

José Manuel  
García Roig

# Paul Schmitthenner

## *El albañil desconocido*

**Un recorrido por su biografía, comentarios a tres textos fundamentales y traducción de su conferencia *La belleza descansa en el orden* pronunciada en 1952**

### Schmitthenner, el arquitecto y su época

#### **La figura y la obra. Una introducción**

Dentro de la arquitectura moderna Paul Schmitthenner es conocido sobre todo por su adscripción a las corrientes más conservadoras y tradicionalistas de la arquitectura alemana durante los años de la República de Weimar; por enfrentarse en primera línea de combate en esos años a las tendencias más vanguardistas del momento. Después, por saludar con gran entusiasmo la llegada al poder, en 1933, del Partido Nacional-Socialista, en cuyas filas militó. Pero ceñirse sólo a esta vertiente de su vida ofrece, como veremos, un perfil parcial y deformado de su figura dada la proyección e importancia que su obra alcanza en determinadas cuestiones que afectan a la teoría y práctica de la arquitectura contemporánea.

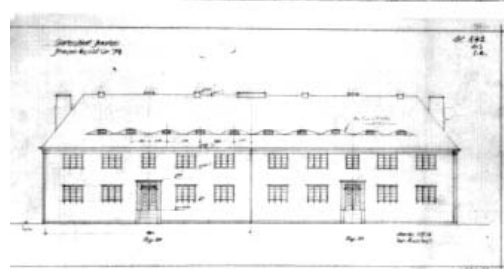
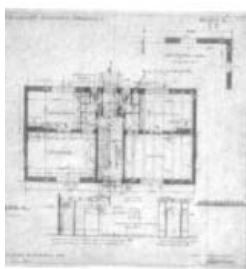
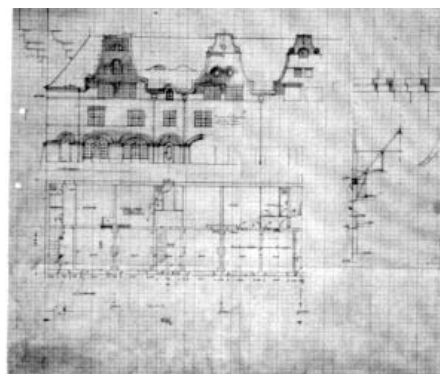
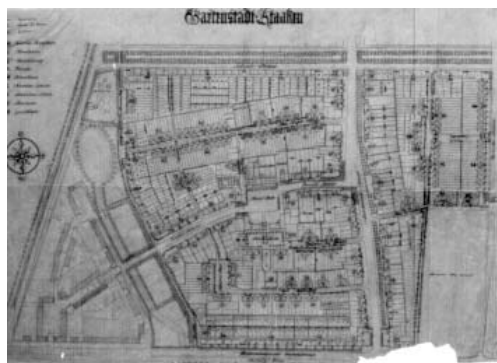
En efecto, el recorrido por la biografía y la obra de Paul Schmitthenner (1884-1972) muestra aspectos de un interés excepcional, no sólo circunscritos a su ferviente aplicación a determinadas tareas implícitas en el amplísimo *Movimiento para la Reforma de la Vida* o *Lebensreformbewegung* del Periodo Guillermino (1888-1918). Supone, además, un acercamiento imprescindible para la comprensión de los avatares que experimenta el debate arquitectónico a lo largo del siglo XX, al menos por lo que concierne a sus dos primeros tercios. Porque, sin necesidad de caer en el tópico, esos avatares arquitectónicos se encuentran ligados, si se observa la repercusión que alcanzan en el conjunto de la obra de Schmitthenner, a las condiciones ideológicas y políticas de la historia de Alemania y, en consecuencia, a las de la Europa de su tiempo.



Paul Schmitthenner

Paul Schmitthenner nace en 1884 en Lauterburg (Alsacia) y después de cursar el bachillerato en el *Gymnasium* de la localidad de Barr, comienza sus estudios de arquitectura en la *Technische Hochschule* de Karlsruhe en 1902, que concluye en 1907. Para centrar su personalidad y su figura interesa, para empezar, situarnos en 1918, cuando la Gran Guerra ha concluido y cuando su actividad como arquitecto ya ha alcanzado una cierta relevancia con la construcción de varias ciudades jardín en pleno conflicto bélico. En ese año, en el mes de noviembre, Paul Schmitthenner firma, por sorprendente que pueda parecer, el manifiesto del *Arbeitsrat für Kunst* (*Consejo del trabajo para el arte*), poco tiempo

Paul Schmitthenner:  
Ciudad-Jardín de  
Staaken (Berlin-  
Spandau), 1914-  
1917. Planta gene-  
ral, alzados y planta  
de los edificios de la  
Marktplatz y casa-  
tipo



después de comenzar a enseñar en la *Hochschule* (Escuela Superior) de Stuttgart, llamado allí por Paul Bonatz. También el mismo año, 1918, Paul Bonatz comienza a militar (sólo hasta 1919) en los contornos de la izquierda, siendo elegido miembro del comité ejecutivo de los Consejos de obreros y soldados de esa ciudad para llegar a formar parte temporalmente de la mayoría socialdemócrata (SPD), opción política que, según sus palabras, en ese momento le parecía la más oportuna para frenar la revolución en curso.

Con todo, esas referencias suponen sólo hechos aislados en el conjunto del itinerario que recorre Paul Schmitthenner a lo largo de sus casi 88 años de vida y de sus 60 dedica-

dos a la arquitectura. Además, jóvenes entonces, esos arquitectos de la tradicionalista Escuela de Stuttgart, que habría de dar la batalla en toda la línea contra las propuestas vanguardistas de los años veinte, fuesen las que fuesen (entiéndase, la batalla contra la *Bauhaus*, o contra tendencias como la *Neues Bauen*, tildadas de *bolcheviques* en arte y arquitectura), formaron a arquitectos que nada tenían que ver con aquellos soldados y marineros de Kiel, de la Revolución alemana de Noviembre del 18. Arquitectos, sus alumnos, que eran hijos de burgueses y que más tarde, como puede suponerse, integraron parte de los *Freikorps* para reprimir las manifestaciones de la izquierda alemana, y que posteriormente pertenecieron a las elites dirigentes del nazismo.

Staaken. Vista general de una de las calles



Si observamos con detenimiento la trayectoria de Schmitthenner veremos que fue, en cierto modo, un arquitecto inoportuno, situado a contracorriente de las tendencias imperantes en cada momento, enfrentado casi siempre a las directrices oficiales que trataron de atar los hilos de la política a los de la arquitectura. Habría que excluir aquí únicamente dos momentos, apenas dos instantes: por un lado, el período entre 1913 y 1918 cuando, como arquitecto integrante del departamento de construcciones del Ministerio del Interior, se encarga de la construcción de una serie de ciudades jardín destinadas



Paul Schmitthenner:  
Ciudad-Jardin de  
Plaue  
(Brandenburgo),  
1914-1917. Planta  
general

Plaue.  
Vista de una de las  
calles



generalmente a la residencia de los trabajadores y empleados de las fábricas de armamento del Reich Guillermino: Staaken en Berlín-Spandau, Plaue cerca de Brandenburgo, Forstfeld en Kassel. Por otro, el de la ascensión del nazismo, cuando ingresa como militante

en el Partido Nacional-Socialista y publica en 1934 su libro *Die Baukunst im neuen Reich (La arquitectura en el nuevo Reich)*. Entonces, todavía alberga la ilusión de que la puesta en práctica de una arquitectura entroncada con la tradición y el carácter alemán (pegada a la tierra alemana y a sus habitantes, una arquitectura que exprese el carácter de ese pueblo, una arquitectura del *Volkstum* concebida según una ley suave), sea la entendida por los jefes nazis. Ilusión vana que apenas duró un instante, le acabó enfrentando con Goebbels y supuso su arrinconamiento durante todo el tiempo que se extendió el dominio de Hitler.

*Die Baukunst im Neuen Reich (La arquitectura en el nuevo Reich)* es un texto de combate contra los conceptos y las formas de vida que se oponen a una determinada idea de arqui-

tectura. En él, Schmitthenner dirige sus diatribas tanto contra la mala arquitectura historicista que copia formas del pasado, como contra la arquitectura de la *Neues Bauen* y las propuestas de una arquitectura internacional. El momento de las esperanzas puestas en la creación de las condiciones que hagan posible una renovación de la arquitectura se produciría entonces con la llegada del albañil desconocido (*der unbekannte Maurer*), en clara alusión al Führer.

### Der Block como germen de la Liga para la cultura alemana y el papel de Schmitthenner en la política artística del nazismo

El acontecimiento de la construcción de un barrio experimental de prototipos de vivienda, precisamente en Stuttgart, en el área denominada de la Weissenhof, explicita bien a las claras la lucha de contrarios en el terreno de las ideologías que, en esos años, se estaba también librando en el campo de la arquitectura. Batalla en la que, por cierto, Schmitthenner asumió un papel relevante.

Cuando en 1925 la dirección de la *Deutscher Werkbund* encarga a la presidencia del Círculo de estudios, el *Arbeitsgemeinschaft* de Württemberg, la preparación de una exposición dedicada a la temática específica de la vivienda, las fuerzas en conflicto entran en escena: la vehemente protesta de Paul Bonatz contra la concepción urbanística y arquitectónica de Mies van der Rohe aparece por primera vez expuesta en un artículo del *Schwäbischer Kurrier* de 26 de mayo de 1926, donde llega a proponer un concurso restringido, que debía confrontarse con el planeamiento ya elaborado.

En el fragor desatado por la polémica, todos los intentos de mediación entre él y Mies fueron vanos y, a pesar de las agudas críticas, la Siedlung se lleva a efecto, acabándose su construcción en 1928. Dado que tanto Bonatz como Schmitthenner también pertenecían a la *Werkbund*, todo el proceso que condujo a la exposición que la asociación alemana celebró en Stuttgart en 1927 no podía sino ser entendido por ellos como una provocación a los planteamientos que su

Staaken. Dibujo de Schmitthenner para una calle



Escuela defendía. El suceso precipitó así el abandono, por parte de ambos, de la *Werkbund* y la formación del grupo *Der Block*, cuyo manifiesto firman en Munich, en 1928, Bestelmeyer, Blunk, Bonatz, Gessner, Schmitthenner, Schultze-Naumburg, Seeck y Stofreggen, arquitectos todos de reconocida ideología conservadora.<sup>1</sup>

Resulta relevante observar que entre los siete signatarios del manifiesto se encuentre Schultze-Naumburg, activo sobre todo a partir de 1926 dentro del NSDPA (Partido Nacional-Socialista) como mecenas del agitador del movimiento *Blut und Boden* (*Sangre y tierra*) Walter Darré y del teórico del racismo dentro del movimiento nazi, Hans F.K.Günther. Paul Schultze-Naumburg se convirtió a partir de 1930 en consejero para la política cultural de Wilhelm Frick, primer ministro nacionalsocialista en Turingia. Gracias a Frick, Naumburg fue más tarde director de la Escuela de Weimar, que había sido en 1919 la sede inicial de la Bauhaus, sucediendo en el cargo a Otto Bartning. En ese sentido no deja de resultar coherente pues, que las actividades del Block las asumiese en la práctica la *Kampfbund für deutsche Kultur* (*Liga de combate por la cultura alemana*).<sup>2</sup>

Desde comienzos de 1931 y hasta la primavera de 1933, Schmitthenner, Bestelmeyer, el suizo Alexander von Senger y muchos otros arquitectos siguieron el ejemplo de Schultze-Naumburg, integrándose en la *Kampfbund* y dando conferencias bajo sus auspicios. Todos ellos continuaron, por supuesto, planteando sus propios y característicos argumentos

contra la *nueva arquitectura*. Paul Schmitthenner, por ejemplo, gustaba de prevenir contra el radical alejamiento de la tradición por parte de los arquitectos.

Como frecuentemente argüía, “lo que en arquitectura obedece a contenidos realmente espirituales no puede ser internacional”. Sus argumentaciones a este respecto formaban parte de su conferencia *Neues Bauen und Tradition*, que pronunció por primera vez en Weimar en febrero de 1931 y que salió publicada, por las mismas fechas, en el *Völkischer Beobachter*, el órgano de propaganda más importante del partido nazi y en el que gozaba de una presencia notable Alfred Rosenberg, el fundador en 1930 de la *Kampfbund*.

En torno a 1933, año crucial para el ascenso del nazismo con la llegada a la cancillería de Hitler, Schmitthenner repetía pasajes de sus primeras conferencias atacando la “nueva arquitectura” y defendiendo “las tradiciones de 1900” como “el auténtico arte alemán”. Pero, además, Schmitthenner hacía un esfuerzo por identificar la *revolución* nazi con su idea de arquitectura, por medio de un argumento que cobraba la forma de una parábola, *la historia del albañil desconocido*. Parábola que encontramos explicitada en su texto *Die Baukunst in Neuen Reich* (*La arquitectura en el Nuevo Reich*), en el apartado que titula *La renovación de la arquitectura* (*Der Aufbau*), y que en podemos resumir así: durante la última generación se habría consentido echar a perder “un edificio antiguo magnífico” (el *Reich* alemán). Pero entonces llegó un albañil desconocido (Adolf Hitler), que concitó en torno a sí, no a nuevos talentos, sino a los buenos y viejos obreros. Entre todos ellos juntos expulsaron a los malos maestros y, apuntalando firmemente el edificio, comenzaron a limpiarlo de sus falsas decoraciones y vanos oropeles, de manera que su antigua y genuina forma pudo revelarse de nuevo.<sup>3</sup>

Pero el fervor de Schmitthenner hacia el nuevo régimen habría de conocer ya muy pronto, como hemos apuntado antes, profundos desencuentros. En 1934, cuando publica *Das Baukunst im Neuen Reich*, las diferencias con la política oficial nazi en el

campo de la arquitectura eran ya patentes en su conciencia y, además, la dirección de esa política se había confiado a otros. En el contexto del debate público sobre las artes que promovieron los jerarcas nacionalsocialistas las referencias llenas de sentimentalismo de Schmitthenner hacia lo que él entendía como valores propios de la vida de la comunidad que constituía el pueblo alemán o *Volkstum*, tienen que ser entendidas como lo que eran: una llamada de atención a Hitler para que éste apoyase a Rosenberg y a la *Kampfbund* contra aquellos que sostenían puntos de vista diferentes. Si el debate suscitado en los inicios del régimen nazi, acerca de qué arte oficial debía implantarse, la trasladamos al campo específico de la arquitectura veremos que, la idea de arquitectura que defendía Schmitthenner no se correspondía, desde luego, con los puntos de vista más reaccionarios.<sup>4</sup>

A este respecto resulta interesante observar la postura independiente que sostuvo Schmitthenner en defensa de sus posiciones, y que le hizo enfrentarse tanto a Rosenberg como a Goebbels, a su vez enfrentados ya desde el principio. En efecto, la lucha entre posiciones ideológicas distintas sobre arte y arquitectura se plasman claramente dentro de la lucha por el poder cultural que sostienen éstos dos últimos.



