

hacia la calle, en realidad una única masa triédrica alrededor de un núcleo central, que ascendía sin retranqueos hasta una cubierta plana con jardín. La fachada debía organizarse en bandas alternas transparentes y opacas (de ladrillo). La torre de nueve alturas incluiría oficinas, almacenes y un hotel, con acceso subterráneo al metro. No se construyó ninguna de las propuestas.

* * *

El momento culminante de la carrera europea de Mies puede fecharse el 27 de mayo de 1929, cuando los reyes de España, Alfonso XIII y Victoria Eugenia, inauguraron el recién terminado pabellón de Alemania en la Exposición Internacional de Barcelona (figura 4.12).³⁷ Como arquitecto del pabellón y responsable de todas las muestras alemanas en la exposición, Mies aparece como una figura destacada, con sombrero de copa, chaqué y polainas, mientras los Reyes ofrecen un ceremonioso brindis con champán. Puede que el momento fuese breve, pero para Mies, con 43 años, fue todo un triunfo. El mundo ha olvidado esta exposición internacional, entre otras muchas de carácter comercial, pero el pabellón concebido por Mies como representación de la Alemania de Weimar sigue vivo en la memoria entre el puñado de obras maestras arquitectónicas de carácter icónico del siglo xx. Demolido al final de la muestra, pero reconstruido entre 1981 y 1986, este pabellón es –ahora sí podemos usar el tiempo presente– la mejor obra de Mies. En un único acto creativo, Mies logró hacer un edificio totalmente novedoso e inolvidablemente intemporal, una manifestación inimitable de pura abstracción arquitectónica. Su significación quedó patente al instante, y así sigue; que forma parte de unos cuantos edificios modernos que pueden compararse con la mejor arquitectura del pasado es un juicio del que hay una constancia histórica igualmente comparable.

A finales de los años 1920, Mies tenía un reducido volumen de obras modernas realizadas, pero era suficientemente conocido y sumamente estimado como para que el gobierno de Weimar le eligiese para supervisar el proyecto y la instalación de todas las muestras alemanas en la feria de Barcelona, y el pabellón nacional era sólo una de ellas. El compromiso inexorable de Mies con la arquitectura como un arte culto –y con las formas libres de ornamentos e historicismos– también hacía de él una opción natural. En los diez años pasados desde el final de la I Guerra Mundial, Alemania se había tornado pacífica y próspera, experta en lo cultural, productiva y orientada al mundo internacional. El diseño alemán en Barcelona debía reflejar esa nueva situación. En el discurso que señaló la apertura de las exposiciones alemanas en esa ciudad, el comisario general, Georg von Schnitzler –que eligió a Mies para el encargo–, afirmó: «Queríamos mostrar aquí qué somos capaces

37. Wolf Tegethoff afirma que la participación de la reina Victoria Eugenia en la inauguración del pabellón está «sin resolver», dado que no aparece en las fotografías de la ceremonia (pero Jorge Sainz, en conversación personal con los autores, ha identificado al menos una fotografía de la Reina de pie *dentro* del pabellón, si bien no necesariamente *durante* la ceremonia de inauguración). Tegethoff también desmonta otros ‘mitos’ asociados con la ceremonia: por ejemplo, que encima de una de las mesas de Mies había un «libro dorado» en el que debían firmar el Rey y la Reina; y la opinión –apoyada, sin embargo, por las afirmaciones posteriores de Mies– de que las sillas Barcelona pretendían ser ‘tronos’. Véase Tegethoff, “The Pavilion chair”, en Reuter y Schulte, *Mies and modern living*, páginas 147-148.



4.12. *Pabellón de Alemania, Exposición Internacional de Barcelona, 1929. Mies (con sombrero de copa, hacia la derecha) acompañó al rey Alfonso XIII en la inauguración del pabellón, el 27 de mayo de 1929.*

38. Georg von Schnitzler, citado por Lilly von Schnitzler, "Die Weltausstellung Barcelona 1929," *Der Querschnitt*, número 9, agosto 1929, página 583.

39. Mies, entrevista con Cadbury-Brown (BBC), 27 de mayo de 1959. Más tarde, Mies dijo que el proyecto para el campus del IIT fue el desafío más difícil que había afrontado.

40. Mies, entrevista con Katharine Kuh, "Modern classicist", *Saturday Review*, volumen 48, número 4, enero 1965, páginas 22-23 y 61.

de hacer, qué somos, cómo sentimos y vemos hoy en día. No queremos otra cosa que claridad, sencillez y honestidad.»³⁸ Mies ofreció al comisario claridad y honestidad, pero el camino de su empeño no fue nada fácil.

