

©Fundación Pública del Pabellón Alemán de Barcelona, de Mies van der Rohe.

Réplica de la escultura de Kolbe.

La importancia de la arquitectura no es otra que la del ambiente que crea. Un ambiente es conformador de conductas.

No puede entrar un desaliñado en el Pabellón de Barcelona de Mies. Esto es importante.

Es curioso que todos los arquitectos retratamos la arquitectura vacía de personas, sabiendo que ha nacido para ser usada por personas, y es que la arquitectura es permanente, duradera; las personas cambian.

La arquitectura de Mies se retrató con Mies dentro, y es porque Mies, su perso-

na, su figura, fue tan correcta como su Arquitectura.

Esto es con las personas. Con las cosas es lo mismo.

No se puede tener una casa llena de arquitectura que no se ve, llena de cosas que se ven. La arquitectura selecciona a las cosas y a las personas. Entonces vemos en la buena Arquitectura, cuando está vacía, las personas y las cosas que, sin estar, están presentes. Al no estar, es porque se renuncia a su presencia y la arquitectura buena está llena de renunciadas de todo.

En el Pabellón de Barcelona yo me

encontré pleno, lleno de personas y cosas relacionadas en aquella ausencia. Estuve acompañado plenamente y no necesité más.

Está, para mí, es la gran lección.

Se discute si debió o no ser reconstruido. Sí; Mies inventó un lunes una Arquitectura para ser repetida, rehecha, copiada...

Es inútil continuar la Sagrada Familia...

Alejandro de la Sota

1929/1986

Reconstrucción del Pabellón Alemán de Barcelona

Ignasi de Solá-Morales, Fernando Ramos y Cristian Cirici

RECONSTRUIR EL PABELLON

La voluntad de reconstruir el Pabellón Alemán de la Exposición Internacional de Barcelona, obra de Mies van der Rohe, se remonta a mediados de los años cincuenta. En 1954, coincidiendo con los veinticinco años del certamen, Oriol Bohigas había planteado la cuestión por primera vez. Las informaciones eran confusas y existía una leyenda según la cual, el pabellón seguía en Barcelona almacenado en algún lugar desconocido. No se tenía noticia exacta de que el Pabellón Alemán, fracasadas diversas tentativas realizadas por las autoridades alemanas para venderlo de modo que así fuese aprovechado en Barcelona, había sido finalmente desmontado y devueltos sus materiales más valiosos a Alemania.

En 1957, de nuevo, Oriol Bohigas escribía a Mies van der Rohe, en Chicago, para proponerle la reconstrucción, y éste contestaba con una breve carta de aceptación en la que mostraba la satisfacción por la iniciativa y su decisión de hacer personalmente la reconstrucción, aunque indicando el elevado coste que, a su juicio, podía tener la operación.

Desde entonces, esta iniciativa ha sido tema recurrente en la ciudad de Barcelona, aunque con propósitos y posibles ubicaciones distintas.

La decisión que ha llevado a esta final y real reconstrucción se fraguó hacia 1980, siendo delegado de urbanismo el mencionado Oriol Bohigas y decidiendo éste que la única manera de salir de dudas era, inicialmente, encargar un proyecto ejecutivo que pusiese de manifiesto la problemática técnica, filológica y económica de este propósito.

Quienes escribimos estas líneas fuimos invitados a formar parte de un equipo en el que cada uno de nosotros aportase los conocimientos específicos que permitirían llevar la operación a buen término.

Después de vicisitudes, retrasos y problemas, tal vez inevitables en una obra en la que confluyen tantos intereses y problemas, ha llegado el momento en que la ciudad de Barcelona, a través de la Fundación Pública para la Reconstrucción del Pabellón Alemán de la Exposición Internacional de 1929, ha llegado a conseguir su objetivo.

Quienes hemos llevado a cabo el trabajo técnico de reconstrucción, tenemos ahora la necesidad y el gusto, no sólo de mostrar la obra con toda satisfacción, sino también de explicar el proceso y las decisiones que hemos ido adoptando para llegar hasta la culminación de nuestro objetivo.

Reconstruir desde el origen un edificio tan capital en la historia de la arquitectura del siglo XX, no deja de ser una empresa arriesgada, sobre todo cuando el edificio desaparecido no ha hecho, con los años, sino convertirse más y más en un punto de referencia obligado para explicar la confluencia de fuentes, ideas e intenciones de la arquitectura europea de vanguardia y cuando, a medida que pasan los años, la figura del arquitecto Mies van der Rohe crece en su talla de gran artista de nuestro siglo, al cual casi nadie puede negar que en su obra se dan con mayor intensidad que en otros muchos la voluntad racional de los ideales de la modernidad y el rigor íntimo a través del cual se expresa la personalidad de su autor.

Pero si crear una réplica podría parecer una operación trivial ahora, una vez concluido nuestro trabajo, debemos confesar la satisfacción que sentimos por haberla realizado. De la misma manera que el conocimiento de la obra de un músico o de un poeta del pasado pide ser culminado con su

reinterpretación, tal vez en este caso la calidad real y concreta de la pieza diseñada por Mies van der Rohe pide ser contemplada en sus reales dimensiones y en la percepción concreta de sus espacios y colores.

Sólo un persistente romanticismo cultural podría detenernos para no desvelar el misterio congelado en las viejas fotografías del Pabellón. Pero, de la misma manera que a lo largo de la historia la arquitectura se ha alimentado de la recreación de las figuras del pasado, tampoco en este momento parece que haya una razón definitiva, si no es el reverencial temor al pasado, por el cual esta reconstrucción no deba ser llevada a cabo. Si al dar este paso hemos sentido que hacíamos una cierta violencia, también somos conscientes de que sólo desde ella es desde donde es posible producir algún sentido.

¿UN EDIFICIO PROVISIONAL?

La mayoría de las discusiones en torno a la reconstrucción del Pabellón Alemán de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 proceden de una afirmación equívoca. Se acostumbra a plantear las cuestiones a partir del principio de que el Pabellón, construido en 1929 por Mies van der Rohe, era un edificio concebido como edificio provisional y, por lo tanto, desde el comienzo concebido como un edificio efímero para el cual el concepto de durabilidad, la firmitas vitrubiana, no sería pertinente.