Staaken. Vista parcial del frente principal de la Marktplatz

Rosenberg esperaba transformar la *Kampfbund für deutsche Kultur* antes que en un órgano del partido, en un aparato que fuese el más firme defensor del establecimiento de una organización de gobierno única para el control de los asuntos culturales. Pero cuando esa organización se creó, la *Reichskulturkammer* (*Cámara para la Cultura del Reich*), se colocó bajo la autoridad del ministro de Propaganda, es decir de Goebbels, rehusando éste hacer un uso extensivo de la misma para el control de una cultura *völkisch*.

En el proceso de lucha por el poder, los dos se atacaron repetidamente y expresaron públicamente concepciones muy diferentes sobre los objetivos de la política cultural del régimen. Es más, Goebbels se nos aparece en general, frente a las concepciones de Rosenberg, detentador en sus comienzos de una actitud relativamente más liberal hacia las artes, extendiendo *invitaciones* a determinados artistas considerados más o menos *modernos* para que colaborasen con los nazis. Es el caso de nombres como los de Stefan George, Thomas Mann, Richard Strauss, Fritz Lang, Emil Nolde, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff o, en el ámbito de la arquitectura, de Peter Behrens y Mies van der Rohe. Incluso después de que la Unión Estudiantil Nacionalsocialista se manifestase a favor de un cierto expresionismo de raigambre nórdica, defendiendo a grupos como *Der Blaue Reiter* (*El jinete azul*) y *Die Brücke* (*El puente*), Goebbels siguió fomentando cierto vanguardismo de suerte que Hitler, azuzado por Rosenberg, se sintió obligado a censurar en sus discursos de 1933 estos ramalazos de libertad creativa. Así hasta llegar a su discurso de Nuremberg, en la celebración del día del partido, donde atacó asimismo a los predicadores *völkisch*, demasiado retrógrados según él como para pertenecer a la nueva revolución alemana, tratando de mediar sólo aparentemente en la confrontación Rosenberg-Goebbels. A partir de entonces, pues, la suerte de Rosenberg y de sus seguidores más recalcitrantes quedaba echada.

Es precisamente a partir de la toma del poder por Hitler cuando las diferencias de Schmitthenner con el nuevo régimen se hacen profundas y

cada vez más patentes. Para constatarlo no hace falta más que recorrer los avatares de su esforzada biografía. Cuando la *Kampfbund für deutsche Kultur* atacó a Hans Poelzig (entonces director de las *Vereignite Staatsschulen für Architektur, Malerei und Kunstgewerbe, Escuelas estatales reunidas para la arquitectura, la pintura y las artes aplicadas*, a causa de su amistad con Martin Wagner y Walter Gropius), el ministro Rust obligó a dimitir al arquitecto berlinés, reemplazándolo por Schmitthenner, a instancias justamente de la *Kampfbund*.

Schmitthenner asumió el cargo instado asimismo por la *Kampfbund*, pero dimitió muy pronto, ya en el mismo verano de 1933, disgustado por la campaña denigratoria, llena de calumnias e infamias seguida, además de contra Poelzig, contra Bruno Paul. Es entonces cuando también rechaza la oferta de un puesto docente en la *Technische Universität* de Berlín-Charlottenburg, puesto ligado a la promesa de un cargo como asesor en el Ministerio de Cultura. Decide permanecer en Stuttgart, tomando partido en 1934, junto a Fischer y Bonatz, contra los proyectos presentados por Ludwig Troost, un encargo de Hitler para la transformación de la Königsplatz de Munich como lugar consagrado a los caídos por el movimiento Nacional-Socialista.

De la caída en desgracia de algunos de los hombres que habían alentado la *Kampfbund* da fe el hecho de que entre noviembre de 1933 y 1935 la *Kulturkammer* se hiciese cargo de todas las funciones de aquélla, absorbiendo instituciones como la Asociación de Arquitectos Alemanes y la *Werkbund*: la gran mayoría de los comisarios de Goebbels para el control artístico del régimen fueron *hombres nuevos*, ni profundamente implicados en las actividades anteriores de la *Kampfbund*, ni estrechamente asociados a la tradición historicista.

Otro ejemplo: en 1933, la reorganizada *Werkbund*, la *Werkbund* ya nazificada, decidió construir una nueva *Siedlung* en Stuttgart cerca de la Weissenhof, para contraponerla a ésta. El proyecto, llamado *Siedlung Kochenhof*, se entendía por los líderes de la *Werkbund* como el primer ejem-

plo de una arquitectura nazi y se llevó a cabo en construcción de madera bajo la dirección de Schmitthenner. Pero cuando la *Siedlung* se terminó en 1934, la *Werkbund*, como institución hasta cierto punto autónoma, la *Kampfbund*, y el mismo Schmitthenner ya habían perdido el favor del régimen y el proyecto no recibió ninguna publicidad oficial.

La idea de una *Siedlung* que pudiera aparecer como una permanente exhibición de la política de vivienda nazi fue realizada sin embargo en la *Ramersdorf Siedlung*, construida tempranamente en 1934 en la periferia sudeste de Munich. El *Völkischer Beobachter* publicó una edición especial con comentarios e imágenes, recordando la Weissenhof y describiendo la *Ramersdorf* como representativa de la futura morada alemana.

Nadie puede discutir, desde luego, que Schmitthenner fue nazi. Pero nunca recibió, ni llevó a cabo, encargo oficial alguno por parte del Partido Nazi y tanto él como Schultze-Naumburg u otros arquitectos de su escuela realizaron sólo algunas obras menores, que incluso fueron casi siempre completamente ignoradas por la prensa y la propaganda nacional-socialista.<sup>5</sup>

A este respecto resulta pues esencial precisar qué idea de arquitectura se encierra en la teoría y práctica del quehacer de Paul Schmitthenner. Una idea que no se puede desligar de un concepto de cultura que atraviesa sin solución de continuidad las diferentes etapas de su biografía. En todo caso, conceptos clave ligados a los movimientos para la reforma de la vida de principios de siglo en Alemania como *Handwerk (trabajo artesanal)*, *Stadtfeinlichkeit (enemistad hacia la ciudad)*, inherentes a una cierta *crítica de la cultura*, indisociable ésta, a su vez, de la forma específica o cualidad de lo que se considera propiamente alemán (*Deutschtum*), tienen su continuidad en sus escritos de los años del nazismo.

Puede afirmarse sin embargo que Schmitthenner, aun defendiendo valores tradicionales, estuvo siempre a favor de una arquitectura sencilla, desprovista de cualquier vestigio de historicismo y de elementos tanto constructivos como compositivos

*Plaue. Vista de una de las casas-tipo*

inútiles, apoyada en una formalización de lo *sachlich*, lo objetivo, que en él encuentra, justamente porque la explica y la realiza, una definición muy precisa.

### **La situación de la arquitectura y de los arquitectos en Alemania después de 1945. El caso Schmitthenner**

Después de la derrota nazi de 1945 el gobierno militar americano suspende temporalmente a Paul Schmitthenner de sus funciones como profesor en la *Hochschule* de Stuttgart. Los avatares posteriores que recorren la actividad profesional y la biografía del arquitecto alsaciano suponen un ejemplo explícito de la batalla que, en el campo del pensamiento arquitectónico asociado a los prejuicios ideológicos y la venganza política, tiene lugar en Alemania en los años sucesivos.

En efecto, durante toda la primera década de la segunda post-guerra, se produce un agudo conflicto en Alemania entre los llamados arquitectos *modernos* y los *tradicionalistas*. En el caso de los *modernos*, la *Neues Bauen* está también representada por arquitectos que habían trabajado durante la época nazi. Así, los arquitectos *modernos* controlan la planificación dirigida a la reconstrucción de las ciudades bombardeadas por los aliados de los centros más importantes: Berlín, Hamburgo, Hannover, Colonia o Frankfurt del Meno; los *tradicionalistas*, Munich, Friburgo, Würzburg, Münster y la mayor parte de las ciudades de tamaño pequeño o mediano. En Stuttgart, por ejemplo, la situación se convierte en una lucha abierta por la supremacía de una u otra tendencia. Dentro de este contexto, en la vida cultural de la post-guerra alemana tras la Segunda Guerra Mundial, el así denominado caso Schmitthenner resulta sintomático.<sup>6</sup>

En un suelto publicado en el *Neue Zeitung*, que aparece en Munich como *periódico americano para la población alemana*, se califica el 25 de marzo de 1948 a Paul Schmitthenner como arquitecto nazi y como uno de los prominentes representantes de la arquitectura del nacionalsocialismo. El artículo, que estaba redactado de



forma contundente, tenía como objetivo combatir los intentos de reponer a Schmitthenner en su cátedra de Stuttgart.

Como Hartmut Frank señala, “había que abortar esos intentos, ya que cabía la posibilidad, en caso contrario, de que, a causa de sus enseñanzas, como se decía en el periódico, una amplia generación de arquitectos en ciernes fuese educada siguiendo la orientación arquitectónica nacionalsocialista”.<sup>7</sup>

Por la reposición en su puesto docente se había pronunciado, junto a Theodor Heuss, la totalidad de los estudiantes de Stuttgart. Contra él hicieron campaña algunos arquitectos *modernos* de esa misma ciudad que, con sus ataques, buscaban exponerse al sol que más calentaba en ese momento.

Pero Schmitthenner había sido exonerado ya en 1947 de toda responsabilidad política por el tribunal de desnazificación o *Spruchkammer*, que tuvo que decidir sobre sus actividades nazis y, en consecuencia, nada se podía oponer desde el punto de vista legal a su vuelta a la cátedra de Stuttgart. La mayor parte de sus colegas, fueran entonces profesores de la *Hochschule*, funcionarios o arquitectos dedicados a la profesión libre, y que permanecían desde hace tiempo en sus puestos o habían vuelto a

ellos, recibió nuevos encargos. Vista así la situación, la etiqueta arquitecto-nazi podía colocarse a casi todos los arquitectos de aquel período activos en Alemania, por lo que esos ataques puede entenderse que no tenían en absoluto como finalidad el pasado político de Schmitthenner, sino su idea de arquitectura.

El caso *Schmitthenner* supuso en realidad una confrontación en el campo de la definición formal de lo que debía ser la arquitectura de la Segunda post-guerra. La campaña se justificaba en el hecho de que la arquitectura de Schmitthenner y Bonatz, el urbanismo de Wetzel, eran representativos de la Escuela de Stuttgart, que había encontrado, en un principio, una clara y explícita simpatía por parte de los dirigentes nazis. Pero ocultaba que otras corrientes de la cultura arquitectónica alemana también habían encontrado reconocimiento oficial durante los doce años de duración de un *Reich* que se había autoproclamado *un Reich de 1000 años*.

Atendamos a lo que al respecto nos dice Hartmut Frank: "Realmente no se atacó a Schmitthenner a causa de sus actividades nazis, sino por la extraordinaria popularidad de una arquitectura tradicional ligada al lugar, de la que él era un representante especialmente cualificado. Esta arquitectura podía expresar, en las tareas de reconstrucción de la post-guerra, las exigibles condiciones de contención y modestia. Pero también podía ofrecer soluciones para unas nuevas y representativas tareas de reconstrucción que complaciesen fehacientemente los deseos "sentimentales" de la mayor parte de la población. La arquitectura de Schmitthenner, después de la derrota nazi, tuvo realmente muy pocas dificultades para volver a echar a andar, como ocurrió igualmente con la "Neues Bauen". Estaba presente en el panorama arquitectónico de la época. Y determinados alumnos del mismo Schmitthenner participaron en la reconstrucción de algunas ciudades, y a su vez formaron a otros arquitectos... Los ataques al todavía muy activo Schmitthenner, que entonces contaba 65 años, tenían como objetivo abrir una brecha a la "Neues Bauen" para conseguir un decisivo ensanchamiento del mercado de la

construcción. Resultaba imposible alcanzar el mismo resultado con ataques persistentes contra aquellos arquitectos que habían erigido los monumentos nazis, como Troost y Speer, ya que éstos se encontraban fuera del panorama arquitectónico. En efecto, era impensable creer que pudieran encargarse de nuevo proyectos como los que ellos realizaron. Troost había muerto hacía ya algunos años, y Speer había sido retirado de la circulación para las siguientes décadas a causa de su condena en el proceso de Nuremberg. No era difícil, tanto para los arquitectos "modernos" como para los "tradicionales", distanciarse de ambos... Con objeto de salvar el conjunto de la arquitectura, uno y otro al menos, debían de ser excluidos del mundo de la construcción. El "caso Schmitthenner" no contribuyó en nada a resolver una superación del pasado de esa índole. Contribuyó más bien a establecer las condiciones de una futura disputa en torno a la tendencia estilística por la que debía optarse a la hora de imponer un principio constructivo en las tareas representativas que habían de afrontarse. La argumentación política supuso únicamente un pretexto oportunista".<sup>8</sup>

*El caso Schmitthenner* resulta ejemplar para entender la batalla que, enmascarando los auténticos motivos, se libra en el ámbito de las tendencias después de 1945. Ya en 1946, algunos arquitectos alemanes como Werner Hebebrand, Ernst Neufert, Gustav Hasselflug, se habían entrevistado con Giedion para comenzar una colaboración entre el CIAM y Alemania. Con ocasión del congreso CIAM de Bridgwater se confió a Gropius la tarea de reunir a un grupo alemán. Justamente, en una comunicación de Gropius a Scharoun, de 25 de octubre de 1947, conservada en los archivos Scharoun de la Akademie der Künste (Academia de las Artes) de Berlín puede leerse: "el congreso (CIAM) confía en mí,... ya que, naturalmente, se intenta evitar que los simpatizantes del nazismo sean admitidos en ese grupo".<sup>9</sup>

En efecto, en torno a 1947 la idea general era que Gropius asumiría un papel protagonista en la reconstrucción. Pero ante la displicencia de Giedion y la irritación de Gropius por



la tardanza del CIAM en impulsarlo, fue Hans Scharoun quien dio los primeros pasos para establecer un grupo alemán que se reunió por primera vez precisamente en Stuttgart, con ocasión de un congreso para estudiar la reconstrucción de la ciudad. En este congreso, Richard Döcker previene contra los intentos de reposición de Schmitthenner en sus cargos públicos y se propone él mismo para formar un grupo basado en el modelo del viejo *Ring*, la asociación de arquitectos progresistas de Berlín que se formó en los años veinte, al que se denominaría *Architektenring: Neues Bauen*.

