantescas rocas o macizos montañosos. Según Cornelia Hoffmann (Schirmer, 1977, p. 24), Weinbrenner consideraba estos bocetos como estudios sobre el objeto, cuya proporción en relación al paisaje corregía mediante una luz difuminada y efectos de sombras con baja graduación. Serán fundamentalmente estos dos recursos: la representación de rotundos volúmenes y un estudiado uso de la luz, las herramientas que utilizará Weinbrenner para introducir una fuerte carga sentimental en los dibujos de interiores, materializando la desolación del hombre, que se encuentra atrapado en un espacio delimitado por duros planos verticales y suelos empedrados, carentes siempre de vegetación, desde los que la única vista que del exterior se percibe es apenas el limitado pedazo de un cielo plumizo. Utiliza a menudo elementos de la Antigüedad, fundamentalmente columnas dóricas, pero de forma libre, modificando su proporción de modo que en ocasiones se convierten en pesados elementos que bajo una potente viga parecen recoger una enorme carga que las oprime.

Figura 3.54. *Friedrich Weinbrenner*. Estudio sobre una gruta (Valdenaire, 1926, p. 24)

Frente a la pulida superficie de los muros verticales, en los que como mucho se reflejan las juntas de los sillares, el tratamiento que Weinbrenner otorga a la cara inferior de los forjados es mucho más complejo; se trata a menudo de superficies casetonadas, que refuerzan el carácter del propio plano, concebido como límite que comprime el espacio en el sentido vertical.

Figura 3.55. *Friedrich Weinbrenner*. Proyecto para la gruta de un príncipe (Nerdinger et al., 1990, p. 149)

Estos forjados, característicos de Weinbrenner, se curvan en ocasiones para formar grutas, en las que el espacio queda completamente cerrado al exterior, por lo que la iluminación proviene de una fuente artificial, generalmente una antorcha o caldero colgado del techo, de donde no sólo procede luz, sino un humo que inunda el espacio cartesiano del techo, generando una densa atmósfera.

Los proyectos y bocetos de Weinbrenner transmiten a menudo una inquietud, e incluso una angustia, que difícilmente puede encontrarse en sus colegas contemporáneos. La apuesta por una arquitectura que renuncia a la funcionalidad para centrarse en la importancia del factor psicológico puede apreciarse en la propuesta que en 1794 envió desde Roma para el ayuntamiento de Karlsruhe, y que dejó a la ciudad en estado de shock.

Los comentarios que Jeremias Müller, el arquitecto responsable de las obras municipales del momento, dirigió a la propuesta de Weinbrenner resultan ilustrativos para comprender el fuerte contraste que ésta suponía en relación a la arquitectura del momento:

“el piso inferior está iluminado por ocho ventanas en semicírculo... Éstas sin embargo, se elevan nueve pies del suelo, por lo que la luz procede de arriba, de un modo poco natural para mantener la belleza... En el piso superior está la sala del consejo, que tiene una única ventana, que se encuentra a 6,5 pies del suelo, por lo que las personas que se encuentren ahí parecen estar en una prisión, al habérseles arrebatado una visión libre, y no poder ver otro objeto que la poca luz del cielo, por lo que para gente inclinada a la melancolía puede ser adecuado, porque es muy sombrío y triste.” (Schirmer, 1977, p. 56)

Figura 3.56. *Friedrich Weinbrenner*. Proyecto para un ayuntamiento (Valdenaire, 1926, p. 34)

Weinbrenner, sin embargo, no se recrea en la desesperación que destilan sus dibujos; en ellos hay siempre una vía de escape, en la que de forma habitual se encuentra la naturaleza al fondo (fig. 3.51). De este modo configura una perspectiva a un espacio abierto, el cual, mediante la promesa de la libertad, convierte la escena en un espacio dinámico. Esta es una de las razones que han motivado la asociación de Weinbrenner con las teorías neoplatónicas.

Figura 3.57. *Friedrich Weinbrenner*. Proyecto para un monumento funerario (Nerdinger et al., 1990, p. 145)

En la relación con el neoplatonismo puede inscribirse también este proyecto para un monumento funerario realizado por Weinbrenner durante sus años de formación en Roma. Weinbrenner plantea aquí un sólido volumen en planta baja, que va reduciéndose en la parte superior y queda convertido en la base sobre la que apoya un templete de poderosas columnas dóricas sin acanaladuras.

El cuerpo inferior es accesible mediante una abertura rectangular practicada en el eje de simetría del mismo. En el siguiente tramo, sobre el hueco de acceso, se ha practicado una abertura semicircular, que actúa como hueco de iluminación y ventilación de este tramo medio, a la vez que ayuda a potenciar la idea de independencia de este cuerpo.

El conjunto consta así de tres partes bien diferenciadas: la inferior, que coincide con el potente bloque en que se ubica el acceso, la intermedia en la que se ha practicado la abertura semicircular, dividida a su vez en tres intervalos menores y la superior, que corresponde al templete propiamente dicho. La introducción de un esquema tripartito reviste una especial importancia, puesto que supone el paso de una concepción medieval, que dividía el mundo en dos esferas, la terrenal y la celeste, a la visión neoplatónica, que lo divide en tres.

Figura 3.58. *Michelangelo Buonarroti*. Propuesta para la tumba de Julio II. Reconstrucción del proyecto de 1505 (Baldini, 1977, p. 96)

En este sentido, hay que recurrir al que probablemente es el ejemplo más notable en la utilización de estos principios: la primera propuesta de Miguel Ángel para el mausoleo a Julio II.

En él se reconocen de una forma clara las tres partes mencionadas: la inferior, un bloque masivo y accesible, rodeado en su perímetro exterior por esculturas y hornacinas y la superior, definida por un sarcófago sujeto por las alas de los ángeles; entre ellas, una fase intermedia, que se correspondería con la vida contemplativa, con la meditación, y es precisamente en este nivel en el que Miguel Ángel sitúa la figura de Julio II.

En el proyecto de Weinbrenner, la base ha sido concebida como un sólido volumen en el que se ha horadado el hueco de la entrada y del que adivinamos el vacío interior gracias a la abertura semicircular situada sobre el acceso. Esta oquedad remite nuevamente a la cueva, aunque en este caso no ha sido excavada en el terreno, sino que es una gruta construida mediante el proceso doble de construir el volumen y horadarlo posteriormente. El monumento no interviene sobre el terreno, sino que se posa limpiamente sobre él, reforzando este gesto mediante un pequeño zócalo perimetral a modo de basamento que funciona como junta de unión entre la arquitectura y el suelo. Con ello, el edificio asume las funciones que anteriormente eran propias de la naturaleza, como la de acoger la cueva en la que habita el genio. El evocador lugar que remite a las profundidades es parte ahora del edificio; la base del edificio es, pues, naturaleza construida. De este modo, al asumir funciones que anteriormente eran propiedad en exclusiva de la naturaleza, la arquitectura adquiere un grado de independencia respecto a ésta; ya no depende de la naturaleza, sino que se convierte en naturaleza.

Figura 3.59. *Friedrich Weinbrenner*. Iglesia catedral católica de Karlsruhe, 1808. Vista del interior (Valdenaire, 1926, p. 268)

Friedrich Gilly nació en Altdamm, cerca de Stettin en 1772, y fue el único hijo varón de David Gilly, arquitecto provincial (*Landbaumeister*) de Pomerania. David Gilly tenía una pronunciada vocación pedagógica, por lo que concentró sus esfuerzos en la formación de su hijo para el oficio de arquitecto desde que éste era muy pequeño. Durante el tiempo que permanecieron en Stettin, David Gilly instruyó a Friedrich en temas técnicos sobre el comportamiento de los materiales, a la vez que le proporcionó una sólida formación práctica, al convertirlo en su ayudante durante las visitas de obra que realizaba para supervisar las construcciones agrícolas de Pomerania.

Figura 3.60. *Friedrich Gilly*. Tres vistas del Mühlthal, probablemente en Jena. Pluma en marrón sobre dibujo previo en lápiz de grafito. (Staatlichen Museum zur Berlin, Kupferstichkabinett- Ident. Nr. SM 14.23). Fotografía de la autora

En el año 1788 David Gilly es llamado por Federico Guillermo II para ingresar en la administración real para la construcción (*Oberhochbauamt*), por lo que se trasladará a Berlín con toda su familia.

En la capital prusiana, Friedrich Gilly estudiaría carpintería y matemáticas para ingresar posteriormente en la *Architektonische Lehranstalt*, la sección de arquitectura de la *Akademie der Bildenden Künste*, donde se unió a la clase de Friedrich Becherer, como indica Fritz Neumeyer (Mallgrave, 1994, p. 3.), profesor que lo introduciría en la vida académica al convertirlo en su ayudante.

Según Neumeyer (Mallgrave, 1999, p. 3), su primera experiencia práctica la obtendría en 1790 a la sombra de Carl Gotthard Langhans y Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff; si sumamos a esta influencia los conocimientos que sobre la profesión había adquirido de su propio padre, podríamos concluir que la formación de Friedrich Gilly corrió a cargo de los tres principales arquitectos clasicistas del momento, a los que Federico Guillermo II había encomendado la renovación del panorama arquitectónico berlinés.

Erdmannsdorff introduciría al joven Gilly en el pensamiento formal del clasicismo alemán, del que era el más firme defensor. Él fue el primer arquitecto alemán en insertar un templo griego en la naturaleza, al instalar un templete dórico en el parque de Gotha; por otra parte, en el mismo parque, habría utilizado las influencias del jardín paisajista inglés. De este modo, como indica Niemeyer (1912, p. 14), Friedrich Gilly habría recibido al mismo tiempo la influencia de Winckelmann y Rousseau a través de Erdmannsdorff, con quien colaboraría a su vez en la decoración interior del palacio del rey.

Figura 3.61. Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff. Dessau, jardín de recreo. proyecto para el pabellón oeste, 1774. Dibujo a pluma y lápiz (Kadatz, 1986, p. 131)

Figura 3.62. Friedrich Gilly. Dibujo del jardín de recreo en Dessau, 1797 (Rietdorf, 1940, p. 66)

Durante el viaje de estudios que emprendió en 1797 tuvo ocasión de visitar en Dessau el palacio que su maestro había diseñado en 1774. En los dibujos que sobre los pabellones de jardín realizó (fig. 3.62), Friedrich Gilly rebaja la altura de las cubiertas, corrigiendo de este modo la excesiva altura que Erdmannsdorff les había atribuido.

Langhans, mediante la construcción de la Puerta de Brandenburgo se había convertido en el gran impulsor del revival dórico en Alemania. Sin embargo, pese a que la referencia al mundo antiguo era una constante en el momento, Friedrich Gilly se mostró reacio durante un tiempo a hacer uso de sus formas, al considerar que éstas eran el resultado de una determinación interior y un carácter que a él le resultaban ajenos.

Para suplir esta deficiencia, se sumergió en el estudio de las obras de la Antigüedad griega y romana, consultando los ejemplares existentes en la biblioteca real y en otras colecciones disponibles, hasta llegar a la conclusión de que “el espíritu de los pueblos antiguos debía haber tenido una cierta concordancia del sentimiento y del carácter que, en las naciones nuevas, en general, buscamos en vano” (Oncken, 1981, p. 30).