Pero, cuando se estudia la construcción de aquel edificio y se analiza el lenguaje formal y la tecnología empleados, esta idea de provisionalidad se empieza a hacer problemática.

Conviene plantear de entrada estas cuestiones, puesto que toda la reconstrucción que hemos realizado no es otra cosa que un ejercicio de clarificación entre lo que era permanente y lo que era no tanto fruto de la provisionalidad, sino de la prisa por ejecutar el edificio y la coartada que esta prisa pudo ofrecer a la hora de aquilatar la calidad constructiva del edificio ejecutado.

En principio, un edificio construido sobre cimientos de hormigón y muros del mismo material, aunque a última hora se substituyeran por muros de ladrillo, revestido de travertino, con paredes de mármol y travertino sobre una estructura metálica de soporte y con dos edículos constituidos por dos cubiertas planas realizadas sobre un entramado de perfiles laminados standard, es tan provisional o tan poco provisional como el Seagram Building o la casa Fanswoth, construida pocos años después que el Pabellón de Barcelona.

Conceptualmente, a nuestro juicio, el pabellón de Barcelona no era ni más ni menos efímero que otros edificios de moderna tecnología en los que la estructura y el cerramiento están separados. El predominio del acero, el cristal y la piedra no evocan, como materiales, fragilidad o duración limitada, puesto que todos ellos son materiales de larga vida. Las formas estables de la estructura metálica de los muros y del podio revestido de travertino evocan formas conceptualmente durables que en nada se acercan a las casas desmontables, a los paneles móviles o al "do it yourself" de cierta arquitectura de nuestro siglo.

Las constantes llamadas de Mies van der Rohe a la lógica de la construcción y a la "última ratio" contenida en los criterios de la buena tecnología abonan todavía más la distinción que creemos necesaria proponer entre una concepción duradera del

edificio y una ejecución del mismo con claras limitaciones para su buena conservación.

Es la sencillez del edificio la que tiende a eludir las soluciones complejas que en no pocos casos plantea el mantenimiento del edificio. La ausencia de drenajes fue probablemente el problema más importante ante un edificio planteado para tener las cubiertas completamente planas y debiendo ser también planos los pavimentos.

Pero tal vez, la mayor dificultad que no fue estudiada con la calma y la perfección suficiente fuese la solución de la cubierta. Mies van der Rohe planteó una estructura porticada sobre ocho columnas cruciformes con jácenas que pretendían ser de sección uniforme y no superiores al canto visible de 20 cms. Al no ser esto posible por causa de luz de libre de los voladizos, la estructura tuvo que ser reforzada, apareciendo pendientes en su parte central y resolviéndose de modo esquemático y apresurado a base de una tela asfáltica de recubrimiento exterior y unas planchas de yeso sujetas a la parte inferior de la estructura. Esta solución, demasiado rápida y, sobre todo, demasiado económica, era sólo aceptable porque el edificio realmente sólo iba a durar un año. De otro modo, hacía falta resolver esa cubierta mediante un procedimiento más duradero.

En el edificio ahora reconstruido, el problema del drenaje se resuelve de forma sencilla, dando a todo el pavimento de travertino el carácter de pavimento flotante, de modo que entre las juntas, pueda recogerse el agua en un nivel inferior, con pendientes adecuadas y con un sistema subterráneo de albañales que recogen las aguas del pavimento y las que sobre él arrojan las superficies de las dos cubiertas, resueltas éstas con una imperceptible pendiente de 0,5 %.

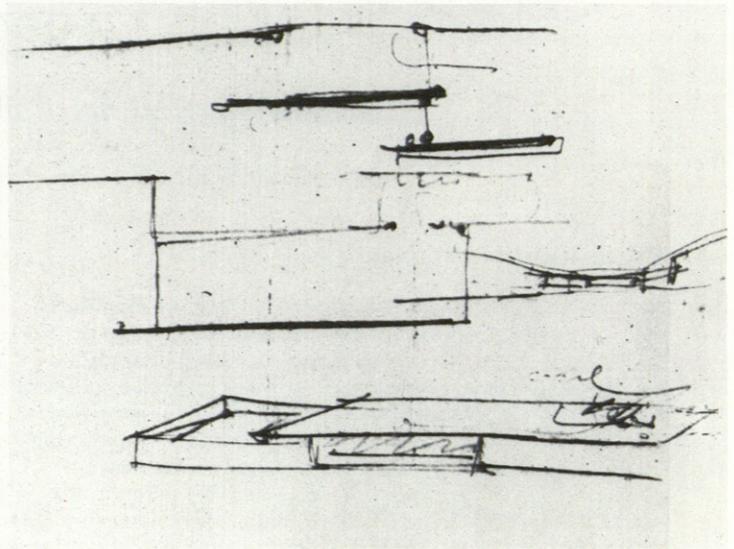
En cuanto a las mencionadas cubiertas, la decisión más significativa ha sido la de ejecutarlas en estructura birreticulada de hormigón armado aligerado. Con ello se mantiene lo que, a nuestro juicio, era primordial: la forma y dimensiones a estas plataformas horizontales, acusando su carácter de planos rectilíneos aun a costa de sacrificar el sentido unidireccional que la estructura oculta de los pabellones tenía. De este modo, también se ha evitado el problema de los falsos apoyos a los que, según todos los testimonios, Mies van der Rohe tuvo que acudir para solventar, en lo posible, apoyando los voladizos en los muros, el problema de la flecha excesiva de los extremos. La mala solución constructiva de colocar un cielo, raso de yeso sobre una estructura metálica sin espacio de aislamiento se solventa ahora con la estructura de hormigón, evitándose también el aumento de sección de las zonas de apoyo, que el pabellón del 29 debía sobrepasar los 30 cms. de espesor, mediante la solución prácticamente plana del acabado en fibra de poliéster dada al recubrimiento exterior, sin juntas, de las cubiertas.