De las controversias en el interior del grupo de los arquitectos *modernos* puede dar fe, por ejemplo, la postura de Hugo Häring, que rechazaba la creación de un nuevo *Ring* pues consideraba, como en los años veinte, que los miembros del CIAM eran unos puros tecnócratas y despreciaba a Giedion considerándole “el mayor falsificador de la historia” en términos de arquitectura. Pero, a pesar de estas luchas internas, se puede constatar que en aquellas ciudades que cayeron en manos de los arquitectos alemanes *modernos* no hubo cambios considerables en la teoría básica de la ciudad funcional y los principios de la Carta de Atenas.

En este sentido, Berlín, con los proyectos emanados de los concursos llevados a cabo para su reconstrucción en 1957, se llevó la palma, además de celebrarse allí el primer encuentro internacional del CIAM que tuvo lugar en Alemania después de 1945, el 23 de octubre de 1957 en el ámbito de la Interbau. Y no hace falta decir lo alejados que estaban estos presupuestos urbanísticos de los de la escuela de Stuttgart, de los de un Wetzel y su concepto de *Einpassung*, o adecuación de la arquitectura al paisaje.<sup>10</sup>

Schmitthenner no volvió a recuperar su cátedra, pero construyó, pronunció conferencias, participó en concursos. En 1949 fue admitido a la vez que Paul Bonatz, como una misma voz, en la Academia de Bella Artes de Baviera (*Bayerische Akademie der Schöne Künste*). Poco después, fue designado por el presidente de la República Federal miembro de la *Friedensklasse* de la orden *Pour le mérite*. Su obra más importante después de la guerra es el *Rhein-Main-Bank* de Stuttgart y el edificio *Königin Olga*, probablemente su proyecto más característico para la época, fruto de un concurso celebrado en 1949 para la reconstrucción del edificio del *Bayerische Staatsbank*, junto a la *Lorenzkirche* en Nuremberg.



La arquitectura en el Nuevo Reich.  
Portada

## Comentarios y reflexiones a tres textos fundamentales de Schmitthenner

### ***La arquitectura en el Nuevo Reich, la dialéctica Kultur-Zivilization y la Crítica de la cultura***

En un pequeño ensayo de 1933, *La arquitectura del III Reich*, Philip Johnson, al pasar revista a la situación que se crea en Alemania con la implantación del régimen nazi y los problemas tan tremendos de reorganización a los que se enfrenta a la hora de elaborar un programa de arte y arquitectura que haga borrón y cuenta nueva de la *arquitectura internacionalista* y de los *ismos* de las décadas precedentes, diferencia tres movimientos dentro del partido, según él muy definidos. En esa diferenciación, Schultze-Naumburg y Troost pasan por ser los arquitectos

más reaccionarios y antimodernos, cercanos y bien asentados entre los líderes del partido. En el segundo grupo incluye, precisamente, a Schmitthenner, dentro del conjunto de arquitectos pertenecientes a la *Kampfbund für Deutsche Kultur*. Y no debería extrañar el juicio positivo que sobre él emite: “Aunque este personaje sea enemigo declarado de la Neue Sachlichkeit proclama su fe en la modernidad. Sus casas son sólidas, bien proporcionadas,... Sus edificios de mayor tamaño están realizados en un estilo semimoderno de buen gusto, obteniendo unos resultados



Abbildung 1

*La bella ciudad alemana. Con una unidad formada y mantenida a lo largo de siglos. Sentido constructivo cívico. No es una ciudad de fundación creada por orden de un príncipe, sino por la auto-limitación de la libertad individual y, por lo tanto, por la auténtica libertad. (Herrnsberg en Württemberg)*

mucho mejores que los de buena parte del resto de las realizaciones alemanas; son al menos más modernos en su intención... debemos decir que Schmitthenner es un arquitecto tan competente como estos dos últimos (Hans Poelzig y Bruno Paul)". En el tercer grupo, Philip Johnson incluye a los jóvenes arquitectos y estudiantes seguidores del nazismo, y se refiere a Mies van der Rohe como el único arquitecto que incluso los más jóvenes son capaces de defender.<sup>11</sup>

En *Die Baukunst im Neuen Reich* (1934), Paul Schmitthenner en su defensa de una arquitectura auténticamente *sachlich* entiende que la decadencia que se ha producido en la arquitectura de su época se debe justamente a la pérdida de esa "condición de objetividad", consecuencia del avance de la técnica. Ésta, vista como

una emanación de la razón práctica, basada exclusivamente en los valores de cálculo, en los valores puramente económicos, no sería sino deudora unilateral de la *Zivilisation* (civilización). Si el estilo no es sino la expresión de la actitud espiritual de una época y de los anhelos de un pueblo, del *Volkstum*, en el siglo de la técnica, el alma, los anhelos fundamentales del pueblo, no se habían asumido y, como consecuencia, se había caído en la ruina cultural. La *Kultur* se contraponen pues, a la *Zivilisation* y, aquélla, se erige, en la pauta más segura y fidedigna para medir una actitud espiritual que encuentra en las obras de arquitectura sus testimonios más trascendentes, ya que atraviesan los siglos más allá de la destrucción y la muerte, de los deseos y de la capacidad del hombre, ya que "se elevan sobre sus instintos primitivos para ennoblecer los rasgos comunes de la vida".

Así, carencia de cultura se asimila a carencia de forma y, como veremos, imbuir de forma a lo esencial implica una cualidad de la *Gestaltung* que da por supuesto lo útil, lo práctico y que se traduce en la forma *sachlich*. "Convertir en esencial lo que se debe dar por supuesto, en este caso la objetividad, la *Sachlichkeit*, significa precisamente no entender lo esencial..."

La *Neue Sachlichkeit* pues, equivale a una *Unsachlichkeit*, a una arquitectura formalista que queda así equiparada a la arquitectura de estilo, a la *Stilarchitektur*, a la arquitectura historicista propia de la época Guillermina y que en el texto de Schmitthenner cobra la significativa

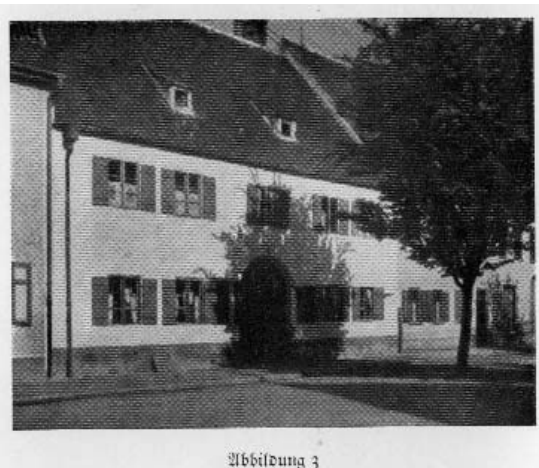


Abbildung 3

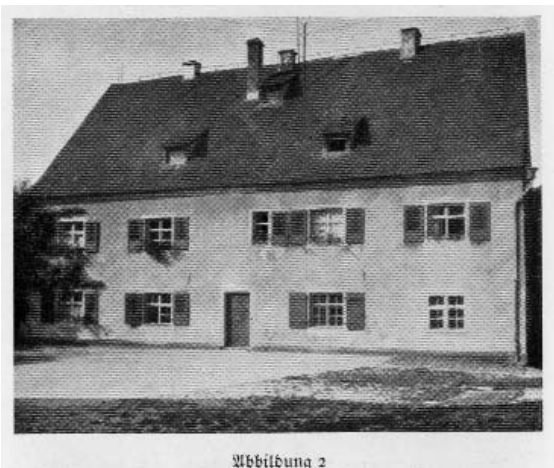


Abbildung 2



Abbildung 5

Cuatro casas bur-  
 guesas de cuatro  
 siglos (siglos XVI-  
 XIX) de diferentes  
 comarcas alemanas.  
 Todas ellas portan el  
 rostro alemán. Sus  
 fuentes comunes son  
 la tradición y el  
 carácter propio del  
 ser alemán.  
 (Ver también página  
 anterior)

y nítida acepción de *Gralsarchitektur*,  
 es decir, una arquitectura del Grial,  
 en referencia al ambiente de los  
 cuentos o leyendas de las sagas  
 medievales: “construir factorías cer-  
 veceras en el viejo estilo de la archi-  
 tectura burguesa alemana y edificios  
 de correos como si fuesen castillos de  
 leyenda, Gralsarchitektur, son, y  
 serán siempre mentiras sin sentido.”  
 La llamada *arquitectura de estilo*, una  
 arquitectura sin estilo en el sentido  
 que se ha explicado antes, *eine stillse  
 Architektuur*, se entiende pues des-  
 provista del decoro y la dignidad que  
 encierra el viejo trabajo artesanal,  
 éste sí detentador de la auténtica  
 objetividad o *Sachlichkeit*.



Abbildung 4

A diferencia de Tessenow que ve el  
 trabajo artesanal como una condición  
 salvífica, sólo plausible en la pequeña  
 ciudad (la ciudad de no más de  
 60.000 habitantes), donde asume el  
 mismo papel decisivo que posee la  
 madre, fecundada por el padre, o sea  
 por la activa voluntad de trabajar,  
 (una pequeña ciudad que se contra-  
 pone a la metrópoli inundada por el  
 estrépito y las torres de Babel y, asi-  
 mismo, al pueblo dominado por el  
 aislamiento y donde todo se confía al  
 albur del buen Dios), Schmitthenner  
 concibe el trabajo artesanal como  
 meta común. Para él, el trabajo arte-  
 sanal sólo puede existir y volver a

La así denominada  
 arquitectura nacional  
 de los años que van  
 de 1890 a 1900. La  
 figura 6 muestra un  
 edificio que no es ni  
 una prisión de distri-  
 to ni una dirección  
 de correos, sino una  
 factoría cervecera.  
 La figura 7 docu-  
 menta, a este  
 respecto, la pobreza  
 espiritual de un  
 pathos vacuo y de  
 una presunción arro-  
 gante en este género  
 de arquitectura

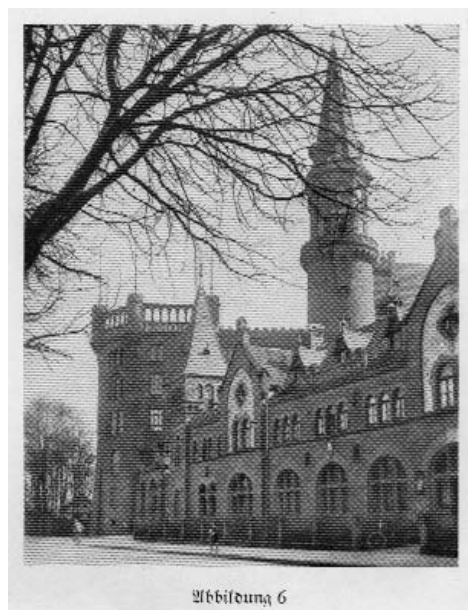


Abbildung 6

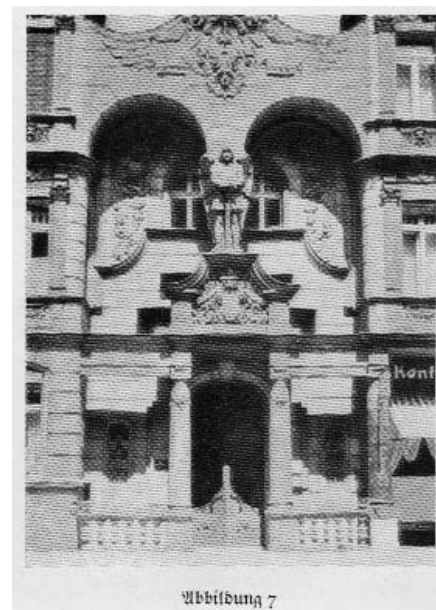


Abbildung 7

*Una gran casa de alquiler en Berlín. La satisfacción de las puras necesidades materiales está dominada por la dignidad y el decoro. Es sachlich en el mejor de los sentidos. (Arquitecto Paul Mebes)*

*Nueva Sachlichkeit con torres de artillería y puentes de mando. La voz popular llama a este artefacto: acorazado B. (Arquitecto Hans Scharoun)*

darse dentro de aquellas clases sociales que articulen el Estado Corporativo o Gremial: “el Estado Corporativo alemán consiste en la existencia de esas clases corporativas dirigidas a un objetivo común, basado en el carácter propio del pueblo alemán, del Volkstum, y en la idea de Nación”.

Puede afirmarse que este concepto de Estado Corporativo constituye una forma de crítica social inherente a esa crítica de la cultura que irriga el pensamiento alemán ya bastante antes de la llegada del nazismo. Una crítica



jerárquicamente, de un orden social en el que cada uno conoce y ocupa su lugar y que, en absoluto, ha caído en el desatino de postular la igualdad y la libertad de todos.



Para Julius Posener, esa resuelta crítica de la cultura, desde Nietzsche, no perseguía, aunque pueda resultar paradójico, un anhelo de reforma sino de transformación. En todo caso una transformación que suponía una vuelta atrás, un restablecimiento de lazos que implicaban la conquista de nuevos vínculos. Era una manera de pensar que rechazaba el capitalismo, no porque oprimiese al hombre, sino porque le había exonerado de todos los lazos históricos y que, con una vehemencia aún mayor, rechazaba el materialismo como herencia perniciosa y consumación del capitalismo. La utopía revolucionaria del marxismo, basada en el materialismo dialéctico, constituía para ella entonces el abismo de la trivialidad ya que daba el último empujón, certificaba y suscribía la decadencia de todos los vínculos. En definitiva, el camino de esa crítica de la cultura conduce más bien, con una determinada lógica, hasta el desesperado intento de llegar a implantar, de nuevo, el Estado Corporativo o Ständestaat. Se quería salvar así esa incompatibilidad, derogando el capitalismo, pero sin derogarlo, e instaurando ese Estado que resulta ser únicamente un decorado: “la Crítica de la cul-

social que, como ella misma preconizaba, aunaba el conservadurismo y las formas revolucionarias. Desde ese punto de vista, la cultura es el resultado de una sociedad articulada



*Casas unifamiliares en hilera en Hellerau. Construidas en 1910. Sachlichkeit plena de belleza. En su sencillez reside su digna belleza. (Arquitecto Heinrich Tessenow)*

Viviendas unifamiliares en hilera Nueva *Sachlichkeit*. En la *Siedlung Dammerstock* de Karlsruhe, construidas veinte años después de las casas de la figura 10. Pobreza programada dentro de su deficiencia técnica. Estética de barco-tren de la peor especie. (Arquitecto Otto Haesler)



Abbildung 11

Vivienda en la *Siedlung Weißenhof* de Stuttgart. Las referencias conscientes en su volumetría a la formas de un barco son evidentes. Por la imagen se puede considerar que no es un edificio.