Figura 3.63. Friedrich Gilly. Estudio arquitectónico de Weimar. Teatro, casa romana, el horno de hierro de Goethe y bañera estrellada, 1798. (Staatlichen Museum zur Berlin, Kupferstichkabinett- Ident. Nr. SM 16.34). Fotografía de la autora

En 1792 realizó su primera obra de forma independiente (fig. 3.65); una fachada para un edificio residencial construido entre 1792 y 1794 en la Jägerstrasse 14 de Berlín, para el que Langhans también realizó una propuesta (fig. 3.64). La comparativa entre ambos frentes puede ayudarnos a comprender las diferencias en la concepción arquitectónica de ambos.

Figura 3.64. *Carl Gontard Langhans*. Fachada de la Jägerstrasse 14, Berlín (Oncken, 1981, ilustración 14)

Figura 3.65. *Friedrich Gilly*: Fachada de la Jägerstrasse 14, Berlín (Oncken, 1981, ilustración 14)

Tanto Langhans como Gilly coinciden en la consideración de la planta baja como un sólido basamento sobre el que descansa el resto de la construcción, aunque el primero se decanta por un despiece más pequeño de los bloques, usado de forma homogénea en toda la franja inferior, mientras que Gilly aumenta el tamaño de las piezas y se sirve de una disposición diferente de las mismas para reforzar los huecos de los extremos.

Las diferencias más notables, no obstante, se manifiestan en las plantas superiores, que Langhans concibe como una unidad, recurriendo a un orden gigante de columnas para enlazar ambos niveles, mientras que Gilly delimita claramente la superficie correspondiente a cada una, reforzando para ello de forma clara las horizontales.

Por otra parte, Gilly renuncia a la utilización de frontones, de los que Langhans, sin embargo, se sirve para marcar el plano noble en planta primera, reduciendo la utilización de elementos decorativos a una simple greca a nivel de cornisa como remate superior del edificio.

Pese al hecho decisivo de haber trabajado junto a estas dos figuras tan importantes en la formación del panorama arquitectónico berlinés, la influencia fundamental la recibiría Friedrich Gilly de su padre, David, de quien recibiría, en palabras de Niemeyer (1912, p. 14) “el sentido de la férrea unión entre forma y función”. Aún así, pese a que la influencia de David Gilly en la formación de su hijo fue grande, sorprendentemente, la brecha en la visión que ambos tenían de la arquitectura no era menor. Las diferencias entre ambos se pusieron de manifiesto durante el viaje de trabajo que juntos realizaron a Marienburg y en el que tuvieron ocasión de visitar las ruinas del viejo castillo de la Orden Teutónica.

Figura 3.66. *Friedrich Gilly*. Ruinas de Schöenburg en Saale. Pluma en marrón sobre dibujo previo en lápiz de grafito. (Staatlichen Museum zur Berlin, Kupferstichkabinett- Ident. Nr. SM 14.2). Fotografía de la autora

Lo que para David era un alarde técnico de la construcción gótica en ladrillo, para Friedrich representaba un sobrecogedor espectáculo en el que la alternancia de las potentes masas y los profundos vacíos definía un ritmo que resaltaba el valor espacial del conjunto. En los dibujos que realizó durante este viaje, Friedrich no recoge la visión de un pasado idealizado, sino que da forma a una nueva arquitectura, en la que, como indica Niemeyer (1912, p. 7), consigue mezclar “la fuerza de los grandes contenedores romanos con el orgullo y la espiritualidad del verticalismo medieval”.

Las ruinas del viejo castillo de la Orden Teutónica provocaron en Friedrich una conmoción que actuó en él en un doble sentido. Por una parte, de los sólidos volúmenes de ladrillo brotaba una convicción interior con la que el joven arquitecto prusiano entraba en comunión. Este vínculo espiritual, que de manera espontánea había desarrollado con la construcción autóctona de las tierras bajas del norte alemán, podía equiparse con el carácter interno que había detectado anteriormente en las construcciones de la Antigüedad grecoromana y que, sin embargo, le resultaba ajeno.

Por otra parte, los rotundos volúmenes del castillo estaban dotados de una solemnidad que legitimaba a la construcción medieval para representar los valores de la sociedad civil, un uso para el que tradicionalmente se había recurrido a la arquitectura clásica, fundamentalmente a la romana, por la solidez que sus grandes masas transmitían y la capacidad de sus construcciones monumentales para acoger a un público numeroso. Por lo tanto, la visión que Gilly aporta del gótico en Marienburg no se opone al mundo clásico, sino que es una confirmación del mismo, puesto que él veía las potentes y puntiagudas masas de ladrillo como una construcción romana. Por eso, el revuelo que la exposición de estos dibujos provocó en la *Academie der Künste* en 1795 resulta comprensible puesto que, como indica Niemeyer (1912, p. 7), era la primera vez que se colocaba la tradición constructiva nacional al mismo nivel de la arquitectura griega o romana.

El carácter interior del edificio medieval se traduce en una tendencia hacia la vertical. Este hecho fue identificado también por Georg Wilhelm Friedrich Hegel y descrito por él del siguiente modo:

“(en el templo griego) Ninguna parte sobrepasa a otra, sino que el todo se extiende a lo largo y a lo ancho y se expande sin elevarse. Para hacerse una idea de la fachada apenas es preciso dirigir la mirada hacia arriba; por el contrario, los ojos se ven solicitados en el sentido de la anchura, mientras que los edificios alemanes de la edad media suben y se elevan casi sin medida” (Hegel, 1987, p. 103).

La inclinación hacia la elevación es identificada por Friedrich Gilly no solo en la terminación puntiaguda de las cubiertas medievales, sino, fundamentalmente, en la representación de una espacialidad que sitúa las estancias de mayor relevancia en un lugar elevado. Éste es, precisamente, el caso de la sala capitular, que Gilly reproduce en uno de los dibujos más famosos de Marienburg (fig. 3.68). En él se observa cómo el vacío producido por los

Figura 3.67. (Página anterior) *Friedrich Frick*. Iglesia del castillo de la Orden de Marienburg. Grabado realizado en 1799 a partir de los dibujos originales de Friedrich Gilly de 1794 (Frick, 1799, lámina VII)

Figura 3.68. *Friedrich Frick*. Fachada de la sala capitular. Grabado realizado en 1799 a partir de los dibujos originales de Friedrich Gilly de 1794 (Frick, 1799, lámina VII)

contrafuertes en fachada se interrumpe al llegar al nivel de la sala capitular, siendo sustituida la masa mural en este punto por parejas de columnas que producen una marcada línea horizontal.

La tendencia hacia la vertical que la espiritualidad germana reivindica no consiste, por lo tanto, en fomentar un ascenso sin límite sino, más bien, en situar el espacio más relevante del conjunto en el lugar más elevado posible.

Este hecho puede corroborarse observando la sección del edificio, que Friedrich Fritz introdujo en la colección de grabados de 1799; en este dibujo (fig. 3.69), en el que Fritz disecciona el castillo cortando por la sala capitular, se observa la importancia de este singular espacio, ubicado a nivel de planta segunda, mostrando con ello, de un modo menos poético pero más evidente a como Friedrich Gilly lo hiciera, el carácter interno del edificio.

Figura 3.69. *Friedrich Frick*. Alzado y sección del castillo de la orden teutónica de Marienburg por la sala capitular. Grabado realizado en 1799 (Frick, 1799, lámina VII)

Figura 3.70. *Friedrich Gilly*.
Patio anterior de un castillo, con
torre, probablemente Marienburg.
(Staatlichen Museum zur Berlin,
Kunstbibliothek- Ident. Nr. Hdz.
5654). Fotografía de la autora

En lo que a la dignificación de la arquitectura medieval alemana que los dibujos de Marienburg supusieron, presenta una especial relevancia el hecho de que el edificio se encontrase, al menos en parte, en estado de ruina. Este aspecto se observa en el muro situado en primer plano en el grabado en que aparece la iglesia (fig. 3.67); pese a encontrarse claramente deteriorado, mantiene aún la firmeza de sus formas y el noble porte que debió lucir en tiempos mejores. Con esta imagen se remite no solo a la intemporalidad de una arquitectura que sobrevive al paso del tiempo, sino a la nobleza que es capaz de persistir incluso en las peores condiciones.

Pese a que la reproducción de ruinas era una práctica muy extendida en el momento, los dibujos de Marienburg, según Rietdorf (1940, p. 21), tienen una dimensión distinta de los grabados ingleses de la época, que recogían las ruinas góticas de la campiña inglesa casi con un carácter científico, tomando los detalles y formas decorativas como plantillas para ser aplicadas a los edificios o con una sagacidad matemática enfocada a fines arqueológicos.

De hecho, la arquitectura de Friedrich Gilly discurre por un camino propio, pese a que su formación procediese de las dos fuentes más importantes del momento: por una parte, la instrucción en el clasicismo que recibió de Friedrich von Erdmannsdorff y Carl Gotthard Langhans, y la arquitectura utilitaria en la que fue formado por su padre, David Gilly, por otra. El joven Gilly consigue unir el racionalismo funcional heredado de su padre, con las formas extrañas que el entusiasmo creado por Winckelmann enviaba desde Roma, fundiéndolo a su vez con la espiritualidad y la pureza de las formas medievales germanas, hasta convertirlo en un todo orgánico.

Por eso, los dibujos de Gilly, como apunta Neumeyer (Mallgrave, 1994, p. 16), no se corresponden con una “arquitectura de ensoñación”, sino que son productos de la más profunda reflexión sobre los principios fundamentales de la metodología arquitectónica y se pueden asociar directamente a las leyes del pensamiento.

La conceptualización que de la arquitectura hace Friedrich Gilly sitúa a ésta, por lo tanto, en el ámbito de lo intelectual. La relación de la producción de Friedrich Gilly con la filosofía, y fundamentalmente con la obra filosófica de Immanuel Kant, ha sido apuntada desde Wilhelm Niemeyer (1912) hasta Cord-Friedrich Berghahn (2012), y estaría acreditada por el vínculo que, a través de Moses Mendelssohn, habría desarrollado su cuñado, Friedrich Gentz, con la obra del pensador de Königsberg, como se ha dicho, aunque ninguno de ellos indica la forma en que esta influencia se materializa.

Figura 3.71. *Friedrich Gilly*.
Grabado de Marienburg. Entrada
al castillo medieval. Portada de las
ruinas del castillo. (Staatlichen Mu-
seum zur Berlin, Kunstbibliothek-
Ident. Nr. Hdz 5655). Fotografía de
la autora

La relación con el ámbito del pensamiento se corresponde en la arquitectura de Friedrich Gilly con una fuerza interior que brota del propio edificio. Gilly compone a partir de la adición de volúmenes, al igual que hicieran sus colegas contemporáneos pero, si en Heinrich Gentz la unión de las piezas se produce mediante el “atado” de las mismas y en Friedrich Weinbrenner mediante una atmósfera que unifica el conjunto, en los proyectos de Friedrich Gilly la unidad se consigue mediante “la fuerza del movimiento, el ritmo medido y solemne de las matemáticas” (Niemeyer, 1912, p. 8).

Figura 3.72. *Friedrich Gilly*. Hoja de estudio de perspectiva con escena de paisaje. (Staatlichen Museum zur Berlin, Kunstbibliothek-Ident. Nr. Hdz. 7718). Fotografía de la autora

Primeras propuestas

En el contexto de inestabilidad política, social y económica que caracterizó a las últimas décadas del siglo XVIII, el concurso para la construcción de un monumento a Federico II fue interpretado como una llamada a definir las líneas generales en que se enmarcaría el arte oficial de Alemania.