EL LUGAR

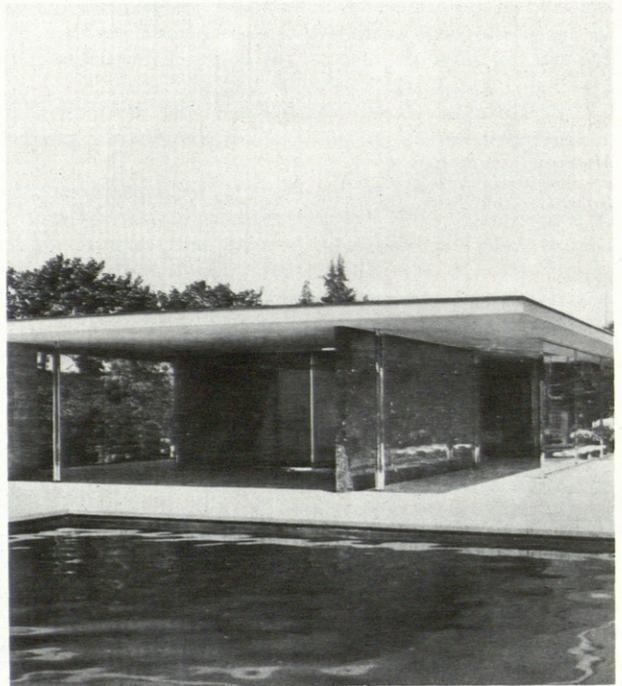
La situación del edificio en el mismo lugar en el que se encontraba en 1929 nos parece un hecho especialmente destacable.

No pocos intentos de reconstrucción han pensado que el pabellón miesiano era un edificio universal y abstracto que era indiferente a la situación concreta que ocupó.

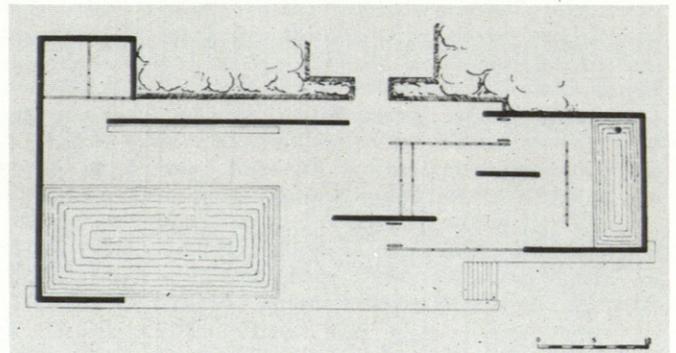
Sabemos que esto no es así, y la sutileza con la que Mies estableció la relación entre el lugar y la forma del edificio ha sido puesta de relieve por no pocos comentaristas. Mies van der Rohe cambió personalmente el emplazamiento del edificio, que inicialmente estaba previsto que se construyera en la explanada entre los palacios de Victoria Eugenia y Alfonso XIII. Al colocarlo al norte del palacio de Victoria Eugenia, el edificio ocupaba un lugar distinto, al fondo de la gran explanada y atravesado por el camino más fácil que llevaba desde esta explanada hacia el "Pueblo Español".



Croquis de Mies van der Rohe para el Pabellón.



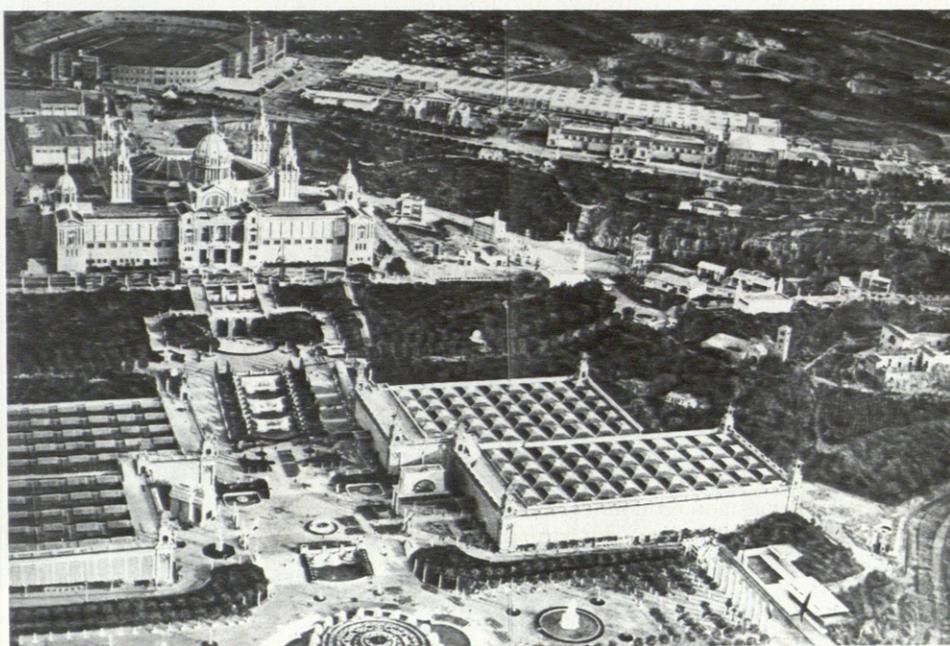
Vista del Pabellón desde el estanque grande.



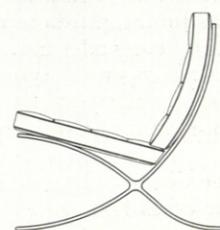
Planta del Pabellón según Nicolau Rubio i Tudurí, 1929.