Responde a un concepto entumecido de un esteta intelectual del gusto. Esta Nueva *Sachlichkeit* tiene validez internacional, pues su imagen vale lo mismo en cualquier parte del mundo donde se sitúe. (Arquitecto Le Corbusier) París, 1927

Vivienda en la parte alta de Stuttgart, construida en 1930. Muestra de vivienda burguesa alemana que denota una actitud espiritual. *Sachlich* en todos sus extremos. Casas de este género no son idóneas para hacer ningún tipo de publicidad. Una casa como ésta no es válida para cualquier sitio, pues no es internacional. (Arquitecto Paul Schmitthenner)

tura, con todo, no pereció con el fascismo (suponiendo que el fascismo ya no exista), pues el libro de Hans Seldmayr, *Der Verlust der Mitte* (La pérdida del centro) es un producto genuino de esa visión del mundo... Ese es el camino de la utopía reaccionaria que venera las obras del pasado porque pertenecen al pasado, y que desea, y seguirá deseando, volver a recobrar aquellos lazos sociales de los que puedan surgir nuevas obras".<sup>12</sup>

En *Die Baukunst im neuen Reich*, Schmitthenner reclama la presencia, de nuevo, del maestro artesano activo, cuyo papel considera básico en la formación artesanal, para que todo aprendiz de albañil, cerrajero, ebanista, formado en las *Gewerbeschule* o *Escuelas de Artes Aplicadas*, aprenda con devoción y bofetones bienintencionados los rudimentos básicos del trabajo artesanal en vez de con reglas de dibujo, escuadras y cartabones. Según él, los fundamentos de construcciones tan deficientes como las pertenecientes tanto a la línea historicista como a la de la *Neue Sachlichkeit* se encontrarían en la existencia de una *Überbildung* o formación que excede los límites sensatos de un aprendizaje armónico, como correspondería al propio del artesano. En este sentido, y siguiendo a Goethe, esta *Überbildung* no conduciría sino a la mediocridad, como habría ocurrido con esa clase de arquitecturas que se critican: "las escuelas de construcción de grado medio, las instituciones complementarias aptas para la enseñanza de las artes aplicadas e industrias de la construcción deben formar, por medio de una educación continuada,

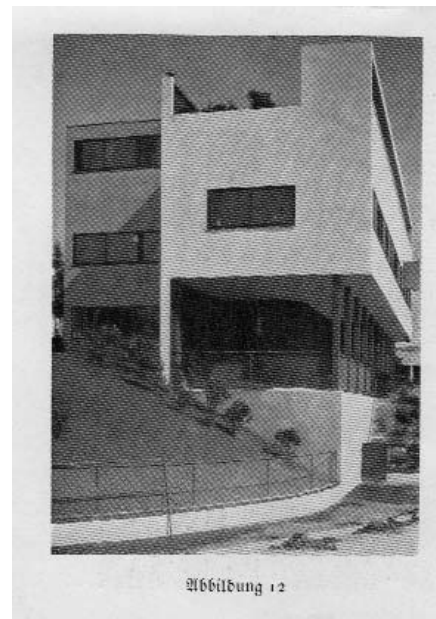


Abbildung 12

artesanos capaces, no dedicarse a formar semi-arquitectos que no comprenden el objetivo de su tarea".<sup>13</sup>

Una enseñanza de la arquitectura apoyada así en los fundamentos básicos del oficio del artesano resultaría ser pues el antidoto eficaz que vivificaría el material que tiene en sus manos el arquitecto. Si todo el texto de Schmitthenner se postula como un escrito de combate contra el economicismo en cuanto valor contemporáneo dominante que impregna todo el quehacer de la arquitectura, y, además, como él mismo dice, contra el ejercicio profesional fuera de toda ley, es porque el oficio de arquitecto sólo se entiende conforme a un



Abbildung 13

plan organizado que afecta a la noción misma de comunidad o *Gemeinschaft*, dentro de cuyo plan toda obra, ya sea pequeña o grande, no puede ser vista sino como un trozo del patrimonio común alemán, como una parte de los bienes de la *Kultur*.

Schmitthenner se expresa así, en el párrafo final de su libro: “comencé este capítulo, la renovación de la arquitectura, con una parábola. Quiero concluirlo con otra acerca de

la construcción: en una obra trabajaban tres canteros, cada uno ocupado con una piedra. Alguien les preguntó lo que hacían. El primero dijo: “yo me gano aquí el pan de cada día”; el segundo respondió: “yo me ocupo de trabajar esta piedra”, sin embargo el tercero respondió: “yo colaboro en la construcción de una catedral”. Este tercero es el aristócrata del trabajo, y sólo esa forma de pensar contribuye a edificar nuestro nuevo Reich”.<sup>14</sup>

### ***La ley suave en el arte (Das sanfte Gesetz in der Kunst)***

En mayo de 1941, ya en plena Segunda Guerra Mundial y con ocasión de la entrega del premio Erwin von Steinbach, que le es concedido por la fundación Goethe, Paul Schmitthenner pronuncia en la universidad de Friburgo una conferencia de título *Das sanfte Gesetz in der Kunst, in Sonderheit in der Baukunst (La ley suave en el arte, en particular en la arquitectura)*. El título hace alusión a un concepto expresado por el escritor Adalbert Stifter en el prólogo de su obra *Bunte Steine (Piedras multicolores)*.<sup>15</sup>

La polémica surgida a raíz del conocimiento y difusión de este texto, que puede entenderse como el hito que marca el comienzo de la caída en desgracia de Schmitthenner entre los jerarcas nazis y en concreto entre el círculo de colaboradores de Albert Speer, arranca de la relectura de esa conferencia que efectúa él mismo en Potsdam en diciembre de 1942. Allí,

en efecto, Schmitthenner convoca a Friedrich Tamms y a los más íntimos colaboradores de Speer con el objetivo de afirmar ante ellos su propio credo y mostrar su desacuerdo con la idea de arquitectura que se había ido imponiendo según criterios del propio Speer y Giesler.<sup>16</sup>

*Das sanfte Gesetz in der Kunst* se postula como un documento fundamental de la línea tradicionalista del *Movimiento Moderno*, activa tanto en la *Werkbund* como en el *Heimatschutzbewegung* o *Movimiento para la Protección de la tierra propia*. La ley suave, en tanto que ley esencial, se entiende ley implícita en todo lo que es decisivo y que, como tal, es permanente. Ley que, al mismo tiempo, existe en todo lo que posee un silencioso y tranquilo movimiento, y crece: en todo lo que sustenta el mundo y la humanidad.

Schmitthenner la asocia así, en concordancia con el concepto expresado por Stifter, a la idea de lo no-aparente o no-pretencioso en arquitectura: “las leyes de la configuración constructiva son las mismas tanto para la arquitectura elevada como para la poco llamativa. Sólo son diferentes por lo que se refiere a las dimensiones. En ambos casos rigen igualmente las leyes de la armonía que descansa en el orden y en la proporción, con el hombre como medida de todas las cosas... Lo pensado de una manera sencilla y elevada siempre será grande”.<sup>17</sup>

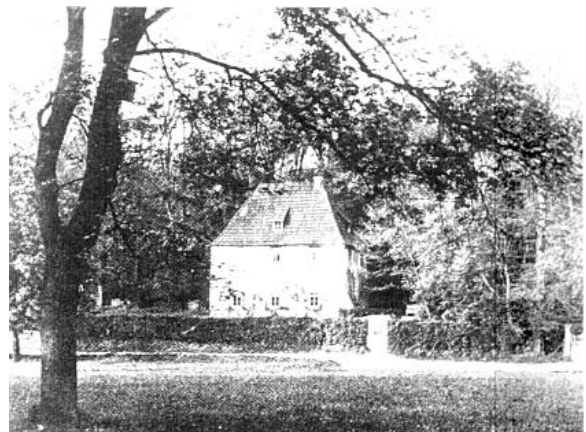
En su texto, Schmitthenner incide en la importancia esencial que adquiere la forma de lo cotidiano, expresada en el trabajo artesanal, en cuanto fun-

*La Gartenhaus de Goethe en Weimar: Paul Schmitthenner (Das Deutsche Wohnhaus). Dibujo de Heinrich Tessenow*



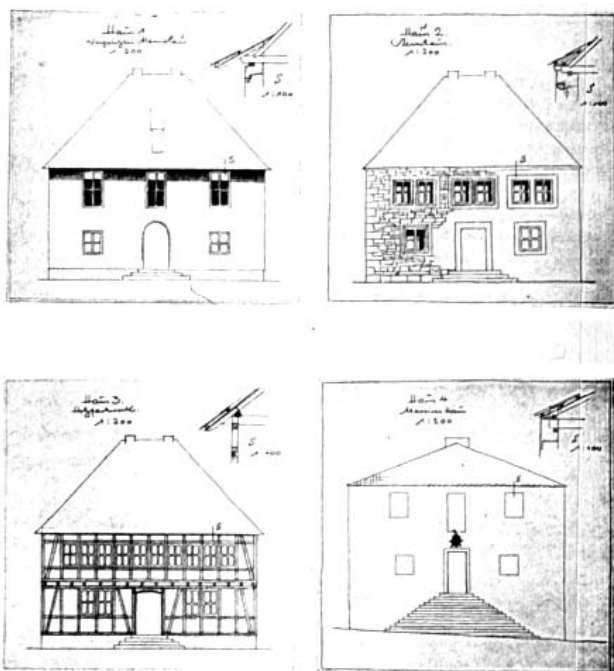
La Gartenhaus de Goethe en Weimar: Paul Schmitthenner (Das Deutsche Wohnhaus).

damento de esa *ley suave* que reclama para la arquitectura. Los dos edificios que, en el sentido expuesto anteriormente, suponen referencias para él ineludibles son la catedral de Estrasburgo, ejemplo de arquitectura *grande*, máxima expresión de la cultura alemana, y la casa de Goethe en Weimar, ejemplo de arquitectura no pretenciosa.



A propósito del primer ejemplo (referencia no casual, pensemos en el escrito de juventud, 1773, de Goethe *Von deutscher Baukunst* dedicado por la figura más venerada de la cultura alemana al arquitecto al que se atribuye la construcción de la catedral de Estrasburgo), Schmitthenner cita al influyente crítico de arte Karl Scheffler: "por encima del templo griego está la catedral de Erwin von Steinbach, auténtica encarnación del alma alemana. La catedral de Estrasburgo supone pues, la fe y el anhelo alemanes hechos forma, el manto alemán con que se cubre Dios. Apenas nadie se ha expresado al respecto mejor que Karl Scheffler, "siempre que un alemán se sitúe frente a esta obra de arquitectura, dirá: si Alemania se encuentra en algún lugar, ese lugar está aquí"<sup>18</sup>.

Paul Schmitthenner: La vivienda alemana típica (Das Deutsche Wohnhaus)



Por otro lado, la Gartenhaus de Goethe en Weimar se ofrece como prototipo de *la casa alemana* atemporal, contrapuesta al concepto de *la casa como máquina de habitar*, expresión pues de un *estilo alemán* enfrenteado a toda idea de *estilo internacional*. Aquí encontramos no sólo una crítica acerba a la *máquina habitacional*, que para él puede estar representada por la vivienda que construyese Hans Scharoun en la Weissenhof de Stuttgart, también al historicismo pues, como afirma Hartmut Frank, para Schmitthenner "la tradición no se transmite a través de las formas locales y sus elementos estilísticos predominantes, como en la arquitectura historicista, sino únicamente por medio del uso de técnicas y modos constructivos heredados de la tradición artesanal"<sup>19</sup>. En este sentido la casa se valora por su relación con el lugar y el paisaje, con el carácter de los materiales y con la diversidad de la configuración de los detalles. Y conviene no olvidar que la casa, concebida desde esos presupuestos, se expone ya con exactitud a través de una serie de ejemplos que el arquitecto describe minuciosamente en *Das deutsche Wohnhaus (La casa alemana)*, primera entrega de un conjunto de libros que debía conformar su proyecto de un manual denominado *Baugestaltung (Configuración constructiva)*.

El texto, con gran profusión de imágenes, editado por primera vez en 1932 y que conoció una extraordinaria fortuna en el momento de su publicación, se reeditó dos veces más en vida de Schmitthenner, en momentos (1940 y 1950) que señalan paso a paso la postura y posición

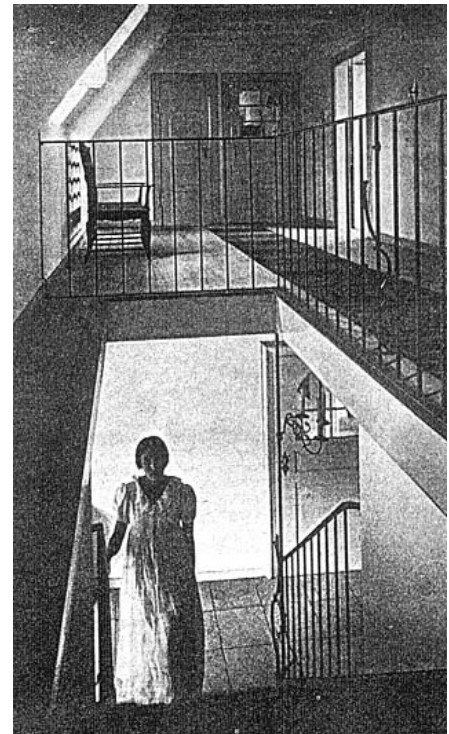


Paul Schmitthenner:  
*Die Arche über  
Stuttgart (el arca  
sobre Stuttgart).*  
Planta y alzado y  
escalera (esta última  
en *Das Deutsche  
Wohnhaus*)

independientes del arquitecto alsaciano frente a la arquitectura establecida, la arquitectura de Estado del III Reich en el primer caso, la preconizada por el CIAM después de la Segunda Guerra Mundial para la reconstrucción de las ciudades alemanas, en el segundo.

Pero volvamos a la reacción suscitada por *Das sanfte Gesetz in der Kunst (La ley suave en el arte)*. La conferencia fue replicada por un artículo de Tamms titulado *Das Grosse in der Baukunst (Lo grande en la arquitectura)*, cuyo manuscrito envió por carta al mismo Schmitthenner y que éste le rogó, en caso de publicación, que acompañase de la referencia a su intervención en Potsdam a fin de evitar malentendidos.