Las diversas vicisitudes por las que atravesó la convocatoria, que se prolongó durante casi siete décadas, con una trayectoria muy irregular, sufriendo momentos de paralización y estancamiento tienen que ver, como señala Jutta von Simson (1975, p. 8), con la percepción diferente que la sociedad alemana tenía del monarca ilustrado en cada momento.

La importancia que oficialmente se concedió al concurso, y el hecho de que éste se dilatase en el tiempo de una forma tan prolongada, provocó la llegada de numerosos proyectos por parte de artistas, fundamentalmente escultores y arquitectos. La gran heterogeneidad de las propuestas presentadas evidencia la diversidad de visiones que en la sociedad alemana provocaba el monarca, pero también, la falta de unas directrices comunes dentro del panorama artístico.

El concurso fue convocado por primera vez el 25 de enero de 1787. Poco después, Hans Christian Genelli (1763- 1823) y Johann Gottfried Schadow (1764- 1850) enviaban desde Roma una propuesta conjunta, que consistía en un templo próstico en cuyo interior se encontraba un sarcófago en el que se representaba al monarca tallado en piedra.

Según Alste Oncken (1981, P. 43), ésta es la primera vez que se utilizaba un templo griego como base para la realización de un mausoleo, no sólo en Berlín, sino en todo el territorio germano.

La propuesta incluía una vista en perspectiva del objeto (fig. 4.2), del cual se mostraban dos de las fachadas: la de acceso y una de las laterales. En cuanto a la primera, se trata de un frente con seis columnas dóricas acanaladas y marcados ábacos que sujetan un arquitrabe. Sobre éste, la tradicional disposición de friso con alternancia de triglifos y metopas, cornisa y frontón.

Figura 4.1. *Friedrich Gilly*. Proyecto para un monumento, 1796. Dibujo. Tinta sobre papel. (Staatlichen Museum zur Berlin, Kupferstichkabinett- Ident. Nr. 7236). Fotografía de la autora

Figura 4.2. Hans Christian Genelly y Johann Gottfried Schadow. Propuesta para el monumento a Federico II, 1787. Vista exterior. Imagen extraída de Oncken, 1981, 23a

La fachada lateral es un muro ciego, tratado como un paramento continuo y homogéneo. Las esquinas de la cella se refuerzan mediante la utilización de pilastras; la inclusión de este elemento constructivo rebate la teoría de Marc-Antoine Laugier, quien en el *Essai sur l'architecture* (1755¹), vigente aún en Alemania en el momento en que se realizó esta propuesta según Philipp (1997, p. 102), consideraba abyecto su uso, al entender que no habían derivado de la naturaleza. En este caso, Genelli reivindica su utilización, haciendo suya la teoría según la cual las pilastras no son el resultado de una degeneración de las columnas, sino un tipo de estructura propio, derivado de los muros originales de la cella del templo griego.

Las columnas de la fachada de acceso están situadas de manera no homogénea, puesto que el intercolumnio central es más ancho que los restantes. Este peculiar gesto relaciona el templo de Genelli y Schadow con otra fachada clásica, la construida por Mnesicles en el 437 a. C. en los propíleos de la acrópolis de Atenas (fig. 4.3).

La fachada de Mnesicles es un elemento puramente frontal, que adolece del componente escultórico de otros edificios del recinto sagrado ateniense, puesto que no está concebido para ser rodeado, sino para ser atravesado de forma perpendicular. El hecho de que la dimensión de los intercolumnios sea variable, matizando el hueco central con una distancia mayor, potencia la sensación de frontalidad del conjunto, resaltando el valor del paño de entrada. El fragmento de los Propíleos que Genelly reproduce es una fachada en el más puro sentido de la palabra.

1. 1755 es el año en que Marc-Antoine Laugier publica la segunda edición del *Essai sur l'Architecture*, reconociendo la autoría del mismo. La primera edición vio la luz de forma anónima en 1753.

Figura 4.3. James Stuart y Nicholas Revett, 1787, Lámina 3. Alzado de los propíleos de la acrópolis de Atenas

Por otra parte, 1787 es también el año de la publicación del segundo volumen de *The Antiquities of Athens*² de James Stuart y Nicholas Revett, en el que éstos realizaron una profusa reproducción del monumento ateniense.

El debate en torno a los propíleos fue una constante durante los últimos años del siglo XVIII en el país germano; si bien es cierto que la obra de Stuart y Revett pudo alimentar la discusión, el valor simbólico del monumento, en tanto que puerta de entrada a un universo cultural, se situaba en el centro de una discusión sobre el papel que la cultura debía desempeñar en lo sucesivo en Alemania.

Figura 4.4 y 4.5. James Stuart y Nicholas Revett. *The Antiquities of Athens*, volumen I, 1763, y II, 1787, respectivamente

2. Las antigüedades de Atenas

Ambos monumentos, las portadas de acceso a la acrópolis y el templo de Genelli definen un itinerario pero, en el ejemplo ateniense, el recorrido conduce a un recinto al aire libre, mientras que en el monumento berlinés el camino concluye dentro del propio edificio (fig. 4.6).

El interior del templo es un espacio cerrado, al fondo del cual se encuentra el grupo escultórico diseñado por Schadow (fig. 4.7): un sarcófago de piedra sobre el que yace Federico en forma de figura meditativa, ataviada con una toga que apenas cubre su cuerpo desnudo.

A los pies del paralelepípedo que sirve de lecho al monarca se encuentran las nueve musas. Situar a las musas alrededor del basamento sobre el que descansa la figura yacente convierte el pedestal en el monte Olimpo y equipara a Federico con Zeus, el rey de todos los dioses. En la tablilla que porta una de las divinidades se puede leer "*Filosof de Sanssouci*" (Arenhövel, 1979, p. 202). De este modo, Schadow recoge dos atribuciones fundamentales en la figura del monarca prusiano: el escalón más alto en la jerarquía de las antiguas divinidades, al equiparlo con Zeus, y la condición de filósofo.

La luz procede del exterior y penetra en la estancia a través del hueco de acceso, reflejándose en el suelo, que queda convertido así en fuente luminosa a partir de la cual se deducen las sombras principales, a saber, la que el grupo escultórico arroja tras de sí, contribuyendo a delimitar su perfil, y aquellas que las vigas centrales del techo producen en los laterales, reforzando el eje de acceso.

Figura 4.6. Hans Christian Genelly y Johann Gottfried Schadow. Propuesta para el monumento a Federico II, 1787. Vista interior (Krenzlin, 1990, p. 106)

La iluminación, aparte de estos matices, es homogénea en el resto de la estancia, es decir, se trata de una luz descriptiva que contribuye a explicar formalmente el proyecto, pero que no se corresponde con la claridad real que tendría la escena. Podríamos decir que se trata de una luz psicológica; una luz que ha sido racionalizada.

Además del plano del suelo, la representación se construye a partir de tres superficies verticales y una horizontal, que cierra la estancia por la parte superior. El muro que contiene el hueco de acceso ha sido eliminado en su totalidad, permitiendo así una vista completa del espacio interior. La cara interna de los muros ha recibido el mismo tratamiento homogéneo en su superficie que los paños exteriores; en ellos se han horadado nichos rectangulares que acogen esculturas ataviadas con ropajes antiquizantes.

Estas figuras se encuentran en un nivel superior al de las musas, por lo que se deduce que son la representación de los dioses del Olimpo. En el dibujo presentado por Genelli y Schadow, sin embargo, sólo observamos ocho de estas figuras; añadiendo la del propio Federico, que encarna la figura de Zeus, sumarían un total de nueve, por lo que faltarían tres más para completar el grupo de las doce deidades que habitaban el monte sagrado. Éstas debían encontrarse, lógicamente, en el muro de acceso, que ha sido retirado por cuestiones derivadas de la representación. Sobre esta superficie, sin embargo, sólo sería posible ubicar dos nichos más, uno a cada lado de la puerta de entrada, por lo que la figura restante tendría que ser necesariamente el propio visitante, elevado a la categoría de dios olímpico al atravesar el hueco de acceso.

Figura 4.7. *Johann Gottfried Schadow*: Conjunto escultórico realizado para el monumento a Federico II, 1787 (Arenhövel, 1979, p. 202)

En la parte superior de los muros interiores, sobre los nichos que acogen las figuras de los dioses, se ha dispuesto un friso decorativo que, a modo de banda rehundida, unifica la estancia. Este elemento recuerda al friso que recorría la cella del Partenón, pero a diferencia de aquél, éste está ubicado en la parte interior del muro, lo que en cierta forma produce una transformación del interior en exterior, de lo cóncavo en convexo. Apenas unos centímetros sobre él, apoyado sobre el límite superior de los muros de cerramiento, se encuentra el plano del techo: una estructura reticular formada por potentes vigas que, al cruzarse, determinan nueve campos cuadrangulares intermedios.

Partiendo de la propia concepción del interior del templo, convertido a su vez en exterior por la inversión que en el carácter de los muros ha realizado el friso, y teniendo en cuenta que se trata de una recreación del Olimpo de los dioses, el elemento elegido para limitarlo verticalmente no puede ser otro que el propio cielo, o un objeto celestial con una carga simbólica equivalente.

Es éste un cielo extraño, en cualquier caso, puesto que no permite la entrada de la luz. Sin embargo, en el libro del Apocalipsis se describe uno parecido:

“Y las doce puertas eran doce perlas, en cada una, una; cada puerta era de una perla. Y la plaza de la ciudad era de oro puro, como vidrio resplandeciente.

Y no vi en ella templo; porque el Señor Dios Todopoderoso es el templo de ella, y el Cordero.

Y la ciudad no tenía necesidad de sol ni de luna para que resplandezcan en ella: porque la claridad de Dios la iluminó, y el Cordero es su lumbrera.” (Apocalipsis 21, 21- 23, De Valera, 1863)

Es dios, por lo tanto, quien ilumina la escena; el dios de todos los dioses paganos en el Olimpo alemán de finales del siglo XVIII, es decir, la razón. Una razón que Genelli materializa recurriendo al trabajo de Leonhard Christoph Sturm, el primer arquitecto alemán que trató de sintetizar la *Mathesis Universalis* en una teoría de la arquitectura concreta, basada en principios matemáticos. Para la puesta en práctica de las demandas de Sturm, era necesario proporcionar una formación científica a los arquitectos. Esto suponía, como indica Christian Schädlich (Behr, 1990, p.114), una modificación en la consideración del trabajo del arquitecto, que pasaba de ser un simple artesano a supervisor, tanto de la parte técnica, como de la artística, algo que ya se había producido en Italia desde el siglo XV. Esta situación era la responsable, según Schädlich, de la superioridad teórica de los arquitectos italianos frente a los alemanes, que no habían conseguido aún recomponerse tras la fuerte desubicación que la guerra de los Treinta Años (1618- 1648) había supuesto.