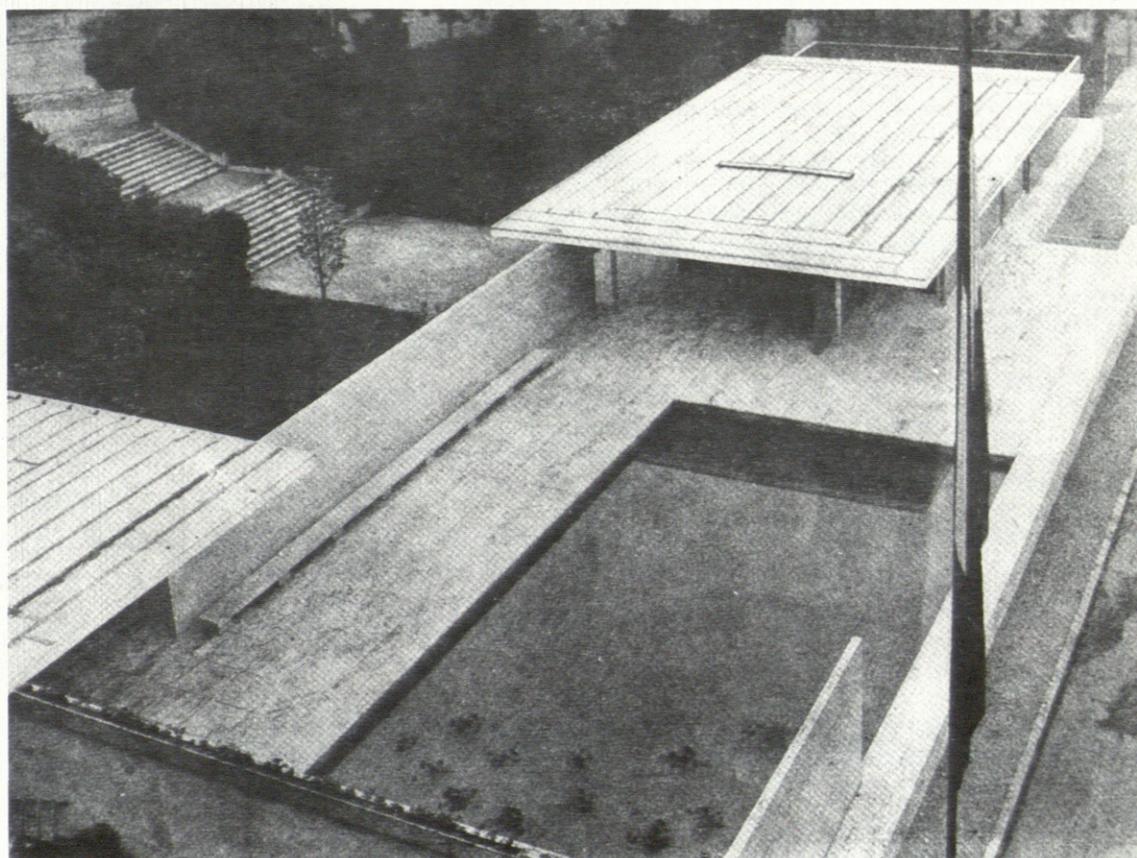
Mies (con sombrero de copa) en la ceremonia de inauguración de la Exposición Internacional. Barcelona, 1929.



Vista aérea de la Exposición. 1929.



Silla Barcelona, de Mies.



Vista aérea del Pabellón. 1929.

La disposición del podio y de los elementos principales, el sentido del recorrido, el eje transversal que se acomoda al eje de la gran plaza y el eje longitudinal que se apoya en la perpendicularidad del muro ciego del palacio de Victoria Eugenia, son datos del lugar que el edificio contiene en su misma forma.

No menos importante es la evolución de la planta como respuesta cada vez más ajustada al lugar y a las condiciones concretas de ubicación que las autoridades barcelonesas impusieron en función del trazado general y de los servicios que en aquella zona debían existir.

La planta más difundida en 1929 por el artículo de Genzmer, y que ha sido reproducida abundantísimamente, dibuja el edificio sobre un podio exento en todo su perímetro. Esta idea inicial aparece también en algunos de los primeros dibujos preparatorios del proyecto.

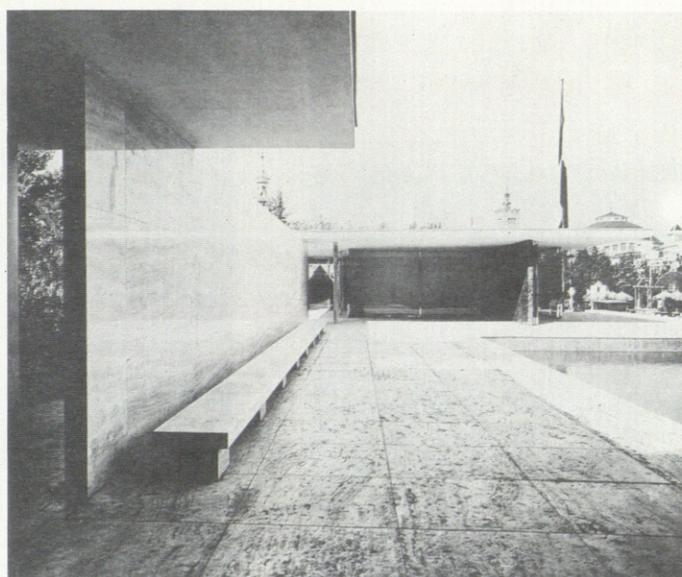
Pero, desde el momento que Mies van der Rohe se hace consciente no sólo de la exacta posición que el edificio debe ocupar, sino, sobre todo, de la pendiente del terreno, la colocación del edificio en el lugar sufre una transformación decisiva. En las llamadas plantas n.º II y III y en la planta de los industriales del mármol, el podio ha desaparecido de todo el perímetro para adoptar una forma más compleja y ajustada a la realidad de la pendiente. No se trata de una simplificación hecha por motivos económicos la que lleva a suprimir el podio en la parte posterior y en los laterales, al tiempo que los muros de travertino y de mármol se clavan directamente en el suelo. Se trata de un importante cambio conceptual por el que el podio clasicista, de evidente raíz schinkeliana, se articula y se diversifica, bien pintoresquístamente, por cierto, en función de un concepto mucho más particular y adaptado al terreno de lo que en abstracto era inicialmente.

De la misma manera que la posición de la escalera principal de acceso se coloca no frontal, sino lateralmente, para recoger el sentido de la marcha y para adaptarse al reducido espacio del acceso por el callejón lateral, del mismo modo el podio, inicialmente rectangular, se convierte en un soporte recortado que con gran precisión responde a la diversidad de situaciones topográficas, dando lugar a una sutil variación en los valores de la relación plataforma-terreno, que, como acertadamente ha visto Jacques Paul, nos hace pensar en una sensible capacidad por entender la tradición del clasicismo pintoresquista que, va del mismo Schinkel a Berhens que no en las versiones rígidas y ineludiblemente abstractas respecto al lugar tal como, por ejemplo, el clasicismo francés había planteado a través de las enseñanzas de Durand.