El texto, sin atender el ruego de Schmitthenner y con un último apartado que se titula *La ley dura en la arquitectura*, se publicó finalmente en uno de los últimos números de la revista de Albert Speer, *Die Baukunst (La Arquitectura)*, suplemento de la oficiosa *Kunst im deutschen Reich (El arte en el Reich alemán)*. En todo caso, Tamms respondió a Schmitthenner solamente en mayo de 1944, ya después de su publicación y por medio de una carta redactada en términos muy duros y amenazadores.<sup>20</sup>



En 1944 un bombardeo destruye la casa de Schmitthenner en Stuttgart, que su amigo el poeta alsaciano René Schickelé, proscrito a su vez en esa época por los nazis, había definido *Die Arche über Stuttgart (El Arca sobre Stuttgart)*.<sup>21</sup>

Tras la destrucción y el cierre de la Escuela de Stuttgart, encuentra cobijo junto a su familia en el castillo de Kilchberg, en Tubinga, donde alberga a cerca de una veintena de estudiantes del último curso de arquitectura, con el objetivo de impartirles sus últimas lecciones y que así puedan acabar su carrera. Es el semestre de invierno de 1944-45, y ya desde aproximadamente dos años antes Schmitthenner ha establecido contactos con la resistencia alsaciana, consiguiendo que un Tribunal de justicia acoja una petición de suspensión de la condena a muerte dictada contra 19 personas.

Las palabras que dirige por ese tiempo a un alumno suyo, en carta fechada en enero de 1945, y que se conserva en su archivo de Munich, no dejan lugar a dudas sobre la visión de un mundo y unos ideales que se derrumban: “¿qué tiene que ver mi mundo con el de la máquina, con el maquinismo y la tecnificación? Me parece sencillamente lógico que éste



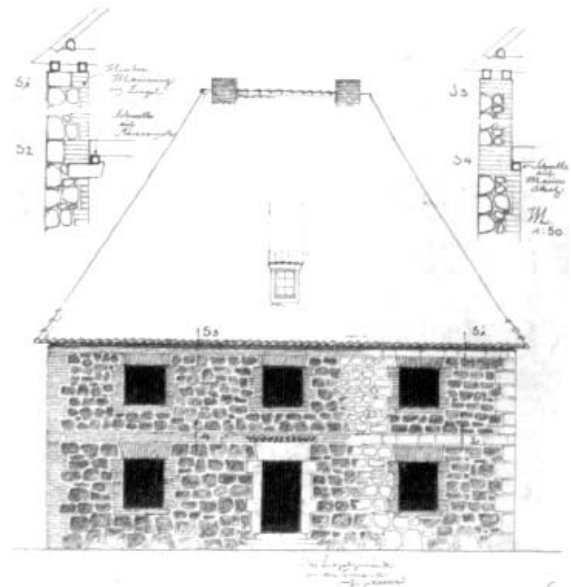
mundo acabe destruido por la máquina... La ley suave, la que conserva la vida y los hombres, se ha alterado. En el mundo rige ahora la ley dura,

que requerirá todavía mucha destrucción, antes que el terreno se purifique y la tierra se vuelva Dios".<sup>22</sup>

### **La belleza descansa en el orden**

Una cierta recuperación de la figura de Schmitthenner y, al mismo tiempo, una revalorización de su idea de arquitectura, tuvo lugar en Alemania con ocasión de la celebración del centenario de su nacimiento en 1984. Con ese motivo se publican algunos estudios esclarecedores, como el conjunto de aportaciones que se reúnen bajo la coordinación de Gerhard Müller-Menckens con el mismo título de su conferencia *Schönheit ruht in der Ordnung* (*La belleza descansa en el orden*), como libro homenaje al arquitecto de la Escuela de Stuttgart. Asimismo, la celebración en Munich de una exposición dedicada a los arquitectos de la Academia Bávara de Bellas Artes, que trabajaron en el siglo XX dentro de la tradición de la arquitectura del sur de Alemania, dio pie a que, en el catálogo de la muestra, Wilhelm Hofmann le dedicase un pequeño estudio. Schmitthenner había sido miembro de la Academia de Bellas Artes de Baviera desde 1949 y se trasladó a trabajar a Munich en

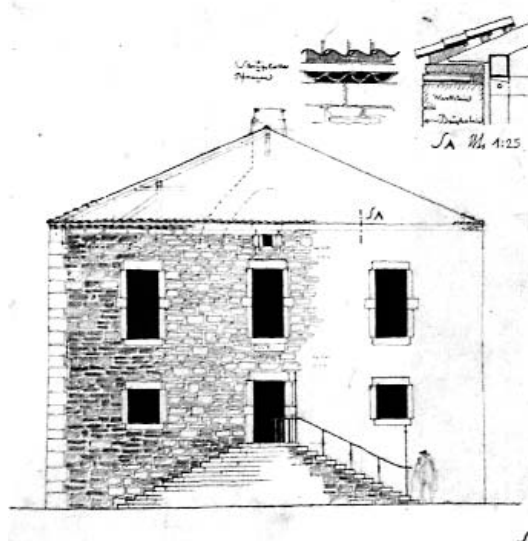
Paul Schmitthenner:  
*Gebaute Form. La casa de mam-postería*



1971, donde murió, un año después.

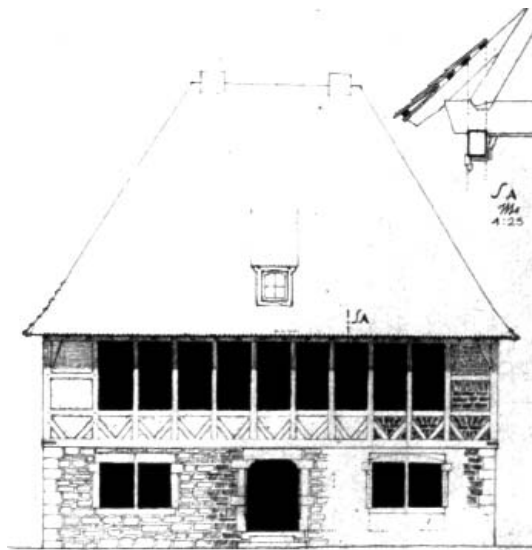
También en 1984 aparece *Gebaute Form*, un texto didáctico de Schmitthenner, una precavida introducción al modo de pensar propio de la Escuela de Stuttgart, que debía haberse publicado con ocasión de su sexagésimo cumpleaños el 15 de diciembre de 1949. Entonces no se publicó, y en su lugar la casa editorial Otto-Mayer de Ravensburg distribuyó un depliant en el que anunciaba la publicación para la primavera del año siguiente.<sup>23</sup>

En la página de cubierta se reproducía un interior del Alte Schloss de Stuttgart, reestructurado por Schmitthenner en los años treinta. La parte interior del depliant contenía un facsímil de la carta de felicitación que Paul Bonatz le había enviado desde Estambul a su viejo amigo y colega por su cumpleaños. En ella, Bonatz escribe: "nos hemos conocido hace más de treinta años, en 1918, el último año de la guerra. En aquella época buscábamos para la sección de arquitectura de nuestro politécnico un profesor de elementos de arquitectura. Yo había visto unas fotografías



Paul Schmitthenner:  
*Gebaute Form. La casa en España*

Paul  
Schmitthenner:  
Gebaute Form.  
La casa con ven-  
tanasy en hilera



de tus ciudades jardín de Staaken y Plaue, que me habían impresionado profundamente por su madurez urbanística y por la concepción arquitectónica de todo su conjunto. Fue así como entraste en nuestro círculo...".<sup>24</sup>

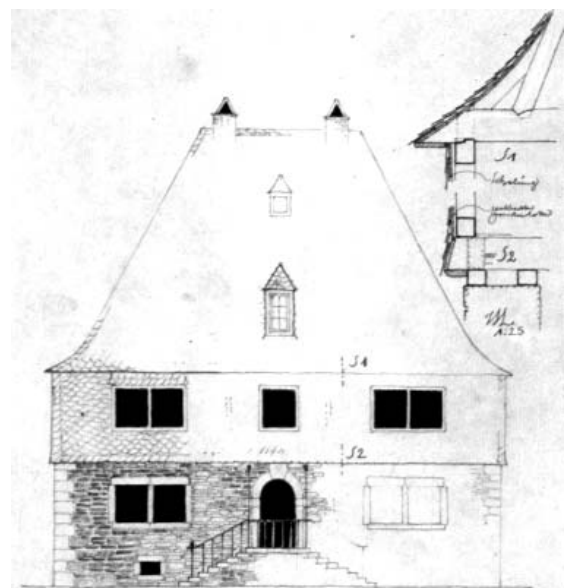
Todavía en 1952, en el texto ya citado, *La belleza descansa en el orden* (que lleva un subtítulo que reza *Observaciones de un arquitecto acerca de la tradición y el progreso en la arquitectura* y que responde a la conferencia pronunciada por Schmitthenner con motivo de su ingreso en la *Orden pour le mérite für Wissenschaften und Künsten*), se nos revelan los principios esenciales del pensamiento del arquitecto, mantenidos firme y coherentemente a lo largo de toda su vida.

Fijémonos en dos de los párrafos de este texto. De ellos pueden extraerse algunos conceptos que terminan por definir un pensamiento tan diáfano. Schmitthenner dice, a propósito de los años dominados por el Movimiento para la reforma de la vida en Alemania y de los anhelos en él expresados: "La Sachlichkeit, palabra de la que se abusó durante un cierto tiempo como palabraclave, se convirtió en un concepto que se daba por supuesto, pues toda renovación conducía inevitablemente a la objetividad (Sachlichkeit). Hoy se habla

Paul Schmitthenner:  
La casa en el paisaje  
de pizarra (regiones  
del Rin y el Mosela)

de construcción dinámica y funcional. El alemán utiliza muy a menudo la palabra extranjera para designar el aspecto negativo de algo. A propósito de las tareas de reconstrucción se discute agriamente acerca de si se debe construir siguiendo una línea histórica o moderna, cuando la auténtica cuestión debería ser si la arquitectura es buena o mala, y si es adecuada para el lugar para la que está destinada... A pesar de mi buena voluntad no puedo figurarme nada cuando se habla del concepto "construcción dinámica". Cuando se hace acerca del de construcción funcional, probablemente se haya pensado en una realización que deja ver con claridad la función de las partes individuales de la construcción. De ello tenemos ya en la Edad Media los ejemplos más perfectos. Por ejemplo, los pilares fasciculares de los templos abovedados, que absorben los empujes de la bóveda y los transmiten al suelo y que, desde el punto de vista de la forma, encuentran su definición a partir, justamente, del propio concepto constructivo. O los edificios de entramado visto de madera, en los que la función de las partes tanto estructurales como de relleno de la pared determinan el aspecto esencial de la forma. El procedimiento constructivo y el material eran el signo distintivo de la forma. Llamo "forma construida" (gebaute form), precisamente a esa representación".<sup>25</sup>

En su búsqueda de una forma sencilla, no aparente, objetiva, apoyada en



la tradición, Schmitthenner tampoco renuncia a la utilización de métodos de prefabricación y standardización, que algunos pudieran considerar métodos exclusivos de la *técnica moderna*. Su sistema de construcción rápida a base de un entramado de madera y losas de piedra pómez, que experimenta en el invierno de 1928-29 con apoyo de la industria de la madera, supone, en efecto, una aportación para integrar un material tradicional en el ámbito de la prefabricación con nuevos materiales de construcción como el acero y el hormigón. En 1929, en la revista mensual *Wasmuth Monatshefte*, presenta las casas realizadas según ese sistema, llamadas casas Fafa (*Fafa-Häuser*, de las sílabas iniciales del término *fabriziertes Fachwerk*). Por otro lado, ya antes, en el número especial de 1928 de la misma revista, número dedicado a la Escuela de Stuttgart, se encuentra una exacta descripción de los cursos de construcción que Schmitthenner daba a los estudiantes de arquitectura.<sup>26</sup>

En esas lecciones se proporcionaban al alumno prototipos, con frecuencia casas ya construidas por el propio Schmitthenner, a partir de los cuales debía experimentarse con el sistema antes aludido. Los proyectos había que desarrollarlos a escala 1/100 y los detalles constructivos más importantes realizarlos en materiales diferentes, ello en el primer curso. En el segundo curso se exigía un, por así decir, *proyecto específicamente constructivo*, como primer trabajo autónomo del alumno.

Para los estudiantes resultaba un aliciente especial el hecho de que Schmitthenner plantease la enseñanza del proyecto integrando en ella la de las diferentes materias que, parceladas en asignaturas dispersas, constituía el plan de estudios preliminar. Así, Schmitthenner hacía copiar sus propios proyectos de viviendas en curso, desde la preparación del terreno sobre el que se iba a construir hasta el remate de la cubierta, con la ventaja evidente de que, de esa manera, podía experimentarse de modo común el proceso real de la edificación en todos sus pasos. Después de que los alumnos hubieran tenido una determinada impresión arquitectónica del proyecto y de que se hubiesen *empapado* adecuadamente de cada

detalle del mismo, les proponía la elaboración de un proyecto individual en cada caso: la casa de un hombre de letras o amante del arte, de un hombre cultivado por lo general, o incluso la *imitación* o *recreación* de la *Rosenhaus* de la novela de Adalbert Stifter *Nachsommer*. Su discípulo Offenberg cuenta entusiasmado que “ya el mismo tema del ejercicio propuesto como proyecto estimulaba la idea de una definición formal poética”.<sup>27</sup>

Como ya hemos advertido, la figura del escritor del siglo XIX, Adalbert Stifter, resulta capital para entender las preocupaciones más íntimas de Schmitthenner por lo que se refiere a su concepto de vida y, por ende de arquitectura. Como afirma el mismo Offenberg, las casas de Schmitthenner *respiran* la atmósfera, *Stimmung*, de una de esas novelas de Stifter. Una *Stimmung* propia de un mundo utópico, alejado de la política y de la industria, un mundo al que el arquitecto alsaciano se vuelve continuamente, y que también trataba de inculcar a sus alumnos.

*Der Nachsommer* (término cuya acepción en español sería la correspondiente a *el veranillo de San Martín* y, por cierto, y no casualmente, uno de los libros patrimonio de la cultura alemana más queridos por Nietzsche), constituye, como Emil Staiger ha escrito, un auténtico *código de la vida*, una obra que se muestra como profesión de fe en una existencia humana fundamentada en la interioridad y el silencio, la intimidad y la calma, el amor y la abnegación, en consonancia con *la ley suave por la que se rige el género humano* (*das sanfte Gesetz, wodurch das menschliche Geschlecht geleitet wird*).

Si nos fijamos en las primeras realizaciones de Schmitthenner ya citadas, es decir, aquéllas que corresponden al período Guillermino y que él lleva a cabo como arquitecto del Ministerio del Interior del II Reich; si observamos, por ejemplo, sus casas unifamiliares en hilera de las ciudades jardín de Staaken (Berlín-Spandau) o de Plaue (Brandemburgo), ambas terminadas en 1917 y construidas por lo tanto en plena guerra, tendremos que convenir que encontramos en ellas, por encima de su firme adscripción a los

ideales que configuran el panorama reformista de la época, rasgos que resultan ser la expresión más enérgica de un *Volkscharakter* propio que encubre conceptos peculiares de la cultura alemana.