Como indica Robert Jan van Pelt (Ramírez et. al., 1994, pp. 120- 121), en Alemania, en el periodo que siguió a este conflicto bélico, los teóricos de la arquitectura acabaron apartándose definitivamente de los razonamientos

que regían en Italia y Francia, basados en la intemporalidad de los órdenes clásicos, y se centraron en la historia de la arquitectura, llegando de este modo al descubrimiento del templo de Jerusalén, un edificio que había existido y que había dejado de existir. Según van Pelt, en la Alemania arruinada tras la guerra de los Treinta Años, el templo de Salomón representaba la promesa implícita de la arquitectura como instrumento de salvación.

Muy influenciado por la obra de Nicolaus Goldmann, Sturm desarrolló una teoría estética en la que sitúa el templo hierosolimitano en el origen de la arquitectura. Sturm afirma que todos los elementos, los medios y las posibilidades constructivas son observadas en este edificio, la obra más excelsa de la construcción sagrada. El templo de Salomón se convierte para Sturm en fundamento de la arquitectura, la quintaesencia de la forma constructiva perfecta.

El techo del proyecto presentado por Genelli para el monumento a Federico II puede considerarse como una abstracción de la planta del templo de Salomón que Sturm dibujó siguiendo la pauta de Goldmann, quien a su vez había obtenido su modelo de una simplificación de la propuesta de Villalpando, como indica van Pelt (Ramírez et al., 1994, p. 122).

Figura 4.8. Leonhard Cristoph Sturm. Planta del palacio y templo de Salomón (Behr, 1990, p. 115)

Al incluir la planta del templo de Salomón en su propuesta, Genelli refiere a otro origen de la arquitectura, no al que representan los propíleos atenienses emulados en la fachada de acceso, sino a aquél al que apuntaba la más reciente tradición alemana. Y así, unificando estas dos corrientes en torno a la figura de Federico II, Genelli define su idea de estado cultural como un compendio de las principales teorías arquitectónicas del momento.

El rey filósofo

La trayectoria del concurso fue larga y accidentada, prolongándose durante más de sesenta años, hasta culminar en 1851 con la instalación de la escultura ecuestre de Christian Daniel Rauch (1777- 1857) en la Unter den Linden.

Entre las propuestas enviadas a concurso la modalidad más habitual fue la de la escultura ecuestre.

Figura 4.9. *Johann Gottfried Schadow*. Propuesta para el monumento a Federico II, 1801 (Von Simson, 1975)

Schadow participó en las sucesivas convocatorias, enviando varias propuestas de este tipo. En este caso (fig. 4.9), representa directamente en la misma propuesta dos versiones diferentes de un monumento ecuestre; a la izquierda, una más realista, en la que se muestra al monarca con su característico encorvamiento dorsal y vestido con uniforme prusiano. El caballo tiene las cuatro patas apoyadas en el suelo, sin embargo, evidencia una cierta tensión, al encontrarse las patas anteriores y posteriores del mismo ligeramente desplazadas hacia delante y hacia atrás respectivamente, formando una figura triangular con el tronco del jinete. La figura, sin embargo, no se muestra estática, sino que ofrece una impresión de calma tensa.

El equilibrio que ofrece a la parte superior de la composición el triángulo isósceles formado por las patas del caballo y el cuerpo del jinete, se ve continuado en la parte inferior con la inclusión de un medio relieve realizado en su totalidad en primer plano, es decir, sin profundidad y con apenas movimiento, en el que se muestra a Federico flanqueado por diez mujeres ataviadas con largas túnicas. Las imágenes tienen la misma altura que el lado menor del rectángulo que las encuadra, por lo que las figuras se encuentran totalmente encajadas dentro del marco, eliminando con ello completamente el valor del fondo y resaltando así el carácter individual de cada una.

Figura 4.10. *Johann Gottfried Schadow*. Propuesta para el monumento a Federico II, 1796 (Von Simson, 1975)

Frente a ésta, la propuesta situada a la derecha idealiza a Federico hasta convertirlo en emperador romano, tocado con corona de laurel y portando el cetro de mando en su mano derecha. El caballo adopta la postura más habitual de las usadas en el momento, con la cabeza ligeramente agachada y una de las patas delanteras flexionada en posición de marcha. La imagen que ofrecen ambos, jinete y caballo, es igualmente solemne, aunque la cola del animal, larga y ondulada, introduce un movimiento más enérgico a la composición.

Esta tendencia se ve reforzada en el relieve de la parte inferior, donde el caballo, situado en el centro de la imagen, aparece encabritado, impregnando de sentimiento trágico la batalla; esta vez, la escena se representa en varios planos, mediante la utilización de la perspectiva. Frente a la calma que desprendía la imagen en la base de la propuesta anterior, en ésta, el desorden de la composición nos introduce en el fragor de la batalla.

La heterogeneidad de los proyectos enviados evidencia la falta de directrices comunes, no ya entre los distintos autores, sino incluso dentro de las propuestas enviadas por un mismo artista. En 1796 Schadow envió sendos dibujos para la realización de dos esculturas ecuestres.

Figura 4.11. *Johann Gottfried Schadow*: Propuesta para el monumento a Federico II. Esquema de la autora sobre reproducción extraída de Von Simson, 1975

En una de ellas (fig. 4.10) aparece Federico a caballo vistiendo uniforme prusiano³; jinete y caballo se alzan sobre un pedestal de afiladas aristas, al pie del cual se hallan Atenea, Apolo y Artemisa en posición de descanso. En uno de los laterales mayores de la base se ha representado, mediante la realización de un bajorrelieve, al monarca en medio de una escena mitológica. La sobriedad del basamento transmite la solemnidad de los objetos fúnebres.

La otra propuesta (fig. 4.11) es totalmente diferente; en esta ocasión, la piedra monolítica del basamento ha sido sustituida por un templo de robustas columnas cilíndricas acanaladas, bajo el cual la reina realiza un ritual acompañada de otras dos damas. La escena se encuentra flanqueada al exterior por figuras mitológicas; a la derecha Atenea y Ares, en posición erguida, y a la izquierda Apolo, tocando su lira sentado sobre un cúmulo de armas apiladas; escenas que refieren a la guerra y a la paz respectivamente. En la parte superior, la imagen épica de un Federico, cuyo caballo encabritado es guiado por un ángel.

En este caso el basamento adquiere protagonismo, al cobrar corporeidad imágenes que antes aparecían simplemente como un bajorrelieve; de este modo, el peso del conjunto se divide por igual en las dos partes: la inferior, que refiere al ámbito de actuación del monarca, es decir, a su memoria dentro del plano terrenal, y la superior, dedicada al propio personaje, idealizado y elevado a la categoría de héroe trágico. En esta propuesta, la figura superior ha perdido la solemnidad y la templanza en favor del ensalzamiento de la pasión, el exceso, la *hybris*.

Al unificar dentro de la misma obra el ámbito de lo terreno y el de lo idealizado, Schadow remite a un esquema típicamente medieval, que diferenciaba la esfera inferior o terrestre de una superior o celestial.

Durante los años siguientes, se fueron sucediendo las propuestas, que consistían fundamentalmente en estatuas, en su mayoría ecuestres, en las que se mostraban visiones muy distintas del monarca; desde aquellas que lo retrataban de un modo humanizado y realista, presentando a un Federico avejentado, de cuerpo menudo, espalda cargada y pies pequeños (fig. 4.13), a la encarnación de un idealizado César coronado de laurel y erguido en su corcel, preparado para la batalla (fig. 4.14).

3. El ejército de Federico II fue el más célebre del siglo XVIII; a la muerte del monarca, éste contaba con cincuenta y cinco regimientos de infantería, doce de guarnición, trece de coraceros, doce de dragones y diez de húsares, además de artillería y otras tropas especiales, cada una con su propio uniforme. La vestimenta fue, de hecho, la gran señal de identificación del ejército prusiano, constituyendo hasta 1840 la mayor partida presupuestaria del mismo, después de la soldada. La confección de los uniformes revertía en la economía nacional, lo que contribuyó a convertir la vestimenta del ejército en una de las grandes señas de identidad nacional. Además, como afirma Daniel Hohrath (2016, pp. 40-41), los uniformes tenían una vida más allá del ámbito militar, puesto que los soldados, después de tres años, podían venderlos- sin botones ni adornos-, de modo que la casaca azul, muy parecida al atuendo nacional del campesino prusiano, se implantó como vestimenta habitual en los ámbitos señoriales prusianos.

Aparte de las evidentes diferencias en las imágenes de estos dos conjuntos ecuestres, resulta igualmente interesante analizar el papel que en ellos juegan los pedestales.

En el caso de la enviada por Nüssle (fig. 4.13), el basamento tiene prácticamente las dimensiones de un ataúd, de modo que, de un modo bastante sutil, el artista estaría superponiendo el carácter conmemorativo sobre el funerario; el pedestal es un volumen compacto, representado en perspectiva y carente de

Figura 4.13. *Nüssle*. Propuesta para el monumento a Federico II, 1791. Imagen especular del dibujo original (Von Simson, 1975)

Figura 4.14. *Hillner*. Propuesta para el monumento a Federico II, 1791. Imagen especular del dibujo original (Von Simson, 1975)

rnato. El recurso a la utilización de componentes procedentes de los órdenes clásicos, usados, en cualquier caso, de un modo libre, remite al ámbito de la arquitectura, al volumen entendido como cuerpo construido. Este carácter volumétrico se ve enfatizado, además, a través de las superficies planas, completamente pulidas y libres de inscripciones, tratadas como elementos independientes dentro del conjunto. En el caso de la enviada por Hillner (fig. 4.14), las proporciones han variado; al aumentar la altura, se pronuncia el efecto de pedestal del elemento de base.

Figura 4.15. *Pfeiffer*. Propuesta para el monumento a Federico II, 1791 (Von Simson, 1975)

Figura 4.16. *Tassaert*. Propuesta para el monumento a Federico II, 1797 (Von Simson, 1975)

Figura 4.17. *Heinrich Gentz*. Propuesta para el monumento a Federico II, 1806 (Von Simson, 1975)

Similar a ésta última es la propuesta de Pfeiffer (fig. 4.15), en cuanto que representa a Federico como emperador romano, si bien en esta ocasión se ha optado por una visión más realista del monarca, al representar algunos de sus rasgos físicos y una presencia menos corpulenta y más relajada que en el caso anterior, así como un atuendo menos belicista.

Figura 4.18. Escultura ecuestre de Marco Aurelio. Anónimo, siglo II

Tassaert (fig. 4.16), sin embargo, vuelve al modelo prusiano, al retratar al monarca enfundado en su uniforme y completamente erguido sobre su caballo. La actitud hacia la vertical de Federico se corresponde con una larguísima cola en el caballo, que cae hacia el suelo sin el menor atisbo de movimiento. La altivez del jinete y la solemnidad del animal confieren un cierto estatismo al conjunto, que se alza sobre un pedestal adornado con guirnaldas, en cuya base vuelven a hacer aparición los personajes mitológicos.

Pese a las diferencias en estas esculturas ecuestres, la forma de representar la figura es prácticamente idéntica: sobre un pedestal de afiladas aristas, la imagen del caballo en posición de marcha y sobre él, Federico, en actitud serena pero realizando indicaciones con el brazo derecho levantado.

La repetición de las poses de equino y jinete en todas ellas remite a una de las esculturas ecuestres más famosas de la historia, la de Marco Aurelio (fig. 4.18). La utilización de forma recurrente de este grupo escultórico como modelo, refleja el deseo de establecer una analogía entre ambos personajes: Marco Aurelio, el emperador filósofo y Federico el Grande de Prusia, el rey filósofo.