Este es el motivo más importante por el que la planta adoptada sea la de la versión final del edificio y la razón por la que hayamos rechazado las interpretaciones generalizadoras que ya se publicaron en 1929 y que en los años 60 difundió sobre todo W. Blaser. Nos encontramos, después de haber estudiado el proyecto y su ubicación, mucho más cerca de las tesis de Glaeser y Tegethoff, no sólo por su mayor fidelidad al edificio realmente construido, sino porque, en este punto, el sentido del podio y de su relación al lugar estamos convencidos de que los cambios introducidos por Mies no son sólo decisiones dictadas por la escasez de recursos o por las prisas de última hora, sino que son el resultado de un conocimiento más preciso del lugar y de la voluntaria incorporación de estos datos a la forma del edificio.

DIMENSIONES

La excavación del lugar en el que el edificio se encontraba nos permitió conocer sus exactas dimensiones. La anchura de la parte central del edificio es de 18,48 metros y su longitud máxima es de 56,63 metros. Estas dimensiones permiten establecer el módulo base del proyecto de 1,09 x 1,09 y, a partir de este dato, se pueden precisar también las demás dimensiones del edificio.



Vista de época del pabellón.



Excavación con cimentación original, 1929.

Planta pabellón con ajardinamiento.

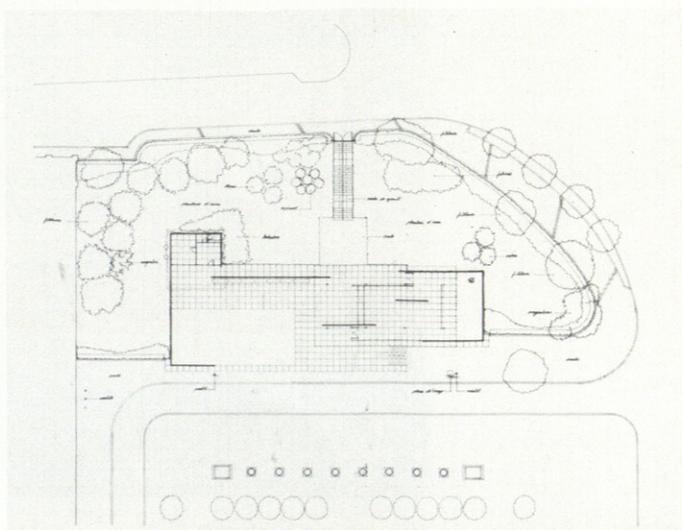
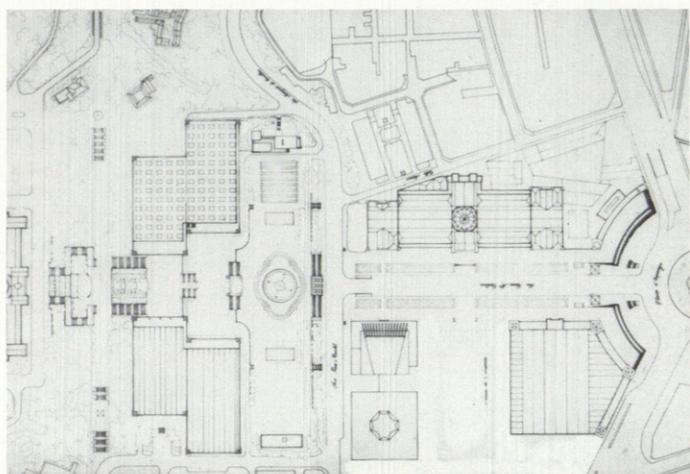
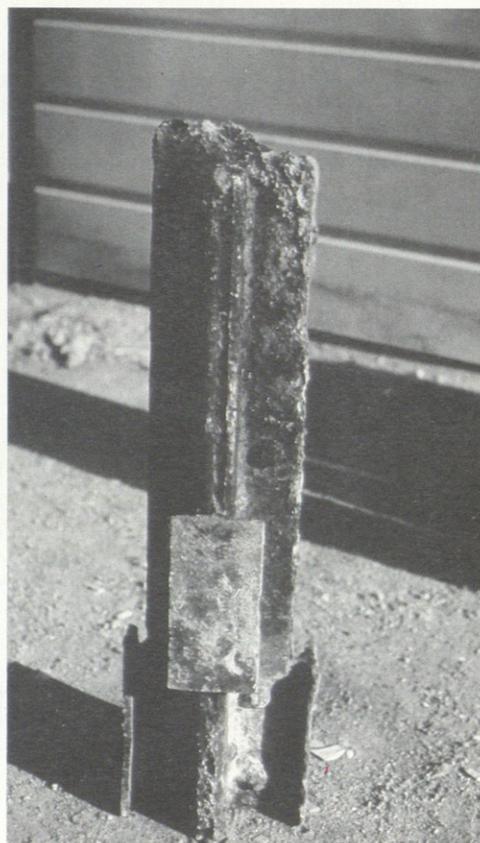


Foto: Isabel Bachs.