Es precisamente en la reivindicación de un concepto específico de *cultura* contrapuesto al de *civilización*, en cuanto argumento recurrente que domina todo el amplio conjunto del debate ideológico alemán ya desde los años anteriores a la guerra, como han de entenderse las significativas palabras que Schmitthenner pronuncia casi al final de su conferencia-discurso, *Die Schönheit ruht in der Ordnung* (*La belleza descansa en el orden*): “conceptos del mundo como los que nos han dejado Spengler y Klages apenas nos dejan desde luego esperanza alguna si no somos capaces de dirigir nuestra voluntad hacia la búsqueda de equilibrio. Debemos conciliar lo opuesto y procurar, dentro de un ritmo natural, producir tonos cardíacos más sanos”.<sup>28</sup>

Búsqueda de equilibrio, conciliación, ritmos naturales, latidos sanos, palabras que todavía en 1952 evocan la figura de Ludwig Klages, y se expresan, después de los horrores de la destrucción de un país, ocasionada por el paso a su través de dos guerras, como antídotos de las causas que condujeron a ellas; como antídotos, en todo caso, de un mundo que se equipara a la imagen de un caballo desbocado, al que es preciso sujetar por sus riendas a fin de frenarle, interrumpir su carrera y evitar de nuevo el accidente.

¿No nos recuerdan, acaso, tales palabras la crítica de tantos intelectuales que, en torno a 1918, reivindican la necesidad de reestablecer la importancia de los vínculos interiores frente al *pathos* de un mundo (en ese caso el de la Alemania Guillermina), dominado por los únicos valores del crecimiento económico, la política y la técnica?

Técnica, industrialización, guerra; es decir aquéllos valores propios del *Geist* (intelecto) y de la *Zivilisation* que suponen “la aniquilación de la vida, la auto-destrucción de la humanidad, en definitiva, la ruina del alma y de la Kultur. Al fin y al cabo, el canto primigenio del paisaje ha sido

arrasado, y la faz de la tierra está siendo gradualmente transformada para asemejarse a una gran Chicago”, proclama Klages en 1913 en su obra *Mensch und Erde* (*Hombre y tierra*).<sup>29</sup>

Y dado que “el hombre moderno sacrifica la vinculación con la plenitud inagotable de la vida a una intelectualidad desarraigada y alienada que lo desvincula de la tierra, la existencia sólo puede entonces sentido si el exterior resulta ser un mundo interior que se eleva a la condición de secreto”.<sup>30</sup>

Insistiendo en este punto de vista puede establecerse pues una clara asociación entre el carácter de la arquitectura de Schmitthenner, el pensamiento de Klages y Langbehn, y la poesía de Novalis. Un carácter *völkisch*, el de su arquitectura, que entendida como arte enraizada en la tradición popular se hace *volkstümlich* porque se conforma al carácter nacional o étnico, dando el rodeo *cuasi* mitológico de la *Volkstum* (obsérvese la frecuencia con que Schmitthenner utiliza este concepto en sus escritos). Un carácter *völkisch*, además, que sólo puede entenderse por lo tanto, en sentido literal, como algo original y autónomo, es decir, como carácter alemán según la idea ya expresada por Fichte (*Deutsch heisst schon der Wortbedeutung nach völkisch als ein ursprüngliches und selbstständiges*).

Un carácter, en definitiva, que cobra un especial significado si se tiene en



cuenta, por ejemplo, la forma *holandesa* de los frontones de algunas de sus casas en hilera o los de las casas de la plaza del mercado de la ciudad jardín de Staaken, a que antes hemos hecho referencia, pues como Julius Langbehn había afirmado en 1890 en su libro *Rembrandt als Erzieher* (*Rembrandt como educador*), “el auténtico significado del arte alemán, y de cualquier arte, reside fundamentalmente en sus personalidades nacionales más típicas”, y Rembrandt estaba siendo reivindicado desde entonces en cuanto personalidad genuinamente típica de la cultura alemana como expresión de la idea de *Kultur and Seele* (cultura y alma), como ejemplo de que ninguna actividad del hombre podía alcanzar sus propios fines sin el matiz de los valores del sentimiento.

En un tiempo, como afirma Schmitthenner, marcado por los signos de un paroxismo conocido que no puede propiciar un desconocido futuro a partir de un desarrollo natural; en un mundo tormentoso, en que la prisa, el escaso respeto ante la vida y una libertad mal entendida harían imposible el florecimiento de cualquier fruto; en un tiempo que debe superarse para alcanzar lo humano si queremos vivir, cobran entonces una significación especial las palabras de Novalis como expresión fehaciente de una determinada cultura. Palabras que alcanzan ese valor que posee el decir, cuando éste se ocupa de las cosas esenciales. Palabras a las que quiere remitirnos, en fin, la experiencia artística y vital del arquitecto de Stuttgart, “que todo se encauce para provocar una nueva y más pura cristalización”.

## Una Conferencia de Paul Schmitthenner

### **LA BELLEZA DESCANSA EN EL ORDEN\***

#### **Observaciones de un arquitecto acerca de la tradición y el progreso en la arquitectura**

“Quizá sea necesario que, en determinados períodos, se encauce todo para engendrar una nueva y necesaria síntesis, y provocar así una nueva y pura cristalización. En todo caso, resulta de absoluta necesidad y es suficiente, para mitigar la crisis y evitar la desintegración total, que permanezca al menos un tronco, un núcleo al que pueda adherirse la nueva sustancia para configurar, en torno a él, una forma más nueva, más bella”.

Novalis

*Deutscher Werkbund. Cartel para la Exposición de Colonia de 1914*

\* DIE SHÖNHEIT RUHT IN DER ORDNUNG, conferencia pronunciada con motivo del ingreso en la Orden pour le mérite für Wissenschaften und Künsten (Orden del mérito en las ciencias y las artes), 1952.

La construcción, en la segunda mitad del siglo diecinueve, mostró una decadencia de los valores permanentes, una considerable carencia de orden y criterio. Al formalismo sin recursos, retrógrado y vuelto hacia el pasado de la imitación de los estilos históricos, se le hizo frente, en torno a 1900, con la tendencia que debía conducir a la sencillez (*Einfachheit*) y sinceridad (*Wahrhaftigkeit*). La tradición, como transmisión inmediata de valores permanentes, no era posible en la arquitectura que, entonces, denotaba la falta de todos ellos. Así, se tuvo que recurrir a los firmes y auténticos fundamentos de la artesanía. ¡Entendámoslo bien, me refiero al trabajo artesanal, no a la forma!



Lo que se conoce con el nombre de *Deutscher Werkbund*, recoge el sentido de aquella época. Dentro de esa asociación, se concitaron las mejores fuerzas. No se trataba sólo de dar un primer paso para encontrar la forma adecuada, sino de llevar a cabo la



Peter Behrens.  
Cartel para la  
exposición de la  
Deutscher  
Werkbund. Colonia,  
1914

magnífica idea de conciliar, dentro de una gran unidad, las fuerzas enfrentadas dentro del arte, la técnica, la artesanía y la industria.

Si uno desea citar el nombre del arquitecto que decidió dar el paso más vigoroso hacia esa renovación, entonces se nos aparece, luminoso y en primer lugar, Heinrich Tessenow, el hijo del carpintero de Mecklenburgo. A él debe atribuírsele, antes que a ningún otro, el valor de eliminar la vieja decoración y de perturbar la autocomplacien-

te tranquilidad del burgués acostumbrado a la falsedad del *estilo Biedermeier*. “Aceptamos de buen grado que nos censurasen por ser el arquitecto de la gente pobre, que nos tachasen de ser un arquitecto puritano. No nos importaba, porque sabíamos que estábamos en el camino justo”.

Esa renovación, llena de esperanza, se interrumpió a causa de la catástrofe de la Segunda Guerra Mundial. Nos encontramos ahora ante ruinas y, sin embargo, los arquitectos tienen ante sí posibilidades insospechadas con las tareas de la reconstrucción. Una fiebre afectó a los empresarios de la construcción y a los arquitectos. Cada fiebre tiene una crisis, que si se supera devuelve la salud. Pues bien, estamos en medio de esa crisis. Los arquitectos reflexionaron sobre todas y cada una de las cosas que les incumbían, no sólo sobre la tradición, que estaba presente gracias a la continuidad perseguida por aquella renovación. Pero la palabra tradición se desterró, pues se apreciaron en ella aspectos formales, no su conocimiento consciente.

La *Sachlichkeit*, palabra de la que se abusó durante un cierto tiempo como palabra-clave, se convirtió en un concepto que se daba por supuesto, pues toda renovación conducía inevitablemente a ella, a la objetividad (*Sachlichkeit*). Hoy se habla de construcción dinámica y funcional. El alemán utiliza muy a menudo la palabra extranjera para designar el aspecto negativo de algo. A propósito de las

Walter Gropius.  
Fábrica Fagus, 1912

tareas de reconstrucción se discute agriamente acerca de si se debe construir siguiendo una línea histórica o moderna, cuando la auténtica cuestión debería ser si la arquitectura es buena o mala, y si es adecuada para el lugar de que se trata. Las mentes chocaron unas con otras. “No siempre es posible la delicadeza y el buen gusto. Pero, ¿dónde y cuándo ha tenido lugar una renovación en la que todo no haya estado tocado por la delicadeza y el buen gusto?”.





Heinrich Tessenow.  
 La Goethehaus

Heinrich Tessenow.  
 Casa Dohrn.  
 Hellerau, 1911

A pesar de mi mejor voluntad no puedo figurarme nada cuando se habla del concepto de construcción dinámica. Cuando se hace acerca del de construcción funcional, probablemente se ha pensado en una realización que deja ver con claridad la función de las partes individuales de la construcción. De ello tenemos ya en la Edad Media los ejemplos más perfectos. Por ejemplo, los pilares fasciculares de los templos abovedados, que absorben los empujes de la bóveda y los transmiten al suelo y que, desde el punto de vista de la forma, encuentran su definición a partir, justamente, del propio concepto constructivo. O los edificios de entramado visto de madera, en los que la función de las partes tanto estructurales como de relleno de la pared determinan el aspecto esencial de la forma. El procedimiento constructivo y el material eran el signo distintivo de esa forma. Llamo *forma construida* (*gebauete Form*), precisamente a esa representación.

Hoy existen para los arquitectos, gracias a la experiencia de nuevas y perfeccionadas construcciones, posibilidades nuevas que conducen inevitablemente a la nueva forma. Acero, cemento, cristal, ¡excelentes materiales con magníficas posibilidades! Todo puede lle-

Heinrich Tessenow.  
 Casa para cuatro familias en Hellerau,  
 1914. Sección, alzados y plantas.



gar a ser más ligero, sutil y diáfano y, en el lugar adecuado, representar la mejor solución para cualquier necesidad. Sin embargo, esas posibilidades se utilizan según la moda y en el lugar equivocado. Materiales como la piedra natural, el ladrillo, la madera, que se habían probado eficaces a lo largo de los siglos, se consideran ya en muchos casos como anticuados.

Las mejores realizaciones las encontramos, ya desde hace décadas, en la construcción industrial. En ella se dan edificios de impactante belleza. Algunas tareas son nuevas para el arquitecto, también lo son, en parte, los materiales, pero la ley que rige el orden, la disposición, y la que regula las medidas, las proporciones inmatrimoniales, es inmutable. Pero es comprensible que esos nuevos edificios nos parezcan antes que nada extraños, pues es indudable que también nuestras pautas de percepción, nuestra costumbre, cambian.

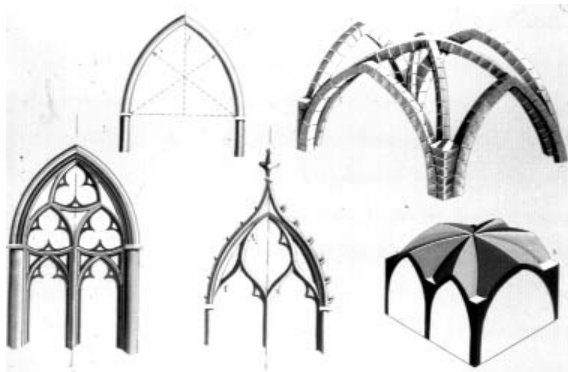
Aún no hace mucho tiempo que el sentimiento hacia una chimenea de una fábrica era de fealdad y molestia. Pero, ¿en qué consiste su fealdad? Una construcción fabril puede consti-



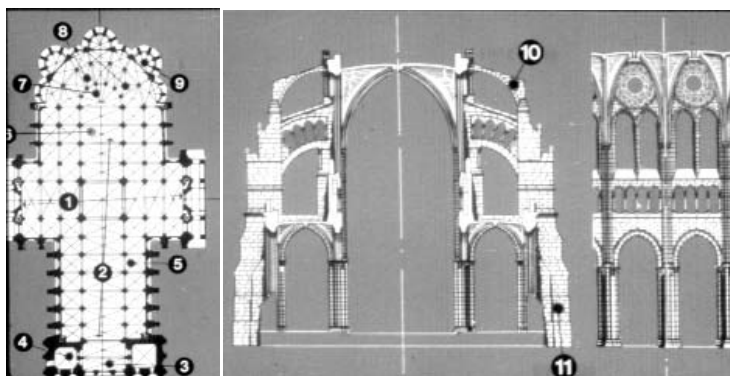
*Sistema constructivo gótico (Choisy)*

tuir en sí misma una obra perfecta, ser bella y estar adecuadamente colocada en su sitio. Un bosque de chimeneas en un área industrial puede dar paso a una magnífica vista en cuanto monumento del trabajo y del esfuerzo. Determinar su lugar adecuado es una cuestión que afecta a la ordenación de la ciudad y a la planificación del territorio. En este sentido, queda todavía mucho por mejorar y, desde luego, existen cosas que ya no se pueden subsanar. Por ejemplo, ¡cómo se puso el grito en el cielo ante los postes de los tendidos de toda clase que cruzan nuestros campos! Pues bien, conozco paisajes en los que yo no podría prescindir de la frágil osadía de esos postes. Una chimenea de una fábrica o un poste de hierro de esa índole, estropean menos el paisaje que una mala casa o un edificio colocados en un lugar inadecuado.