Las propuestas de 1797

Como recoge Alste Oncken (1981, p. 43), al final de abril de 1797 habían enviado sus proyectos cinco miembros de la *Akademie der bildenden Künste*: Langhans, Hirt, Haun, Heinrich Gentz y Friedrich Gilly, y al final de octubre llegó un sexto proyecto que había sido enviado por Weinbrenner desde Roma.

La ubicación fijada para la instalación del monumento era un lugar en la *Unter den Linden*, frente al edificio que ocupaba la Academia, situada, desde 1770, en la planta superior del ala este de las caballerizas reales (Krenzlin, 1990, p. 42).

Langhans respetó la ubicación propuesta y proyectó un templo circular rodeado por doce delgadas columnas, en cuyo interior se encontraba la estatua del rey, iluminada de forma cenital. Presentó dos versiones, una en estilo dórico (fig. 4.19) y otra en estilo jónico.

Para la presentación de la versión jónica del templete, Langhans realizó una vista del edificio, situándolo en el emplazamiento exacto que habría de ocupar en la *Unter den Linden* (fig. 4.20); un lugar relativamente cercano a la Puerta de Brandemburgo.

En la imagen se puede apreciar el tratamiento que se dispensa al edificio, insertado como un objeto en la trama urbana, apoyado directamente sobre el terreno, sin más relación con el entorno que la que irradia su propia presencia. La escultura situada en su interior, concebida como una representación de Federico, es de tamaño algo mayor al natural, pero sin caer en la exageración. Ésta se ubica en el centro de la rotonda, elevada sobre un pedestal.

Figura 4.19. *Carl Gotthard Langhans*. Propuesta para el monumento a Federico II, 1797. Versión dórica (Oncken, 1981, Ilustración 23b)

La elección de un punto de vista situado en el propio eje de la calle, convierte las fachadas laterales en pantallas que fugan hacia un lugar ubicado detrás de la escultura del monarca; el punto de fuga en el que convergen, sin embargo, queda oculto tras las alineaciones de tilos del fondo, en las que los edificios parecen disolverse.

El templete queda así dibujado sobre la arboleda de la que, a la vez, parece surgir la propia arquitectura. La estatua de Federico está elevada al mismo nivel que las copas de los árboles, mimetizándose con la naturaleza del fondo y desvinculándose al mismo tiempo del plano del suelo, en el que discurre la vida de los súbditos.

Este efecto se consigue ubicando el punto de vista del observador al mismo nivel que la estatua de Federico o, si se quiere, elevando sobre otro pedestal al espectador; éste en realidad no es otro que Federico Guillermo II, verdadero cliente del concurso y único responsable de elegir la propuesta ganadora. Langhans convierte así la vista en un duelo entre monarcas, donde el situado a este lado del cuadro domina la escena, mientras que aquél no es más que una visión idealizada y lejana.

La imagen que del monarca ilustrado proyectaba la propuesta de Langhans resultaba conveniente para Federico Guillermo II, puesto que transformaba al Gran Federico, al odioso tío que tanto lo humilló en vida, en una figura amable y distante, incapaz ya de causarle ningún daño. Esta fue, de hecho, la propuesta seleccionada por el rey para su ejecución, de todas las que concurrieron a concurso en 1797; sin embargo, la muerte de Federico Guillermo II en noviembre de ese mismo año dejó las obras en suspenso.

Figura 4.20. *Carl Gotthard Langhans*. Propuesta para el monumento a Federico II, 1797. Versión jónica (Blauert y Wippermann, 2007, p. 123)

La implicación urbana del templete proyectado por Langhans es muy pequeña, pese a ubicarse en el centro de la principal arteria de la ciudad; ésta se reduce, de hecho, al impacto que el objeto produce en el entorno inmediato. La vista ha sido tomada en dirección Oeste- Este, es decir, hacia la puerta de Brandemburgo, proyectada y construida por el propio Langhans unos años antes (1788- 1791); sin embargo, el autor elude cualquier referencia a este otro monumento, sin lugar a dudas el mayor emblema urbano de la ciudad en aquel momento. La inclusión de la portada clasicista en la representación hubiese establecido una comparativa entre ambos monumentos, en la que sin duda el templete levantado en honor a Federico II hubiese resultado desfavorecida.

Figura 4.21. *Carl Gotthard Langhans*. Templete para el monumento a Federico II, 1797. Versión de Adolph Doeblen (1916, lámina 11)

El proyecto presentado por Aloys Hirt (fig. 4.22) se mantiene dentro de los límites que las bases del concurso habían delimitado, pero se desplaza hacia el Noreste, situándose en la zona del *Lustgarten*, es decir, en un lugar más recoleto, desvinculado del eje visual de la calle.

Se trata de un templo hexástilo y períptero, con unos intercolumnios peculiares, más anchos de lo habitual, en opinión de Alste Oncken (1935, p. 43), en cuyo interior debía situarse una estatua del rey desnudo, elevado a la categoría de dios.

Este proyecto se encuentra desaparecido desde 1945, pero se ha conservado una copia del mismo.

Figura 4.22. Aloys Hirt. Propuesta para el monumento a Federico II, 1797 (Doebber, 1916, lámina 11)

La ubicación que Hirt eligió para el edificio, en una de las esquinas del *Lustgarten*, fuerza una percepción del mismo desde su parte frontal. El perfil del edificio se recorta sobre los árboles del fondo, llegando las acróteras laterales del frontón a confundirse con ellos. Al tratarse de un templo períptero, este tipo de representación convierte el peristilo en sus lados mayores en sendos pasajes que conducen directamente a la masa arbórea situada detrás, a la vez que flanquean y recortan el muro de la cella.

Junto con la imagen frontal que la propia ubicación del edificio determina, Hirt define el eje longitudinal, al colocar al espectador de manera perpendicular a un paño de fachada simétrico. A este eje longitudinal, suma en el interior otros ejes transversales menores (fig. 4.24), aunque no en forma de ruta de acceso, sino mediante la iluminación que los huecos practicados en los muros laterales introducen en la cella.

El espacio interior ha sido compartimentado en dos estancias, divididas entre sí por un grueso muro (fig. 4.23); la proporción distinta entre cada una de ellas obliga a establecer un ritmo distinto en las particiones de cada una de ellas. La alteración del módulo al interior entra en contradicción con el ritmo regular de las columnas exteriores; esta circunstancia se hace especialmente evidente al establecerse una comunicación entre el interior y el exterior a través de las ventanas ubicadas en los laterales, puesto que, en uno de los casos, el eje de la ventana coincide con un intercolumnio, y en el otro, es tangente a uno de los soportes exteriores.

Figura 4.23. Aloys Hirt. Propuesta para el monumento a Federico II, 1797. Sección (Zimmer, 1999, p. 141)

La inclusión de ventanas en los muros laterales de la cella se corresponde con la particular idea de Hirt sobre la forma original del templo dórico, que reconstruyó a partir de los textos de Vitruvio y que recoge en su *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten*⁴ (fig. 4.25).

Figura 4.24. Aloys Hirt: Propuesta para el monumento a Federico II, 1797. Esquema de la autora sobre dibujo de la planta de Hirt (Zimmer, 1999, p. 141)

4. La arquitectura según los principios de los antiguos

Figura 4.25. Aloys Hirt. Interpretación del templo toscano de Vitruvio (Hirt, 1809, ilustración 2)

El proyecto de Haun era parecido a éste, según Alste Oncken, autor que ya lo da por desaparecido en 1935.

Friedrich Weinbrenner ubica su proyecto dentro de los límites del *Lustgarten*, al igual que hiciera Aloys Hirt pero, a diferencia de éste, mantiene la concepción volumétrica del objeto, el cual, al haber sido extraído del ajeteo de la ciudad, parece sumergirse en la naturaleza.

Figura 4.26. Friedrich Weinbrenner. Propuesta para el monumento a Federico II, 1797 (Valdenaire, 1926, p. 17)

En esta propuesta⁵ (fig. 4.26), Weinbrenner somete el edificio a una depuración formal mayor que la llevada a cabo en trabajos previos (figura 3.57), apostando por la simplicidad de las formas elementales y la rotundidad de los volúmenes, como indica Valdenaire (1926, p. 17). La grandeza del edificio reside en una sobriedad que convierte las poderosas masas en objetos atemporales. Las cornisas y perfiles se han reducido al máximo.

Del interior del edificio no se ofrece información alguna, aunque el tratamiento de las sombras en el hueco de acceso evidencia que la única posibilidad de ingresar al mismo es a través del hueco central, determinado por el intercolumnio de las dos únicas columnas dóricas del edificio.

Según Alste Oncken (1981, p. 43), la propuesta de Heinrich Gentz (fig. 4.29) está basada en el proyecto de Langhans, puesto que opta, al igual que éste, por un templete circular para albergar el monumento. Sin embargo, las diferencias entre ambos proyectos son notables. En primer lugar, Langhans se inspira en “el Erecteion, el pórtico de Filipo de Macedonia en Delos y el Partenón”, según recoge el propio Oncken, mientras que Gentz reproduce una variante del templo de Vesta en Roma, sustituyendo el muro de la cella por una fila adicional de columnas, que se suma a la existente en el templo original, a la vez que reduce el número de soportes perimetrales de dieciocho a doce. El orden utilizado es el correspondiente al modelo, es decir, el corintio.

No obstante, la diferencia fundamental entre las dos propuestas no procede de la mera representación formal del objeto arquitectónico, sino que deriva de una concepción distinta en la forma de observarlo; mientras que Langhans introduce el templete en la escena urbana con objeto de embellecerla, Gentz utiliza la capacidad del edificio para producir placer estético como instrumento de formación.

La teoría estética desarrollada por Heinrich Gentz es producto de las diversas corrientes que participaron en su formación como arquitecto. De Francesco Milizia recupera la necesidad de dotar a la arquitectura de un ennoblecimiento teórico que contribuya a su vez a transformarla en instrumento pedagógico para la mejora del hombre; con este fin, utiliza la teoría de Karl Philipp Moritz y la capacidad que éste atribuía a la belleza para trasladar al individuo a una existencia superior, liberándolo de las limitaciones de su cotidianeidad:

5. Arthur Valdenaire (1926, p. 17) data esta propuesta en 1791, coincidiendo con la estancia de Friedrich Weinbrenner en Berlín y con la convocatoria que para el monumento se hiciera en este mismo año. Afirma, además, que en esta edición participaron Langhans y Friedrich Gilly, pero este dato es erróneo. Como recoge Alste Oncken (1981, p. 43), el año en el que Friedrich Weinbrenner, Carl Gotthard Langhans y Friedrich Gilly participaron en el concurso no fue 1791, sino 1797. Weinbrenner en este momento no se encontraba en Berlín, sino en Roma, y fue desde esta ciudad desde la que envió su propuesta.