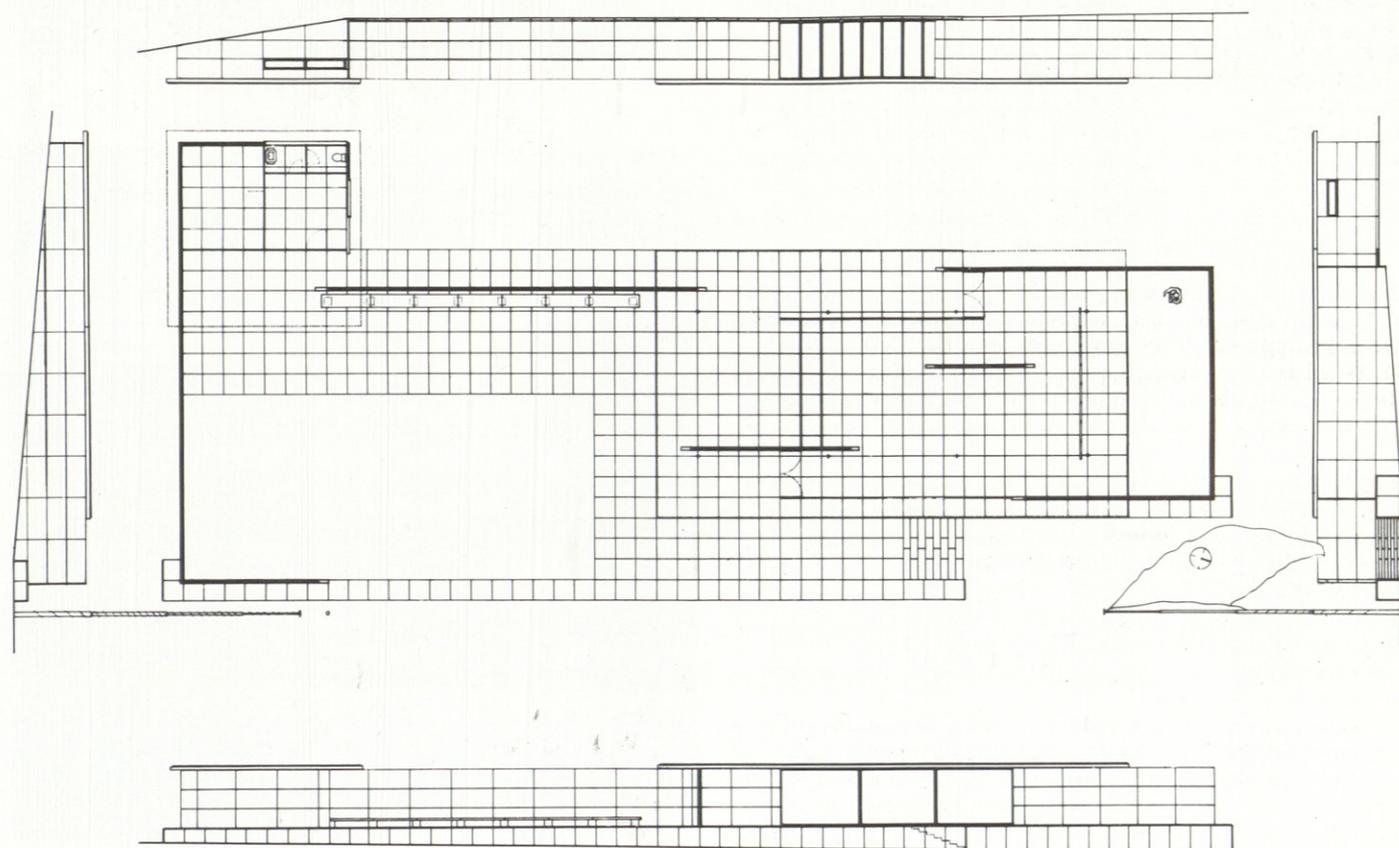


Planta general, estado actual.



Resto de la columna original.

Foto: Isabel Bachs.



Planta pabellón. 1986.

Ciertamente que hemos podido entender que el modulado no es tan rígido para que sobre él deban coincidir todas las dimensiones. Pero tampoco podemos dejar de advertir que la diversidad de medidas que plantea el plano de los industriales Koßtner & Gottschalk son variaciones mínimas, pero constantes, que no nos parece que deban ser tomadas como una decisión deliberada del propio Mies por establecer pequeñas e inapreciables diferencias de 1/2 ó 1 centímetro entre los módulos por el puro gusto de negar la regularidad de la trama. Entre la rigidez de la propuesta llevada a cabo por Blaser y la diversificación flexible interpretada por Pere Joan Ravetllat, nos ha parecido posible y lógica la concepción modulada del edificio, que hace coincidir el modulado de muros de travertino y pavimentos tal como fundamentalmente el edificio se proponía y de hecho tuvo. De hecho, estamos convencidos de que los desajustes de los módulos, tal como se refleja en el plano de Kostner & Gottschalk, proceden de la necesidad de adoptar el suministro de la piedra a una cimentación y replanteo iniciados en España antes de disponer del material. Por cuanto sabemos hasta hoy, el comienzo de las obras debió ser en febrero de 1929. Tal como se refleja en algunas fotografías existentes, probablemente en aquel momento ni siquiera el corte de la piedra se había hecho. Sorprendentemente, en este edificio, muros y suelos se debieron hacer con los pies forzados de un replanteo inicial antes de que se llegase a hacer un verdadero proyecto acabado con sus detalles y sus despieces definitivos.

Por otra parte, el problema entre la realidad, el edificio idealmente considerado y el edificio que realmente se debía construir se plantea también al considerar las características de los materiales exteriores de los laterales y la parte posterior del edificio.

Sabemos que la construcción de este pabellón estuvo amenazada de suspenderse en distintas ocasiones. El motivo principal era el elevado coste de toda la instalación de la industria alemana en los diferentes palacios, a la cual había que añadir el coste adicional del pabellón de la representación estatal alemana, por cuya realización las autoridades españolas hacían una notable presión, mientras que las autoridades alemanas mostraban una recelosa reserva. Mies van der Rohe trabaja en el proyecto de este pabellón probablemente desde junio de 1928, pero la luz verde para su construcción no se produce hasta febrero de 1929, con el agravante de que el emplazamiento finalmente elegido por Mies introduce costes adicionales de movimiento de tierras, a parte del coste del revestimiento de ónix decidido un tanto unilateralmente por el propio arquitecto por su propia cuenta y riesgo.