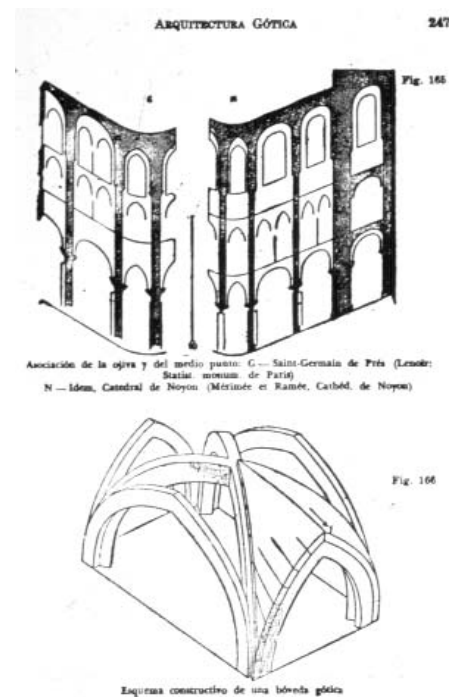
*Arcos góticos y bóvedas de crucería*



*Planta y alzado de un templo gótico*



El concepto de belleza también cambia, pero la belleza descansa en el orden y éste, precisamente, se encuentra hoy gravemente afectado. Solamente en el orden se asienta lo permanente, lo permanente de la condición natural y humana, y en la ley del orden es donde se encuentran



los límites de la libertad. “No puede volverse a una ley elemental, que se ha abandonado, sin haber sufrido por ello, durante largo tiempo, graves perjuicios”. La destrucción de nuestras ciudades nos dio la posibilidad de mostrar nuestra capacidad para el orden y de dar forma a nuestras necesidades en la tarea de la reconstrucción y, siguiendo las palabras de Novalis, de provocar “una cristalización más pura”. Tras una década de reconstrucción, tenemos que afirmar que aún no lo hemos conseguido. Probablemente podamos decir que hoy, en todas las tareas de la construcción, contamos con realizaciones muy buenas, en parte excelentes, que nos hacen dichosos gracias a su cuidada belleza y pureza, y que podrían representar una esperanza. Pero son realizaciones singulares que no determinan la generalidad, son oasis en el desierto. Las mejores realizaciones singulares no representan nada decisivo, si falta el centro sustentador: *Verlust der Mitte!* (¡la pérdida del centro!)

Nunca ha llegado a convertirse un paroxismo conocido en un futuro desconocido a partir del desarrollo natural. Una cristalización necesita tiempo. Y es cierto que ésta nos falta todavía. En medio de la tormenta no puede florecer fruto alguno. “Ese signo del tiempo debe superarse, si queremos en efecto salir de la tem-



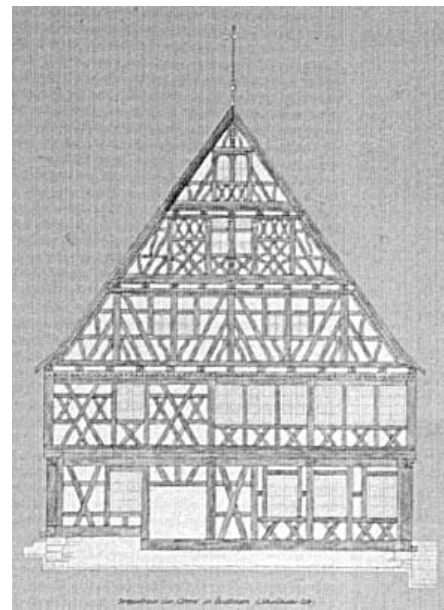
*Casa con sistema constructivo de entramado de madera. Trabajo del curso de proyectos de Heinrich Tessenow en la Technische Universität de Berlín*

pestad y alcanzar lo humano. Y debemos hacerlo si queremos vivir". Los cánceres son la prisa, el escaso respeto ante la vida y una libertad mal entendida.

Las nuevas y bellas formas que, gracias a nuevas y adecuadas construcciones, han resultado ser buenas realizaciones, se convierten en lugar equivocado en un nuevo formalismo que hoy alienta las flores más raras. En otro tiempo, antes de 1900, no se era capaz de diferenciar, en la época del renacimiento alemán, una fábrica de un edificio de la administración de correos. Hoy, nos sucede por ejemplo, que a menudo nos resulta difícil que no distingamos una escuela de una hilandería. Los arquitectos han olvidado que están llamados a crear orden. Les compete, en primera línea, adecuarse al orden. Ello presupone, naturalmente, conocimiento y determinación. A pesar de ello, estos valores disminuyen, como asimismo decrece la conciencia. La conciencia de nuestra misión y, frente a ella, la de su universalidad.

Si las jóvenes y buenas inteligencias, que están desprovistas de la carga de la experiencia, creen perder su originalidad al admitir lo verdadero, aquello que ya fue reconocido como tal por

*K. F. Schinkel.  
Lámina del Lehrbuch  
(libro de enseñanza de la arquitectura)*



otros, debe considerarse esa actitud, sin duda, como una arrogancia propia de la juventud. Los hijos son siempre, al menos de forma pasajera, los adversarios de los padres. Pero, por contra, constituiría algo vergonzoso que las viejas, a menudo muy viejas, inteligencias arrojasen por la borda su experiencia en su afán de poder competir en la carrera y no aparecer como pasados de tiempo. A causa de ello, quedaría dañado el equilibrio necesario que se establece gracias a la continuidad de las generaciones. La actividad propagandística de esas viejas cabezas ha prosperado con tal magnitud que hoy, ocasionalmente, buenas y jóvenes cabezas se han sentido impelidos a ejercer el papel de custodios de las leyes.

Pero, ¿puede considerarse a los arquitectos como los únicos culpables de la confusión general que se da hoy en el mundo de la construcción? Sí, si no existiera el comitente. Pues los arquitectos dependen de quien les encarga la edificación. Nunca fueron los arquitectos quienes determinaron el estilo de una época. Fueron los comitentes quienes planteaban las tareas, las ideas que los arquitectos se encargaban de dar forma. Si el que encarga la obra tiene las ideas en orden, también podrá tenerlas el arquitecto. Pero, ¿dónde está hoy el cliente, el comitente responsable?

Los comitentes de antaño, grandes personalidades de una época, podrían ser sustituidos sólo por la con-

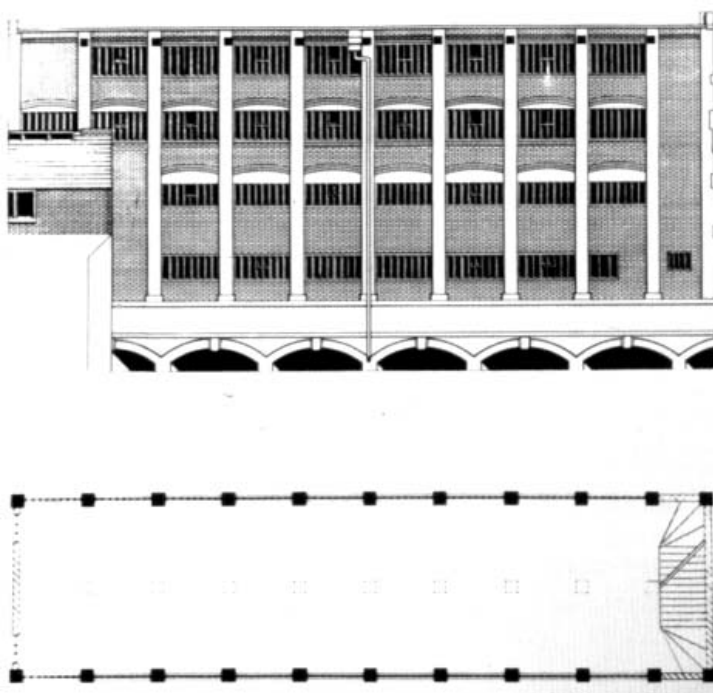
*Fábrica de la Stanley Mill como prototipo de estructura reticular. Fachada*

ciencia general y fundamental del compromiso con el pasado y el futuro. Por ello, sin duda, debería ser más necesario que nunca un nuevo pensamiento que resultase, que se desprendiese de una nueva educación, del reconocimiento voluntario de la autoridad. Si la libertad no se vincula a la ley del orden, se convierte en arbitrariedad; una arbitrariedad como la que hoy florece, y precisamente no sólo en el mundo de los arquitectos. El arquitecto está sujeto a la ley de la necesidad, y su fantasía nunca es libre, está condicionada por los medios materiales y por la tarea encomendada, y ésta la dispone el comitente.

El gran arquitecto Bernini dijo en 1665: "si se quiere ver de lo que un hombre es capaz, entonces se le deben imponer vínculos".

Parece haberse perdido el sentimiento por la representación. Cada género de representación exige una actitud. Determinadas obras de arquitectura de nuestro tiempo deben, aún hoy, ostentar un carácter representativo. Un carácter de pura representación, como forma de ser, comprometido, pero un carácter que nunca llame la atención y que siempre infunda respeto. Un ayuntamiento, por ejemplo, un teatro o una iglesia, deben gozar de ese carácter. Hecha excepción de algunas buenas realizaciones singu-

*La Stanley Mill.  
Frente oeste y planta*



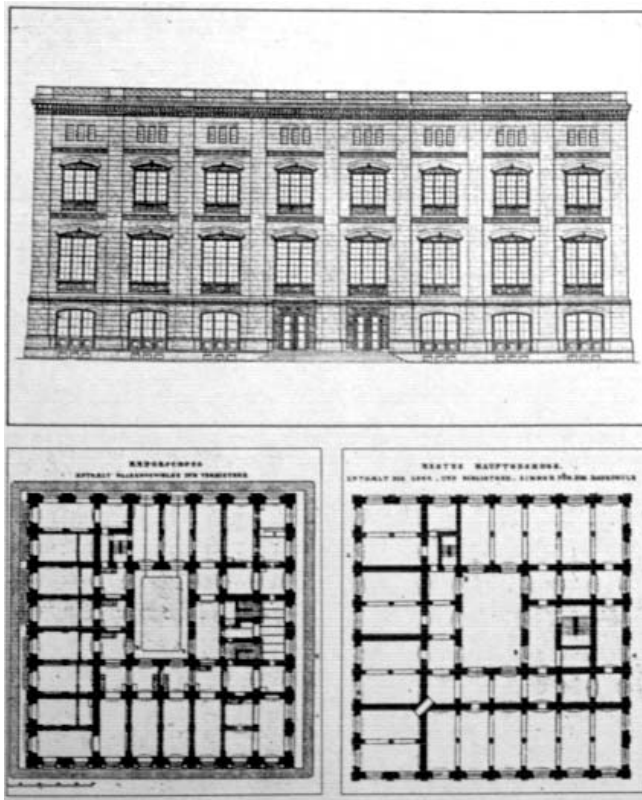
lares en este terreno, debe admitirse que, por temor o abandono, la representación es una cuestión que se elude. A juzgar por las apariencias, se ve algo en la idea de la pura representación, que hace no considerar digna la tradición. Estas edificaciones debían y tendrían que estar obligadas a salirse de la fila y, aunque la fila esté dispuesta, se las ha de sacar de ella. Incluso, las bellas formas de la arquitectura industrial que aún existen, no son las apropiadas para construcciones de esa clase. Y aunque los fines prácticos son decisivos, existen también aquéllos aspectos del hombre que se elevan por encima de los puros fines prácticos.

Dos palabras todavía sobre la cuestión del comitente. La Iglesia podría ser hoy ese comitente singular cargado de autoridad. Pero lo que vemos en la nueva construcción de iglesias (hecha excepción de algunas pocas y buenas realizaciones singulares), constituye precisamente el ejemplo más significativo de esa general desintegración de la arquitectura. La desconcertante variedad de esa clase de construcciones muestra la mayor de las inseguridades. No se alumbrará ningún núcleo, donde pudiera establecerse la nueva *crystalización*. Además, se abre paso ampliamente una determinada mística del *arte industrial* como sensación consciente. Ambas iglesias se superan en esa preocupación. Si alguna institución debiera descansar en la tradición,

K. F. Schinkel.  
Berlín: la  
Bauakademie.  
Alzado y plantas

son las iglesias. En la tradición de una idea de compromiso. Pero, tal parece que, por lo que se refiere a sus actuales inquietudes en este terreno, existiera una coordinación.

En la Exposición Universal de Bruselas hay dos pabellones, uno protestante y otro católico. En los pabellones de las naciones quieren, o deben, presentar lo que han conseguido para el progreso humano en el campo de la técnica, la economía y el arte. Según mi opinión, es la primera vez que las iglesias juzgan como necesario participar en algo de esa naturaleza.



Acerca del propósito del pabellón protestante, leemos en un importante semanario cristiano: "No se trata de probar en primera línea, lo que la Iglesia Evangélica hace por el progreso y la civilización, sino de procurar que se preste oídos a la llamada de Jesús en medio de la agitación total...".

El aspecto exterior se describe así: "se asemeja, con la forma del aluminio y con el tono fundamental azul brillante de su superficie pintada, al fondo de un barco... El mástil mayor es la torre erigida de columnas de acero, con las tres cruces del Gólgota que se iluminan de noche. Bajo el puente de mando, el espacio destinado a exposiciones, se entra en el auténtico ámbito de la iglesia... De la pared frontal cuelga la cruz, elevada y dominante. Es de cobre y, de tanto en tanto, se encuentra quebrada. De suerte que produce un efecto dinámico, simbolizando al mismo tiempo la condición del hombre contemporáneo... Uno deja la iglesia y experimenta la sensación de seguir navegando, de seguir estando a flor de agua".

La cruz deja ya de ser el símbolo de la meditación comunitaria y se convier-

te en el del hombre hendido, desintegrado. De suerte que uno no queda así llamado a reflexionar, sino a seguir navegando. *Hinc illae lacrimae.*

Esta confusión y falta de claridad queda superada ampliamente por la capilla de peregrinación de Ronchamp de Le Corbusier. A propósito de ella se ha encendido una agria polémica. Han entrado en liza los conservadores contra los vanguardistas, quedando divididos en dos bloques enfrentados. El dominico Coutourier afirma con respecto a Le Corbusier, que el instinto por lo sacro es casi más puro y perfecto entre los que no pertenecen a una fe (Le Corbusier es protestante), que en muchos de los artistas creyentes, también que incluso entre muchos de los miembros del clero. La comisión artística de la archidiócesis de Paderborn afirma, en ese sentido, que Ronchamp no constituye un ejemplo exagerado de la búsqueda de lo nuevo a toda costa, de la arbitrariedad y de la falta de orden, con lo que la ruptura de la tradición con los edificios religiosos de la Iglesia católica se ha consumado con un radicalismo hasta ahora inaudito.