“Cuando lo bello atrae hacia sí nuestra contemplación, la sustrae un tiempo de nosotros mismos y hace que nos parezca que nos perdemos en el objeto bello; y precisamente esta pérdida, este olvido de nosotros, es el más alto grado de goce puro y desinteresado que proporciona lo bello.” (Moritz en Claramonte, 2006, p. 40)

Moritz reconoce lo bello como algo externo al hombre, sin embargo, le atribuye la capacidad de hacer aflorar lo noble y lo bueno, que están dentro de él, así como de ayudarlo a ejercitar su capacidad de crítica. La observación de lo bello adquiere, por lo tanto, un valor formativo:

“Observamos la belleza no por sí misma, sino para formar nuestro gusto, así alcanza nuestra contemplación una orientación interesada. Nuestro juicio adquiere entonces más valor que el objeto que es juzgado; de este modo, mediante la observación silenciosa, comienza a ensancharse nuestra capacidad de juzgar.” (Moritz, 1788, p. 39)

Figura 4.27. *Friedrich Gilly*. Boceto. (Staatlichen Museum zur Berlin, Kupferstichkabinett- Ident. Nr. 17848). Fotografía de la autora

La propuesta de Heinrich Gentz para el monumento a Federico II de 1797 es una materialización de este propósito.

En primer lugar, Gentz trata de incluir el edificio dentro del sistema de fuerzas que definen el carácter de la ciudad, por lo que busca un emplazamiento que dinamice las relaciones entre la construcción y el entorno; para ello, desplaza su proyecto sobre el eje de la calle hacia el Este, en relación a la ubicación de la propuesta de Langhans, hasta situarlo un poco más allá de la Casa de la Ópera, coincidiendo con el canal que, por aquel entonces, discurría de forma perpendicular a la *Unter den Linden* (fig. 4.28).

Figura 4.28. *Heinrich Gentz*. Propuesta para el monumento a Federico II, 1797. Esquema realizado por la autora sobre reproducción de la planta dibujada por Gentz, extraída de Doeberber, 1916, lámina 13

Con la ubicación en este emplazamiento, Heinrich Gentz define el monumento en base a dos ejes perpendiculares, determinados por la *Unter den Linden* y el canal que discurre de forma soterrada bajo ella. Sobre el primero ubica el programa del monumento; sobre el segundo, el del enterramiento. Ambos se articulan mediante la acción del templete circular que, a modo de rótula, estructura el movimiento en torno a los dos ejes.

La propuesta de Gentz está formada por tres grandes piezas: un paralelepípedo de base rectangular, concebido como un basamento pétreo, en el que se ha excavado el monumento funerario, a la vez que sirve de apoyo al templo, y dos piezas laterales que forman las fachadas del complejo a la *Unter den Linden* (fig. 4.29).

El objeto fundamental del conjunto continúa siendo el templo; el resto de elementos- los leones enfrentados en la base, los obeliscos, los escalones tallados en el basamento, los altares para sacrificios- no son más que instrumentos de los que Gentz se sirve para guiar al observador en su acercamiento a la rotonda, en cuyo centro, elevada sobre un basamento circular, se encuentra la escultura conmemorativa de Federico, en forma de dios desnudo.

Figura 4.29. *Heinrich Gentz*. Propuesta para el monumento a Federico II, 1797. Perspectiva desde la Unter den Linden (Doebber, 1916, lámina 13)

Pese a que la estatua se encuentra alineada con el eje de la *Unter den Linden*, la interposición de sendos obeliscos en los extremos de la base obstaculiza la visión de la misma desde el centro de la calle. Con este gesto, Gentz sustrae la escultura del ajetreo de la vida diaria, aislando su belleza del mundanal ruido, a la vez que invita al potencial observador a emprender un camino que comienza en la base, en la línea definida por los dos leones enfrentados, y asciende a través de los distintos tramos de escaleras hasta la base del templo. Con ello, define diferentes niveles de aproximación e intimidad, que funcionan como velos que es necesario apartar para acceder a situaciones espaciales distintas.

Frente al remanso creado en el centro de la calle para observar el monumento, Gentz canaliza el movimiento en los laterales de un modo fluido, mediante un sistema de logias que envuelven los volúmenes creados por él para conformar las fachadas a la *Unter den Linden*. Las hileras de columnas de Gentz en esta propuesta son herederas de las columnatas de Gontard (fig. 4.30), quien las usaba de forma recurrente desde la década de los años cincuenta. Éste las habría tomado a su vez, como indica Schmitz (1914, p. 24), de la escuela francesa en Italia. Sin embargo, pese a las similitudes entre ambos, puede apreciarse la evolución que Heinrich Gentz supone respecto a su maestro, no solo en lo que a la depuración de los elementos constructivos se refiere, sino a la propia disposición de los mismos, al renunciar al orden doble, típicamente barroco, usado por Gontard.

Figura 4.30. *Carl von Gontard*: Columnatas reales, Berlín, 1777-1780. Imagen extraída de Fick, 2000, portada interior (imagen especular)

La vista que Gentz envió a concurso elude la representación de cualquier elemento preexistente en la ciudad, lo que confiere a la imagen un halo de irrealidad que contribuye a reforzar el concepto de autonomía. Sin embargo, la falta de referencias espaciales llevó a Adolph Doepper (fig. 4.31), autor del único monográfico que sobre Heinrich Gentz se ha publicado, a calificar el proyecto de “inacabado”, y a tratar de corregir la desubicación del mismo con la inclusión en la escena, no solo del palacio del príncipe Heinrich y la *Zeughaus*, edificios que flanqueaban las fachadas del monumento en su lado Norte a izquierda y derecha respectivamente, sino a completar el propio monumento con elementos decorativos, e incluso a ataviar la figura del dios desnudo situado en el centro de la rotonda con un uniforme prusiano. Doepper remata la escena con ambientación de paseantes, que caminan despreocupadamente por la calle y elementos vegetales, que suavizan las duras aristas de las logias laterales. Se podría decir que, al “acabar” el dibujo de Heinrich Gentz, Adolph Doepper termina definitivamente con la atmósfera de intelectualidad que sobre él planea, a la vez que restituye a la vida real el remanso estético creado por el arquitecto.

Figura 4.31. Adolph Doepper (1916, lámina 13). Interpretación de la propuesta de Heinrich Gentz para el monumento a Federico II de 1797

Figura 4.32. Esquema de localización de la Leipziger Platz sobre plano de Berlín dibujado en 1804 por J.C. Selter. Grabado coloreado (Landesarchiv Berlin: 270, A90)

El proyecto de Friedrich Gilly busca una implicación urbana aún mayor; para conseguirla, renuncia al emplazamiento propuesto en las bases del concurso y se traslada a la *Leipziger Platz*, el espacio que definía el límite de Berlín en el camino hacia Potsdam, lugar en el que Federico II había instalado su segunda residencia.

El octógono de la *Leipziger Platz* cumplía mejor que ningún otro espacio de la ciudad las exigencias de “tamaño, representatividad y decoro”, que para la instalación del monumento estableció Friedrich Gilly (Mallgrave, 1994, pp. 131- 132). En primer lugar, el objeto debía ser “muy grande en escala. Probablemente el mayor de la ciudad” (Mallgrave, 1994, p. 135); el edificio podía estar, por lo tanto, en el límite de la ciudad, pero no fuera de ella, puesto que las exigencias de Gilly requerían de un entorno cosmopolita en el que desarrollar su concepto de monumentalidad. Observando el plano de Berlín de la época (fig. 4.32) se puede constatar que, efectivamente, existían pocos lugares públicos que pudieran ofrecer semejante cantidad de espacio libre.

La localización en esta plaza garantizaba igualmente la representatividad, puesto que, como recogía Friedrich Gilly en la memoria presentada a concurso: “(el octógono de la *Leipziger Platz*) marca el final de una de las calles más largas y bellas de la ciudad, y al entrar el forastero desde una de las carreteras más usadas y de una conveniencia militar mayor entre las dos residencias, le producirá una impresión favorable de la capital” (Mallgrave, 1994, p. 131).

Finalmente, la escasa densidad constructiva de la zona impedía que el monumento entrase en competencia, en cuanto a tamaño o representatividad, con cualquier otro edificio aledaño; no obstante, de forma complementaria a la construcción del monumento en sí, Gilly propone un adecentamiento de las zonas limítrofes, mediante el derribo de algunos edificios residenciales “sin pretensiones”, la mejora del pavimentado y el plantado de árboles (Gilly, 1994, p. 133).

Sobre el octógono de la *Leipziger Platz*, Friedrich Gilly crea un entorno propio para el monumento; en primer lugar, proyecta una portada de acceso coincidiendo con el límite de la ciudad, a la que llama “puerta de Potsdam”.

Una vez atravesada la puerta encontramos el monumento propiamente dicho, ubicado en el centro del octógono y asentado sobre una superficie oblonga; éste consiste en un gran basamento de piedra sobre el que apoya el templo. En el interior del bloque pétreo, bajo una “bóveda estrellada”, se encuentra el féretro de Federico; este espacio está concebido como un cenotafio, es decir, no es un enterramiento propiamente dicho, sino un lugar dedicado a la memoria del fallecido. En el interior del templo, por otra parte, coloca una estatua del monarca idealizado, elevado a la categoría de dios. De este modo, Friedrich Gilly unifica en el mismo edificio los dos tipos de monumento: el funerario y el conmemorativo, en un esquema bipartito que Alste Oncken (1935, p. 36) reconoce como revolucionario pero que, sin embargo se había dado ya, si bien de una forma más sutil, en otras propuestas participantes, como hemos visto.

La propuesta inicial de Friedrich Gilly en este emplazamiento (fig. 4.33) es muy similar al proyecto presentado por Heinrich Gentz puesto que, al igual que aquel, está formada por un sólido rectangular, en cuyo interior se ha excavado la gruta que acoge el monumento funerario, a la vez que sirve de basamento al templo, concebido como monumento representativo. Estos dos sistemas se organizan también en base a dos ejes perpendiculares asociados a ellos: uno longitudinal, que conecta con una calle transitada - la *Unter den Linden* y la *Leipziger Strasse*-, sobre el que se encuentran las escaleras de acceso al templo, y uno transversal que conduce al enterramiento.

Figura 4.33. *Friedrich Gilly*. Boceto de estudio para el monumento a Federico II. Fragmento de la vista en perspectiva (Rietdorf, 1940, imagen 56)

La diferencia fundamental entre ambas propuestas radica en la forma del monumento, para el que Gilly recurre a un templo de planta rectangular, frente al tholos utilizado por Heinrich Gentz. A ello hay que sumar un elemento de diferenciación más, que deriva del propio emplazamiento. Como Gilly no cuenta en esta ubicación con ningún elemento que determine de forma natural la perpendicular a la calle- como ocurría con el canal en la propuesta de Heinrich Gentz-, se sirve de los frentes del monumento para definirla; para ello, descompone el volumen del templo en planos verticales independientes, convirtiendo de este modo todas las fachadas del edificio en frontales. Esto se consigue, por una parte, utilizando un número par de columnas en el lateral- doce en concreto-, de modo que el eje de simetría coincida con un intercolumnio y pueda penetrar en el interior del edificio (fig. 4.34). Por otra parte, el uso de un número reducido de soportes acaba con la visión del paño longitudinal como continuidad de elementos seriados, casi ilimitados, según la concepción griega, para dar paso a una fachada que, ahora sí, puede ser abarcada en su totalidad de forma frontal. La condición de frontalidad es reforzada en cada uno de los laterales mediante la utilización de obeliscos que, al ubicarse en parejas flanqueando el edificio, contribuyen a enmarcar cada uno de los frentes.