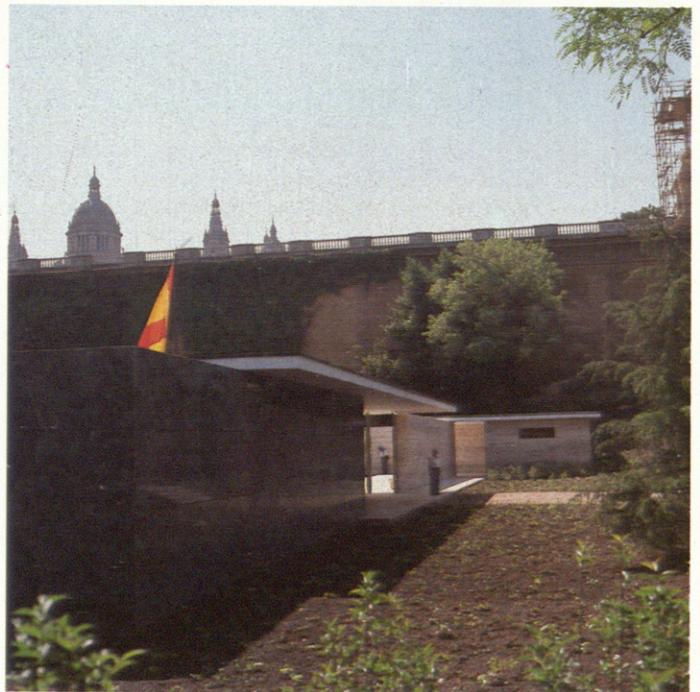
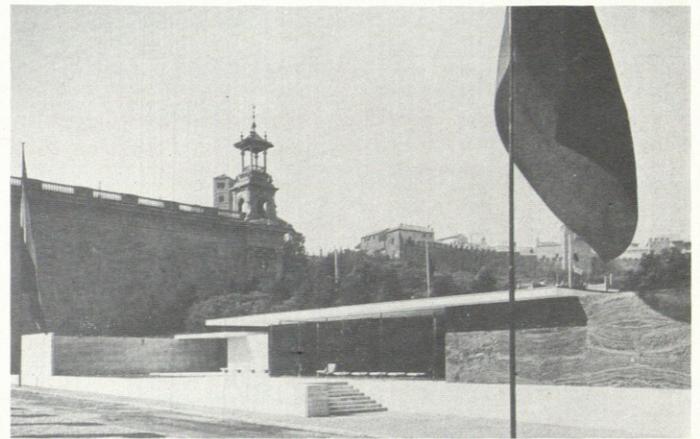
El Pabellón sobrepasaba de este modo el presupuesto estipulado, y hubo que hacer recortes. Probablemente estos recortes económicos estaban también relacionados con la prisa con la que había que construir. Todo ello llevó a suprimir el travertino en el muro exterior de la fachada lateral sur y en las fachadas posterior oeste y lateral norte del edificio de oficinas. El mármol verde se suprimía también del lateral exterior norte y del muro posterior exterior oeste, sustituyéndolos por estucos pintados en color claro y en verde, respectivamente. Nuestra solución, ante este hecho, ha sido la de completar lo que, en este caso, sí que nos parece una limitación estrictamente presupuestaria. La decisión en el caso del mármol verde es sencilla, puesto que no se tratase otra cosa más que de prolongar un modulado y un revestimiento que no ofrece especial dificultad para entender cómo debía haberse hecho para mantener la coherencia conceptual del muro de cierre exterior del estanque de la estatua.

Pero, en el caso del muro de travertino, el problema es más delicado. Completar este muro, cuyo acabado en estuco por fuera debía producir, evidentemente, un efecto lamentable, lleva la cuestión a la relación entre el despiece del muro y su tratamiento como pared no sólo del estanque mayor, sino del recinto de oficinas, con sus ventanas a norte y oeste. La información existente de cómo eran y qué dimensiones tenían,



Muro en proceso de aplacado.

Foto: Isabel Bachs.



Reconstrucción del Pabellón Alemán de Barcelona, 1929-1986. Vista exterior.

© Fundación



©Fundación Pública del Pabellón Alemán de Barcelona, de Mies van der Rohe.

Reconstrucción del Pabellón Alemán de Barcelona, 1929-1986. Vista exterior.



© Fundación

Reconstrucción del Pabellón Alemán de Barcelona, 1929-1986. Vista exterior, escultura de G. Kolbe.



Vista desde el podio. 1986.

es suficientemente clara. Lo que es más delicado es la interpretación de esta continuidad de material y de su relación con los huecos. La solución adoptada es la que, a nuestro juicio, resuelve la problemática que plantean las ventanas rasgadas en ambas fachadas en coherencia con el material y con la modulación general establecida en el proyecto.

MATERIALES

Pero no podemos cerrar este recorrido por los principales problemas que el pabellón plantea sin referirnos a la problemática de los materiales.

La elección del travertino la hicimos personalmente los tres arquitectos después de visitar un buen número de canteras en Tívoli. Allí se escogió un tipo de bloques, de veta más marcada y de mayor dramatismo en las coqueras existentes, para los muros. Era el travertino de las mismas canteras de las que salió el Coliseo. Para el pavimento y el revestimiento del

podio elegimos, también en Tívoli, un travertino más compacto y uniforme: el de las canteras "Sybil.la".

En cuanto a los mármoles verdes, hubo que vencer un equívoco procedente de una falsa atribución hecha por el famoso plano publicado por Genzmer. El mármol de Tinos; es decir, un mármol griego, de color más oscuro y de manchas fragmentarias en las que se mezcla el verde oscuro, el blanco y el negro a la manera de un gran "terrazo", no era, evidentemente, el del muro perimetral exterior de la zona del estanque de la estatua, sino el del muro exento a la entrada en la parte cubierta. Por el contrario, el llamado "verde Alpes"; es decir, un mármol verde vetado haciendo amplios dibujos en blanco, que era posible simetrizar en grupos de dos o cuatro losas, era mármol del valle de Aosta, tal como se explotó en los años veinte y se sigue explotando en la actualidad en difíciles canteras que están una buena parte del año cubiertas por la nieve.

Pero el material que mayores quebraderos de cabeza ha



Vista interior de la reconstrucción. 1986.

producido a lo largo de los trabajos de reconstrucción ha sido, sin duda, el "ónix dore", que revestía el muro central, libre, en el interior del espacio principal cubierto.