Otra opinión, de un hombre muy



Le Corbusier. Capilla de Ronchamp

competente, ve en Ronchamp un carácter arcaico-pagano. Un prominente arquitecto, muy moderno, habla de anarquismo de la forma. Precisamente, los juicios de influyentes arquitectos modernos son desconcertantes. Más desconcertantes son los pros y contras de la misma Iglesia. Yo opino, como arquitecto que, por encima de todo, Ronchamp no es una obra de arquitectura. En ella se niegan todas las leyes de la construcción, responde tan poco a la condición de lo que es arquitectura como las arquitecturas cinematográficas, que tanto llaman la atención, con la diferencia de que una película una vez que se ha pasado se puede olvidar.

El hecho de que Ronchamp impresione tanto a los profanos se puede explicar justamente por la sugestiva arquitectura filmica, en la que la multitud adiestra su imaginación. Pero la imagen de Ronchamp es una imagen fija, estable. Hay que tenerlo en cuenta. No se trata del carácter de la arquitectura, se trata de que lo primero y lo que se debe dar por supuesto implica una actitud. Es decisivo que se muestre una actitud. Y, en este caso, se trata de la disposición espiritual de un espacio en el se busca a Dios, un espacio de la devoción, de la introspección, de la reflexión. Debido, precisamente, a su inaudito planteamiento, no se debe pasar por alto lo que Ronchamp representa. Pero no sirve de nada indignarse. Se deben comprender las cosas para, así, poder mejorarlas.

Ronchamp es el mejor ejemplo de ello, de que algo no va bien. De que

algo no va bien en la arquitectura y, desde luego, tampoco en las iglesias. La fantasía es un favor divino, es libre en todas las artes, únicamente en la arquitectura está sometida al material y al arreglo o disposición de las partes. Ronchamp presenta una configuración de fantasía romántica, no es arte, es una forma artística fabulosa. Si uno entra, allí, en el espacio de la iglesia, se siente desconcertado por la presencia de lo inesperado. Se guarda silencio debido al desconcierto, no a la emoción que conmueve. *Sorprendente (Verblüfft)* e *inesperado (unerwartet)* son dos términos usados con frecuencia por el mismo Le Corbusier en su descripción de Ronchamp. Pero una vez que se sale de la capilla, la sorpresa cae rápidamente en el olvido. Después de conocer Ronchamp, fui a visitar con mis amigos las magníficas iglesias románicas de Alsacia con sus más antiguas criptas. Fueron para nosotros una liberación de la pesadilla que Ronchamp había dejado en nuestra conciencia. Un pedazo de eternidad en un espacio cautivador: esa es la esencia de esas casas de Dios. Nada de desconcertante, nada de sorprendente se encierra en ellas. Al contrario, un sentido de totalidad que embarga al alma.

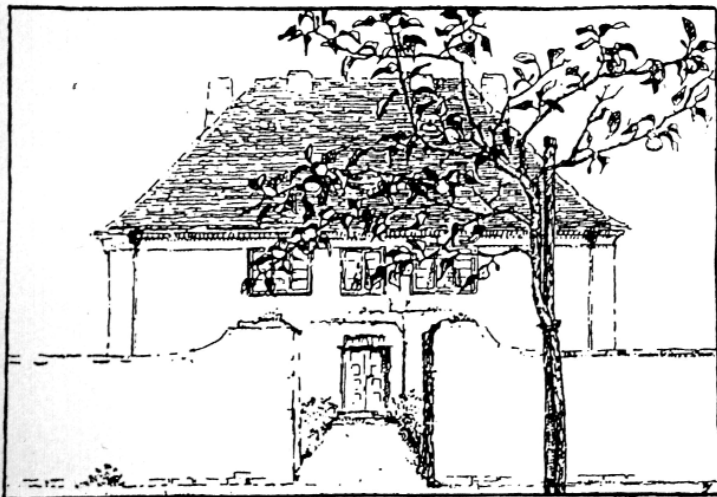
Tras estas observaciones debo soportar que se me llame pesimista o, incluso, reaccionario. Lo último es, ciertamente, lo peor que a uno le puede pasar hoy. Como participantes en el tráfico moderno sabemos que, con frecuencia, es más importante frenar que acelerar. En todo caso el acto de frenar resulta hoy heroico. Es adecuado y valiente, en efecto, sujetar por las riendas a un caballo que se ha desbocado para interrumpir su carrera, con lo que se evita el accidente. Todavía tengo la esperanza de que esto se pueda conseguir.

Conceptos del mundo como los que nos han dejado Spengler y Klages apenas nos dejan, desde luego, esperanza alguna si no somos capaces de dirigir nuestra voluntad hacia la búsqueda de equilibrio. Debemos conciliar lo opuesto, y procurar, dentro de un ritmo natural, producir tonos cardíacos más sanos.

Hace exactamente cien años, Adalbert Stifter escribía acerca de su fe en el progreso de la humanidad y,

ciertamente, en términos de una claridad profética, lo que supone el epílogo a mis palabras: "Nuestro tiempo se nos aparece como una época de transición tras el cual, llegará otro que superará el de la Antigüedad griega y romana. Trabajamos en un momento decisivo de la historia del mundo, en el campo de las ciencias de la naturaleza, un ámbito que era bastante desconocido todavía para los antiguos, y que sobrepasa incluso el elevado sentido que ellos tenían para las cosas del estado, del derecho y, de tanto en tanto, del arte. Pero ahora mismo, aún no podemos figurarnos el peso que pueda tener esta época a la hora de influir en la conformación de nuestro mundo y de nuestra vida. Porque aunque hayamos usado sólo algunas proposiciones o hipótesis de esas ciencias en la industria, en el comercio, en la construcción de carreteras y otras cosas parecidas, estamos todavía solamente en medio del ligero aletear de ese comienzo como para poder enjuiciar los resultados. En efecto, se puede decir que estamos por completo en el principio del principio. ¿Cómo será, cuando podemos expandir noticias por todo el mundo con la misma rapidez del rayo, cuando con la misma gran velocidad y en poco tiempo podemos alcanzar los diferentes lugares de la tierra, y cuando podemos transportar las mayores cargas con la misma rapidez? ¿Serán los bienes de la tierra, gracias a las posibilidades de fácil intercambio, accesibles para todos y de disfrute general?... Ante todo, ¿qué configuración alcanzará el espíritu dentro de la totalidad de su ser? Las repercusiones en este ámbito son, de lejos, las más impor-

Paul Schmitthenner.  
Dibujo



tantes. La lucha en esta dirección se mantendrá firmemente, ya que ha surgido debido a las nuevas relaciones humanas que han entrado en escena. Ese ligero aletear, al que me he referido antes, se hará más fuerte, pero no estoy en condiciones de decir lo que durará, ni que inconvenientes acarreará. Pero, a él, le seguirá una iluminación, la supremacía de lo material dejará paso a la preponderancia de lo espiritual, que finalmente triunfará, constituyéndose en el único poder, y dado que producirá nuevos beneficios para la humanidad, alumbrará una época de grandeza como aún no existido en la historia. Creo que, así, se escalará, peldaño tras peldaño, milenio tras milenio. Qué amplitud tendrá, cómo resultará, cómo acabará, es algo que una inteligencia mortal no está en condiciones de poder indagar.

Lo único de lo que estoy seguro, es de que llegarán otras épocas y otras formas de expresión de la vida en las que, también en gran medida, lo que comprende y abarca el espíritu y el cuerpo del hombre, puede persistir como última razón de su existencia".

## Notas

1. Sobre el clima de confrontación ideológica entre los arquitectos alemanes que precipita la formación del grupo *Der Block*, cfr.: Werner Durth, *Deutsche Architekten*. Friedr. Vieweg und Sohn. DTV. Braunschweig 1992, pp.67-71
2. Cfr.: Werner Durth, *op.cit.* pp.72-73.
3. Paul Schmitthenner, *Die Baukunst im neuen Reich*. Georg D.W. Callwey Verlag. Munich 1934 (Das Neue Reich, Deutsche Akademie, n.6). *Der Aufbau*, pp.17-18
4. Barbara Miller Lane, *Architecture and Politics in Germany 1918-1945*. Cambridge, Mass. 1968, p.180
5. Acerca de todas las vicisitudes acaecidas en torno a la posición de Schmitthenner dentro del panorama arquitectónico alemán en el período correspondiente a la segunda post-guerra y a la reconstrucción de Alemania, cfr.:Hartmut Frank, *Der Fall Schmitthenner (El caso Schmitthenner)*. En *Arch+* n.68, Aquisgrán, mayo de 1983, pp.68-69
6. Hartmut Frank, *Der Fall Schmitthenner*. En *Arch+* n.68. Aquisgrán mayo 1983, pp.68-69.
7. *Ibid.*, p.68
8. *Ibid.*, p.69
9. Sobre la influencia del CIAM en Alemania después de la Segunda Guerra y la imposición de sus criterios reflejados en la consolidación de la *Neues Bauen* en las tareas de reconstrucción de la segunda postguerra, véase: J.Christoph Bürkle, *Berlín y la influencia del CIAM en Alemania después de 1945*. En *Rassegna, The Last CIAMs*

- n.52/54. Milán diciembre de 1992, pp.69-75
10. Cfr.: Wolfgang Voigt, *Die Stuttgarter Schule und die Alltags-Architektur des Dritten Reiches*. En: *Arch+* n.68. Aquisgrán mayo 1983, pp.64-71
  11. Philip Johnson, *La arquitectura del III Reich*. En: *Philip Johnson. Escritos*. Gustavo Gili. Barcelona 1981, pp.54-55 (publicado originariamente en *Hound and Horn*, VII octubre-diciembre de 1933, pp.137-139)
  12. Julius Posener, *Kunstwerke (Obras de arte)*. Traducción castellana en *Anales de Arquitectura* n.6, Valladolid 1995, p.164. (Texto original en: Julius Posener, *Aufsätze und Vorträge 1931-1980*. Fried. Vieweg und Sohn. Braunschweig/Wiesbaden 1981. *Bauwelt-Fundamente* n.54-55, pp.311-322)
  13. Paul Schmitthenner, *Die Baukunst im neuen Reich*. Georg D.W. Callwey Verlag. Munich 1934, p.27
  14. *Ibid.*, p.38
  15. Paul Schmitthenner, *Das sanfte Gesetz in der Kunst in Sonderheit in der Baukunst. Eine Rede*. Hünenburg Verlag. Estrasburgo 1943. El título de la conferencia hace alusión, en efecto, a un término utilizado por Adalbert Stifter, el escritor austriaco (Oberplan -actual Horní Planá, Bohemia-1805-Linz 1868) en el prólogo de su obra *Bunte Steine (Piedras multicolores)* (1853): *Wir wollen das sanfte Gesetz zu erblicken suchen, wodurch das menschliche Geschlecht geleitet wird*
  16. Cfr.: Hartmut Frank, *La via dimenticata. Osservazioni su un libro mai pubblicato*. En: Paul Schmitthenner, *La forma costruita. Variazione su un tema*. Electa. Milán 1988, pp.14-18. (Edición italiana de Paul Schmitthenner, *Gebaute Form. Variationen über ein Thema mit 60 Zeichnungen im Faksimile*. Verlagsanstalt Alexander Koch GmbH. Leinfelden-Echterdingen 1984)
  17. Paul Schmitthenner, *Das sanfte Gesetz in der Kunst in Sonderheit in der Baukunst. Eine Rede*. Hünenburg Verlag. Estrasburgo 1943, p.14
  18. *Ibid.*, p.32
  19. Hartmuth Frank, *op.cit.*, pp.19-20
  20. Carta de ocho páginas, fechada el 11 de mayo de 1944, de Tamms a Schmitthenner (Schmitthenner-Archiv, Munich)
  21. René Schickelé, *Die Arche über Stuttgart*. En: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* (Cuadernos mensuales Wasmuth de arquitectura). Berlín 1929, XIII, fasc.9, p.355 y sg.
  22. *Carta de Schmitthenner a un alumno*, enero de 1945, conservada en el Archivo Schmitthenner de Munich. Véase: Hartmut Frank, *op.cit.*, p.14.
  23. Hartmuth Frank, *La via dimenticata. Osservazioni su un libro mai pubblicato*. En: Paul Schmitthenner, *La forma costruita. Variazioni su un tema*. Electa. Milán 1988, p.7
  24. Cfr.: Marco De Michelis, *Heinrich Tessenow 1876-1950. Das architektonische Gesamtkunstwerk*. DVA. Stuttgart 1991. (*Drittes Reich. Krieg und Wiederaufbau*, p.345)
  25. Paul Schmitthenner, *Schönheit ruht in der Ordnung. Betrachtungen eines Architekten über Tradition und Fortschritt in der Baukunst*. En: Gerhard Müller-Menckens (edit.), p.152
  26. *Paul Schmitthenner und seine Schüler*, en *Wasmuth Monatshefte für Baukunst*, XIII, Berlín 1929, fasc.9. Cit. en: Hartmut Frank, *La via dimenticata*, en Paul Schmitthenner, *La forma costruita*, pp.20 y sg.
  27. Wolfgang Voigt, *op.cit.* p.68
  28. Paul Schmitthenner, *Schönheit ruht in der Ordnung*. En: Gerhard Müller-Menckens (edit.), *op.cit.* p.156
  29. Ludwig Klages, *Mensch und Erde (Hombre y tierra)*, escrito conmemorativo de la fundación de la Freideutsche Jugend, 1913
  30. Cfr.: Richard Hinton Thomas, *Nietzsche en la Alemania de Weimar y el caso de Ludwig Klages*, pp.112-113. En: Anthony Phelan (edit.), *El dilema de Weimar. Los intelectuales en la República de Weimar*. Edicions Alfons El Magnànim. Valencia 1990

---

### Paul Schmitthenner Escritos

- 1918 *Die Gartenstadt Staaken*. Berlín
- 1929 *Die Baukunst im Jahrhundert der Technik (La arquitectura en el siglo de la técnica)*. Berlín
- 1932 *Baugestaltung. Erste Folge. Das deutsche Wohnhaus (Forma constructiva. Primera serie. La casa alemana)*. Stuttgart 1932, 1940, 1950
- 1934 *Die Baukunst im neuen Reich (La arquitectura en el nuevo Reich)*. Munich
- 1943 *Die sanfte Gesetz in der Kunst in Sonderheit in der Baukunst. Eine Rede (La ley suave en el arte y en particular en la arquitectura. Una conferencia)*. Estrasburgo
- 1948 *Die Ratio in der Baugestaltung (La razón de la forma constructiva)*. Darmstadt
- 1952 *Die Schönheit ruht in der Ordnung. Tradition und Fortschritt in der Baukunst (La belleza se basa en el orden. Tradición y progreso en la arquitectura)*. Heidelberg
- 1984 *Gebaute Form. Variationen über ein Thema mit 60 Zeichnungen im Faksimile (Forma construida. Variaciones sobre un tema con 60 dibujos en facsimil)*. Leinfelden-Echterdingen
- 1985 *Das deutsche Wohnhaus (La casa alemana)*. Stuttgart