Figura 4.34. *Friedrich Gilly*. Transformación de las fachadas laterales en frontales. Esquema de la autora

Sin embargo, pese a la imagen que al exterior proyecta el edificio, el paralelepípedo de base rectangular del templo es una carcasa que guarda en su interior un núcleo centralizado, similar al utilizado por Gentz, según recogen los bocetos realizados por Gilly para esta propuesta (figs. 4.35 y 4.36).

No obstante, en algún momento del proceso, Friedrich Gilly introdujo cambios sustanciales que modificaron el proyecto de forma radical y conducirían a la definición de la propuesta definitiva.

Figuras 4.35. *Friedrich Gilly*. Planta de la propuesta inicial para el monumento a Federico II (Rietdorf, 1940, imagen 56b)

Figuras 4.36. *Friedrich Gilly*. Sección respectivamente de la propuesta inicial para el monumento a Federico II (Rietdorf, 1940, imagen 56b)

Figura 4.37. *Friedrich Gilly*. Propuesta para el monumento a Federico II, 1797. Vista en perspectiva, girada a blanco y negro. (Staatlichen Museum zur Berlin, Kupferstichkabinett- Ident. Nr. Sz Gilly 5). Fotografía de la autora

En la perspectiva presentada a concurso (fig. 4.37) se observa, respecto a la propuesta anterior, la aparición de un zócalo ciclópeo, que rodea el conjunto y permite ser atravesado, al haber sido sustituida la masa mural del centro por sendas filas de columnas. El paralelepípedo que contiene en su interior el monumento funerario ha ganado en altura, convirtiéndose en un volumen de afiladas aristas, acabado en un color más claro que el muro perimetral, a cuyos laterales se han adosado las escaleras de ascenso al templo. Éste, por su parte, mantiene al exterior la apariencia formal de la propuesta previa, aunque ahora se percibe como un elemento mucho más liviano, al encontrarse en una posición más elevada y haber sido realizado en una blanquísima piedra que lo hace fundirse con las nubes del fondo, hasta el punto de parecer levitar sobre la escena.

Pese a que el templo mantiene al exterior básicamente la misma apariencia que en los dibujos previos, el interior del mismo ha sido transformado; en la propuesta definitiva, Friedrich Gilly abandona la organización centralizada en favor de una planta longitudinal (fig. 4.38).

Figura 4.38. Friedrich Gilly. Propuesta para el monumento a Federico II, 1797. Planta. Original desaparecido (Rietdorf, 1940, p. 58)

La explicación a este cambio podemos encontrarla en uno de los bocetos del autor, en el que éste escribió a modo de apunte: “hípetro de Júpiter, legislador del cielo” (Mallgrave, 1994, p. 135). El templo de la propuesta presentada a concurso es, en efecto, un templo hípetro, es decir, está dividido al interior en tres naves, mediante la interposición de dos filas de columnas en sentido longitudinal, y abierto al exterior a través de un lucernario practicado en la cubierta, ubicado sobre la nave central (fig. 4.39).

Friedrich Gilly recoge en el templo dedicado a Federico II la descripción de Vitruvio del Olimpeion, el templo ateniense dedicado a Júpiter Olímpico:

“El hypetros tiene diez columnas en el pronao y póstico; todo lo demás como el dípteros; pero dentro tiene dos órdenes de columnas, uno sobre otro, apartadas de la pared en rededor como pórticos de peristilos: el medio descubierto y sin techo alguno; y puerta a los dos cabos en pronao y póstico. En Roma no hay ejemplar de este Templo, pero le hay en Aténas de ocho columnas en la frente, y es el de Júpiter Olímpico.” (Vitruvio, 1787, p. 63)

Figura 4.39. *Friedrich Gilly*.
Propuesta para el monumento a
Federico II. Vista interior de la cella
(Rietdorf, 1940, ilustración 48)

Las columnas del Olimpeion pertenecían al orden corintio, sin embargo, Friedrich Gilly renuncia a este estilo, así como a la superposición de órdenes al interior, y justifica esta decisión de la siguiente manera:

“Nada de corintio ni rico esplendor. La dignidad del sujeto en sí misma precede a todas las demás consideraciones. El verdadero esplendor debe ser la simple belleza; lo más simple posible; una grandeza reverencial, lejana a cualquier atractivo sensual, que conduzca al aspecto del objeto en sí mismo y permanezca como algo no más allá de un marco apropiado para el cuadro. En toda su sencillez, el aspecto externo debe mostrar que ha sido construido para preservar una forma simple, un inolvidable objeto para la posteridad, percibido por la fuerza de sus inquebrantables proporciones; y así aparecerá como un único monumento, uno que merece interesar a toda la humanidad.” (Gilly en Mallgrave, 1994, p. 135)

Con la recreación de este templo en honor a Federico II, Gilly identifica al monarca prusiano con Júpiter, “el legislador del cielo”, asignando con ello a aquel las atribuciones de éste: Júpiter es el legislador del cielo, al igual que Federico es el legislador- en grado sumo- de la tierra. Con este gesto, Gilly convierte a Federico en filósofo en el sentido kantiano del término, puesto que para el pensador de Königsberg, el filósofo “no es un teórico ensimismado en sus razonamientos, sino un legislador que legisla sobre la razón humana” (Paulsen, 1902, p. 112). Federico es, por lo tanto, reconocido de nuevo como gobernante filósofo, algo que, como se ha visto, no suponía una novedad. Sin embargo, el proyecto de Gilly, a diferencia de las propuestas anteriores, que atribuían al monarca facultades similares, no se limita a la mera identificación figurativa con referentes filosóficos anteriores, sino que coloca al monarca al final de un proceso formativo que tiene como resultado la adquisición del grado de filósofo. Al hacerlo, recoge la idea de Platón:

“A menos que los filósofos reinen en los Estados, o los que ahora son llamados reyes y gobernantes filosofen de modo genuino y adecuado, y que coincidan en una misma persona el poder político y la filosofía, y que se prohíba rigurosamente que marchen separadamente por cada uno de estos dos caminos las múltiples naturalezas que actualmente hacen así, no habrá, querido Glaucón, fin de los males para los Estados ni tampoco, creo, para el género humano.” (Platón, 1988, p. 282)

Para Platón no tendrán fin los males de los hombres hasta que los filósofos gobiernen los Estados, o hasta que los gobernantes se conviertan en filósofos. Con su propuesta arquitectónica, Friedrich Gilly crea un mecanismo capaz de transformar al gobernante en filósofo. El proyecto de Gilly es revolucionario porque reconoce la importancia de la educación frente a las cuestiones de origen: Federico no ha alcanzado el elevado estatus en que se encuentra gracias a su aristocrática cuna, sino en virtud de un proceso formativo que, al haber sido identificado y materializado por Gilly en un modelo concreto, puede hacerse extensivo al resto de la humanidad. Por lo tanto, la propuesta de Gilly para albergar la imagen del monarca es, ante todo, un edificio educativo.

Para desarrollar el programa pedagógico asociado al monumento, Friedrich Gilly recurre a la teoría del conocimiento de Kant. Éste divide la filosofía en dos grandes ramas: la filosofía de la naturaleza y la filosofía de la moral, que se corresponden con la esfera de la naturaleza y la esfera de la libertad respectivamente (Kant, 2001, pp. 95- 96), es decir, con el *mundus sensibilis* y el *mundus intelligibilis*, los dos hemisferios del *globus intellectualis* (Paulsen, 1902, p. 110). El primero se rige por leyes físicas, y está sujeto a coordenadas espaciotemporales. El segundo, sin embargo, existe sin más; no participa de las intuiciones a priori del tiempo y el espacio, porque no se aloja en el mundo terrenal de los hombres, sino en el mundo trascendental de los seres puramente racionales.

Friedrich Gilly relaciona estos dos ámbitos, el de la naturaleza y el de la moral, con los dos ejes en que ha dividido el edificio y que, en el proyecto definitivo, han sido redefinidos respecto a la propuesta previa. El eje longitudinal corresponde ahora al enterramiento; éste se determina mediante un movimiento que se mantiene vinculado al plano del suelo y conecta la portada de acceso con la *Leipziger Strasse*, es decir, con el bullicio de la ciudad, atravesando en su fluir la gruta en la que se encuentra el sarcófago del monarca. Este eje remite a la esfera de la naturaleza; en él se recoge la imagen física del monarca, representada en su propio cuerpo carnal- aunque en sentido figurado, puesto que se trata de un cenotafio-, a la vez que enlaza con las fuerzas vivas de la ciudad.

El eje transversal (fig. 4.40) corresponde al monumento representativo; éste se estructura mediante un movimiento ascendente que conduce desde la base del edificio hasta el nivel en que se apoya el templo, concebido a su vez como residencia de la ley moral, o ley natural del *mundus intelligibilis*.

Figura 4.40. Friedrich Gilly. Propuesta para el monumento a Federico II. Alzado dibujado por Leo von Klenze (Arenhövel, 1979, p. 302)

En la cúspide de la pirámide formada por estos dos sistemas (fig. 4.41), el asociado a la naturaleza y el referido a la moral, Friedrich Gilly sitúa a Federico, el legislador, el filósofo, en tanto que único ser capaz de administrar racionalmente la totalidad del conocimiento científico, al haber culminado el proceso formativo.

La relación del joven Gilly con la filosofía de Kant parece a día de hoy algo incuestionable; de su interés por la pedagogía tenemos también indicios. Como recoge Alste Oncken (1981, p. 27), Friedrich Gilly recibió dos veces en su corta vida el premio de arquitectura de la *Akademie der Künste*; la primera vez en 1790 por el proyecto para una iglesia en una gran ciudad, y la segunda por un dibujo para una casa consistorial y un *Gymnasium*, en el lugar del ayuntamiento de la *Werderscher Platz* de Berlín, que había sido destruido por un incendio. Este proyecto queda recogido en el catálogo de la exposición que se celebró en la Academia en 1793, pero Oncken lo daba ya por desaparecido en 1935. No sabemos si el citado proyecto se desarrollaba en la misma línea que el monumento a Federico II pero, en cualquier caso, acredita el interés de Friedrich Gilly por las cuestiones educativas.

Existe un dato curioso más, en relación a este proyecto de Gilly para un *Gymnasium*, puesto que la localización en que se ubicaba, sobre el solar del calcinado ayuntamiento de la *Werderscher Platz*, es exactamente el mismo lugar en el que Heinrich Gentz levantaría más tarde la Casa de la Moneda, edificio concebido para albergar la primera escuela de arquitectura de Alemania. Este hecho, aparentemente casual, abunda en la relación entre los dos jóvenes arquitectos, a la vez que puede ser entendido como una sugerente metáfora sobre el poder regenerador de la educación.

Figura 4.41. *Friedrich Gilly*. Sección longitudinal de la propuesta para el monumento a Federico II, 1797. Imagen extraída de Von Simson, 1975

El monumento bajo el tiempo y el espacio

Kant divide el conocimiento científico en tres campos específicos: la filosofía, las matemáticas, y las ciencias empíricas. Estos ámbitos se distinguen por sus métodos: la filosofía es conocimiento racional puro que surge de conceptos, las matemáticas, conocimiento racional puro que surge de la formación de conceptos, y las ciencias empíricas, en contraposición a estas dos ciencias racionalistas, derivan sus conceptos de la experiencia y establecen sus proposiciones mediante pruebas inductivas. En relación a estas últimas, Kant rechaza el conocimiento que procede directamente de la experimentación, al considerarlo insuficiente para aprehender la verdad; cualquier proceso físico necesita, para su percepción, encontrarse bajo las intuiciones *a priori* del tiempo y el espacio, es decir, necesita ser racionalizado. Por ello, puesto que el intelecto ha de situarse siempre como intermediario entre las cosas y nosotros, Kant llega a identificar, como indica Friedrich Paulsen (1902, p. 109), ciencia y filosofía; para él, la filosofía es la “ciencia de la relación de toda cognición con el objetivo esencial de la razón humana” (Paulsen, 1902, p. 112). Con ello, identifica al filósofo con la figura del sabio, y le asigna la tarea de organizar, bajo el saber filosófico, toda la investigación científica.