Se buscó infructuosamente en Marruecos; también en Argelia, donde se nos dijo que ya no se explotaban las canteras que allí existían en los años veinte. Más tarde, en Egipto, a donde hubo que ir personalmente para poder ver la imposibilidad de hacerse con un bloque situado demasiados metros por debajo de todo el nivel accesible. Se hicieron pesquisas en torno a canteras de ónix en Israel, en Pakistán, Méjico y Brasil. Por último, casi desesperando de poder resolver satisfactoriamente esta parte decisiva del edificio, Fernando Ramos y el industrial del mármol Jordi Marqués se desplazaron a Argelia, hacia Bou An Hifia, a pocos kilómetros de Muskara, en difíciles condiciones de transporte, venciendo novelescamente no pocos problemas aparentemente insolubles. En un frente abandonado de cantera había un bloque de medidas y de calidad adecuadas. Había que convencer a quienes ya no explotaban

aquel yacimiento que lo cortasen para nosotros. Al final, después de gestiones siempre más complejas de lo que nuestra prisa hubiese deseado, se llegó a comprar aquel material, y, transportándolo a España en bloque, se cortó a las medidas adecuadas para instalarlo en el muro central del pabellón.

Era prácticamente el último esfuerzo por completar la obra. El fulgor deslumbrante de las piezas de colosales dimensiones, 2,35 x 1,55 metros, daban el toque de calidad definitiva a la intensa calidad de los materiales ya instalados.

En cuanto a los otros materiales, hay que decir que se ha procurado respetar escrupulosamente las calidades, dimensiones y características de los mismos que existieron en la primera versión del edificio.

La carpintería es de acero, con una alta aleación de cromo, que ofrece una solución más duradera que el tradicional cromado, permitiendo vencer los problemas de mantenimiento y durabilidad que el clima salino y húmedo de Barcelona plantea.



©Fundación Pública del Pabellón Alemán de Barcelona, de Mies van der Rohe.

Vista exterior del pabellón reconstruido. 1986.

Los cristales transparentes, verde botella, gris y blanco, introducen un fuerte juego de color que se completa con el del mobiliario, la alfombra negra y la cortina de terciopelo rojo, las cuales, en el corazón del espacio representativo, llegan a provocar un duro y tenso estallido de colores que con su geometría pura y rectilínea sólo queda contrastada con la rugosidad de la textura del bronce de la figura de Kolbe.

Esta, obsequio del gobierno alemán a la Fundación para la reconstrucción, es una réplica fundida en bronce sacada del original, que se conserva en Berlín Oeste en unos jardines frente al edificio de la Rathaus.

SEGURIDAD Y ENTORNO

La conservación del edificio, y sobre todo su seguridad, plantea hoy los mismos problemas que planteó en el pasado. Mies van der Rohe hizo un edificio conceptualmente ligado a un recorrido continuo, en el que entre el espacio exterior y el interior no había un límite preciso e infranqueable. Pero el exterior era un espacio sin dificultad para ser dejado a la libre concurrencia de los visitantes, mientras que el interior, con su mobiliario y la delicadeza de sus acabados, planteaba problemas evidentes de control.

La solución que se dió entonces es la misma que también hoy va a prudirse. Mies diseñó unas puertas que discretamente podían ser retiradas y colocadas en cada ocasión necesaria. Estas dos dobles puertas de carpintería metálica, semejante a la de los ventanales, con cristales transparentes, son las mismas que van a ser colocadas ahora. Disponemos de sus detalles de ejecución, que han sido encontrados recientemente al estar erróneamente archivados con otros proyectos en el Mies van der Rohe Archive del M.O.M.A. La solución técnica no tiene mayor dificultad si se considera que lo que conviene para el mantenimiento del edificio es alejar a los intrusos, especialmente por la noche.

De todas maneras, a esta providencia inevitable se añadirán otras previsiones complementarias que aseguren el control de entrada al edificio.

En primer lugar, una valla metálica entre arbustos cercará el jardín que rodea al edificio desde lo alto de la colina hasta los bordes norte y sur del mismo, quedando limitada la superficie del entorno del pabellón por esta cerca, la pared del palacio de Victoria Eugenia y el propio pabellón.

Además de esta medida, un control visual a través de un sistema de cámaras de televisión permitirá observar la aproximación de personas por los distintos puntos de acceso al



©Fundación Pública del Pabellón Alemán de Barcelona, de Mies van der Rohe.

Vista interior con la réplica de la escultura de Kolbe al fondo. 1986.

edificio. Un sistema enterrado de alarma podrá accionarse en el momento en que alguien se aproxime al edificio por la zona del jardín, al tiempo que un haz de rayos controlados por células fotoeléctricas marcarán una barrera también en el frente de este edificio.

Todas estas medidas no deben, sin embargo, encerrar de forma definitiva un edificio cuya vocación es la circulación, la apertura y el tránsito a través. Por ello, las medidas de seguridad establecidas no deben ser sino ayudas a un control personal a través de vigilancia, que es la que en todo momento debe dar cuenta de las incidencias que se produzcan entorno al Pabellón.

Pero, además de estas medidas de seguridad que definen un entorno controlado, el pabellón tiene que tener un entorno físico que restituya su condición de edificio de cierre al fondo de la gran explanada. El desafortunado Pabellón de la Oficina Olímpica es en la actualidad un contrasentido en la implantación global del Pabellón Alemán. Es necesaria una restauración más amplia del conjunto de espacios que formaban el lugar en el que el Pabellón Alemán fue construido, eliminando la equivocada mole del pabellón de hormigón construido en los años 60.

El objetivo final ha de ser el de lograr una implantación para el Pabellón Alemán de Mies que consiga abrirlo

visualmente a la gran explanada de la fuente luminosa; que reconstruya la hilera de altas columnas jónicas de piedra que cerraban el espacio de esta gran explanada a este y oeste, permitiendo ver a su través los dos palacios situados detrás de las mismas: el de la ciudad de Barcelona, todavía existente en el extremo oriental, y el del Pabellón Alemán de Mies van der Rohe, a poniente.

Una mancha verde de árboles que ya existían en 1929 y de otros nuevos que ahora se plantan junto a una superficie tapizada por hiedra verde, siguiendo el gusto frecuente de la jardinería de Rubió y Tudurí y de Forestier, han de constituir el fondo adecuado sobre el que las líneas estrictas y el brillo fulgurante de los materiales y sus reflejos se hagan aparentes desde cualquier punto desde donde este rincón del Parque de Montjuïc sea visible.

Ignasi de Solá-Morales
Fernando Ramos
Cristian Cirici
Arquitectos