A su vez, Kant divide la filosofía en dos grandes ramas: la filosofía de la naturaleza y la filosofía de la moral, que se corresponden con la esfera de la naturaleza y la esfera de la libertad, respectivamente (Kant, 2001, pp. 95- 96), es decir, con el *mundus sensibilis* y el *mundus intelligibilis*, los dos hemisferios del globus intellectualis (Paulsen, 1902, p. 110). En el primer reino, las leyes naturales son tratadas de forma que el mundo fenomenológico es construido *a priori*, puesto que la experiencia sensible es necesaria en este campo, pero no suficiente; en el segundo, hay implícita una legislación práctica de acuerdo a las ideas de libertad para los seres racionales; estas ideas de libertad pueden ser también observadas como leyes naturales del mundo moral.

Figura 5.1. *Friedrich Frick*. Portada de la parte más antigua del castillo. Grabado realizado en 1799 a partir de los dibujos originales de Friedrich Gilly de 1794 (Frick, 1799, lámina V)

En la propuesta para el monumento a Federico II, Friedrich Gilly divide igualmente el edificio en dos sistemas superpuestos; el destinado al enterramiento, por una parte, y el relacionado con el monumento conmemorativo propiamente dicho, por otra; es decir, con la imagen física del monarca, representada en su cuerpo carnal- aunque en sentido figurado, puesto que se trata de un cenotafio-, y su imagen idealizada. Estos dos ámbitos

Figura 5.2. *Giovanni Battista Piranesi. Via Appia (1756, tomo II, lámina II)*

Figura 5.3. *Friedrich Gilly. Propuesta para el monuemnto a Federico II, 1797. Planta baja. Interpretación de la autora*

se corresponden con los dos hemisferios del *globus intellectualis* del sistema de conocimiento kantiano.

El espacio dedicado al enterramiento se estructura por medio de un eje longitudinal que permanece vinculado al plano del suelo y conecta la portada de acceso- la puerta de Potsdam, como la llamaba Gilly- con la *Leipzigerstrasse*, la avenida principal que acomete la plaza y la principal vía de comunicación de este espacio urbano con el resto de la ciudad. Este eje atraviesa el sólido en el que se ha horadado la cripta y en cuyo centro yace el sarcófago conmemorativo del difunto.

La asociación entre el eje longitudinal y el enterramiento remite a los grabados de la *Via Apia* de Piranesi (fig. 5.2), pero a diferencia de aquella, donde los objetos que rememoraban a los difuntos eran colocados flanqueando los bordes de la calzada, Gilly ubica el féretro de Federico en el propio eje del recorrido, convirtiéndolo así en partícipe del movimiento que conecta con la ciudad (fig. 5.3).

Este eje se construye mediante una analogía entre tres elementos que se encuentran alineados (fig. 5.4): la portada de acceso y los dos volúmenes en que se han tallado las escaleras de ascenso al templo. En ellos se han perforado arcos similares, convertidos, por la condición masiva de los bloques, en sendas bóvedas de cañón que parecen ser la huella de un movimiento que atravesara todo el conjunto (fig. 5.5).

Figura 5.4. *Friedrich Gilly*.
Propuesta para el monuemnto a
Federico II, 1797. Secuencia que
define el eje longitudinal. Esquema
de la autora

Figura 5.5. *Friedrich Gilly*. Propuesta para el monuemnto a Federico II, 1797. Huella provocada por el movimiento en el eje longitudinal. Esquema de la autora

El recurso a la secuencia, es decir, a la creación de un movimiento mediante la reproducción del mismo objeto en momentos distintos, convierte este eje en un eje de tiempo y, por lo tanto, en un elemento definido por una única dirección.

Como indica Rüdiger Safranski (2013, p. 11), hay dos tipos de tiempo: el real y el representado; ambos son unidireccionales, pero mientras que el tiempo real es irreversible y sólo permite avanzar hacia el futuro, el tiempo representado permite moverse en uno u otro sentido, hacia lo pasado o lo venidero, narrando un hecho histórico o describiendo en la ficción un hipotético suceso aún por acontecer. Flanqueando este eje temporal en uno de sus extremos, Friedrich Gilly coloca unos leones sedentes que, a modo de fuentes, expulsan agua por la boca (fig. 5.10); estas esculturas, que disponen de parte frontal y trasera, confieren al eje temporal de Gilly la direccionalidad que convierte el tiempo aquí representado en tiempo real. Con ello, la memoria del monarca prusiano, cuyo sarcófago se encuentra atravesado por este fluido temporal, no es un relato pasado olvidado en la historia, sino parte de un presente vivo, conectado con las fuerzas activas de la ciudad y que avanza hacia el futuro.

La creación del eje longitudinal se refuerza mediante el uso de la luz. Ésta aparece reflejada en el interior de las bóvedas formadas al perforar los sólidos volúmenes de la portada (fig. 5.8) y las escaleras de ascenso al templo (fig. 5.9); la luz se convierte, de este modo, en un fluido continuo que conecta ambos elementos.

La firme decisión de este túnel de luz que atraviesa el edificio se manifiesta también en las sombras arrojadas por los obeliscos que, en lugar de seguir la dirección definida por la fuente natural de luz, se proyectan en la misma dirección del eje longitudinal, convirtiendo la claridad del interior del túnel en fuente de luz propia (figs. 5.6 y 5.7).

Figura 5.6. *Friedrich Gilly*. Propuesta para el monumento a Federico II, 1797. Sombra arrojada por los obeliscos a partir de la fuente de luz procedente del interior del túnel

Figura 5.7. *Friedrich Gilly*. Propuesta para el monumento a Federico II, 1797. Sombra arrojada por los obeliscos siguiendo la dirección definida por el eje longitudinal

Figura 5.8. *Friedrich Gilly*. Propuesta para el monumento a Federico II, 1797. “Puerta de Potsdam”. Fragmento obtenido a partir del dibujo original. (Staatlichen Museum zur Berlin, Kupferstichkabinett- Ident. Nr. SZ Gilly 5). Fotografía de la autora

Por otra parte, en los dos casos, la superficie abovedada interior ha recibido un tratamiento similar mediante la introducción de casetones que, sin embargo, presentan un acabado diferente, al utilizar formas rectangulares para el caso de la portada (fig. 5.8) y octógonos para el interior de las escaleras (fig. 5.9). Estos dos elementos pertenecen, por lo tanto, al mismo sistema, pero con distintos matices.

Este eje longitudinal y unidireccional se transforma momentáneamente al encontrarse con el sarcófago del monarca, para después retomar su forma previa. El eje de tiempo se detiene y se transforma en espacio en torno al monumento funerario, elevado e inaccesible al estar rodeado de un foso cubierto de agua. Las posibilidades de movimiento son ahora múltiples y el simple hecho de “rodear” el féretro parece incompatible con el transcurso lineal del tiempo.

El espacio se desarrolla aquí en todas las dimensiones, no sólo en planta, sino también en el plano vertical, mediante una bóveda semiesférica que, con la inclusión de casetones en forma hexagonal en su superficie, parece emular el cielo estrellado; el orbe entero sobre Federico, pero reproducido a escala y contenido en el interior de la tierra.

Figura 5.9. *Friedrich Gilly*. Propuesta para el monumento a Federico II, 1797. Vista de las escaleras de acceso al templo. Fragmento obtenido a partir del dibujo original. (Staatlichen Museum zur Berlin, Kupferstichkabinett- Ident. Nr. SZ Gilly 5). Fotografía de la autora

Figura 5.10. *Friedrich Gilly*. Propuesta para el monumento a Federico II, 1797. Vista de los leones que definen la direccionalidad en el eje longitudinal. Fragmento obtenido a partir del dibujo original. (Staatlichen Museum zur Berlin, Kupferstichkabinett- Ident. Nr. SZ Gilly 5). Fotografía de la autora

Gilly recrea con ello en el interior del monumento la cueva, cuya oscuridad se identifica con la noche:

“Pero me he vuelto hacia el valle, a la sacra, indecible, misteriosa noche. Lejos yace el mundo- sumido en una profunda gruta- desierta y solitaria es su estancia” (Von Hardenberg, 1994, p. 4)

Al igual que en el monumento funerario proyectado por Weinbrenner en 1794, la cueva en este caso está contenida dentro del propio edificio; ésta ha sido creada por el procedimiento doble de construir el volumen y vaciarlo después. Con ello, la arquitectura adopta competencias propias de la naturaleza.

El cuerpo que contiene la gruta ha aumentado de volumen al exterior y ha depurado sus aristas respecto a la propuesta previa, analizada en el capítulo 4, hasta quedar convertido en un paralelepípedo que no dispone exactamente de las proporciones del cubo, pero que se aproxima formalmente a él. El cubo es, de hecho, uno de los cuerpos platónicos, que el filósofo griego relacionaba con el concepto de tierra. Mediante la asociación con el cubo, Friedrich Gilly convierte la parte central del monumento en tierra o, expresado de un modo más preciso, en la madre tierra:

“¿Qué es lo que, de repente, tan lleno de presagios, brota en el fondo del corazón y sorbe la brisa suave de la melancolía? ¿Te complaces también en nosotros, noche oscura? ¿Qué es lo que ocultas bajo tu manto, que, con fuerza invisible, toca mi alma? Un bálsamo precioso destila de tu mano, como de un haz de adormideras. Por ti levantan el vuelo las pesadas alas del espíritu. Oscuramente, inefablemente nos sentimos movidos- alegre y asustado, veo ante mí un rostro grave, un rostro que dulce y piadoso se inclina hacia mí, y, entre la infinita maraña de sus rizos, reconozco la dulce juventud de la Madre. ¡Qué pobre y pequeña me parece ahora la luz!” (Von Hardenberg, 1994, p. 4)

Figura 5.11. *Friedrich Gilly. Röses Hölzchen*. Dibujo, 1797. Pluma en marrón sobre dibujo previo en lápiz de grafito. (Staatlichen Museum zur Berlin, Kupferstichkabinett- Ident. Nr. SM 14.17). Fotografía de la autora

Figura 5.12. *Friedrich Gilly*.
Bóvedas en el castillo medieval de
Marienburg. Pluma en negro sobre
papel. (Staatlichen Museum zur
Berlin, Kunstbibliothek - Ident. Nr.
Hdz 5652)

Figura 5.13. *Carl Wilhelm Kolbe*.
Bóvedas en el castillo medieval
de Marienburg. Píncel en marrón
a partir de un dibujo de Friedrich
Gilly. (Staatlichen Museum zur
Berlin, Kupferstichkabinett- Ident.
Nr. Kdz 28785)

Figura 5.14. *Friedrich Frick*. Bóve-
da en un castillo (Frick, 1799)