Mies recibió el encargo a primeros de julio de 1928, menos de un año antes de la apertura de la exposición. Al principio, un pabellón nacional ni siquiera formaba parte del programa. En una entrevista concedida en 1959, Mies describía así como sucedió:

Es muy curioso cómo los edificios llegan a existir. Alemania tenía entre manos el montaje de una exposición en Barcelona. Un día recibí una llamada del gobierno alemán. Me dijeron que los franceses y los británicos tendrían un pabellón y que Alemania debería tener un pabellón también. Yo les dije: «¿Qué es un pabellón? No tengo la menor idea.» Y ellos me dijeron: «Necesitamos un pabellón. Proyéctelo, y sin demasiado vidrio.» Debo decir que fue el trabajo más difícil al que me enfrenté, porque yo era mi propio cliente; podía hacer lo que quisiera. Pero no sabía lo que debía ser un pabellón.³⁹

Estas líneas se han citado muchas veces, a menudo con una divertida errata: «Proyéctelo, y sin demasiada *clase*» [*class* en lugar de *glass* en inglés].⁴⁰

Mies respondió con una rapidez y una decisión inusitadas. Pese a los habituales problemas financieros y las complicadas líneas jerárquicas características de un encargo gubernamental, Mies fue capaz de preparar soluciones rápidamente y lograr su aprobación. En octubre ya tenía media docena de ayudantes trabajando en un anexo a su estudio de Berlín, algunos de los cuales se trasladaron a Barcelona cuando comenzaron las obras. Un mal endémico de trabajar para el gobierno era no sólo un calendario casi imposible, sino también unos fondos tan precarios que las obras, ya de por sí apresuradas, estuvieron paradas dieciséis días a comienzos de 1929. Aquí Von Schnitzler fue el héroe del proyecto, pues no sólo sorteó las interferencias en favor de Mies, sino que durante mucho tiempo casi financió las obras con sus recursos personales. Y como ocurre en la mayoría de los proyectos para exposiciones, muchos detalles estaban sin terminar en el momento de la inauguración. Algunas partes del exterior se pintaron para parecer piedra, por ejemplo, porque no se había encargado una cantidad suficiente, y el espacio de oficina del pabellón y diversos muebles no se completaron hasta bien entrado el otoño de 1929.

Los documentos de la concepción del proyecto se han perdido, pero es probable que Mies trabajase solo e intensivamente antes de pedirle a su ayudante, Sergius Ruegenberg, que le preparase la base para una maqueta de plastilina en la que podrían probarse diversas fachadas y cubiertas. Enseguida Mies se decidió por una variada gama de materiales, y se prepararon papeles y texturas especiales para evaluarlos en la maqueta. Basadas en estos experimentos, las distintas fases de desarrollo se iban plasmando en planos y perspectivas provisionales, elaboradas tanto por Mies como por Ruegenberg, y luego se revisaban y perfeccionaban. Se probaron varias retículas en planta, pero el edificio nunca se organizó sobre una única retícula. Antes bien, se trazó con múltiples sistemas de referencia para muros, soportes y bancos, así como para los estanques y el emplazamiento en su conjunto. La solución se relacionaba en general con temas explorados por primera vez en el proyecto de la ‘Casa de campo en ladrillo’. Pero en este caso era en tres dimensiones, no en dos, y para un edificio que sí se iba a realizar. De hecho, las actas del Werkbund de julio de 1928 hacen referencia a que el gobierno solicitaba oficialmente nada más (y nada menos) que un *Repräsentationsraum*, un ‘espacio de representación’, cuya mejor descripción sería la de un espacio prototípico con propósitos formales o ceremoniales, en este caso para exaltar a Alemania.

Con respecto al pabellón, Mies quedó liberado también de muchas de las habituales exigencias de la construcción permanente, porque un edificio de exposición probablemente sería temporal. Parte de la explicación de la celeridad de Mies con este proyecto sin duda radica también en Lilly Reich, cuya responsabilidad sobre

las salas de exposición liberó a Mies de la carga de diseñar los detalles, la organización y el equipamiento.

Mies siempre mostró un profundo interés por el emplazamiento y el contexto de sus edificios, y el pabellón de Alemania no fue una excepción. Extendidos por la ladera norte de la colina de Montjuich, los terrenos de la feria de Barcelona habían sido compuestos con una planta clásica *beaux-arts* por el arquitecto catalán Josep Puig i Cadafalch. Las obras comenzaron en 1915. Muchos edificios se construyeron durante los quince años siguientes, pero debido a las complicaciones económicas y políticas, la exposición internacional de Barcelona se retrasó hasta 1929. El eje principal del conjunto –que culminaba en la cúpula del Palacio Nacional– estaba flanqueado por grandes edificios de exposiciones, y aproximadamente en su punto medio se cruzaba con una plaza amplia y grandiosa. Mies escogió el extremo oeste de esta avenida secundaria para su pabellón. En planta era más o menos un rectángulo más largo en el frente que en los lados, y estaba situado perpendicularmente a la plaza, de cara a una agrupación regular de árboles y fuentes, paralelo a una fila de columnas clásicas exentas, y con vistas a otro pabellón –que representaba al ayuntamiento de Barcelona– situado en el extremo opuesto. Detrás del pabellón de Alemania, una pendiente suave, toda cubierta de arbustos, ascendía hasta el Pueblo Español. Justo al sur se alzaban los muros macizos del palacio de Alfonso XIII, con su equivalente, dedicado a Victoria Eugenia, al otro lado del eje principal. El pabellón de Alemania se planeó inicialmente para el espacio existente entre estas dos enormes construcciones y frente por frente al pabellón de Francia, pero Mies persuadió a las autoridades españolas de cambiarlo al solar definitivo, lo que resultó muy ventajoso en varios aspectos. «[Parece] prácticamente obvio» –escribía el crítico Walther Genzmer– «que la orientación principal del pabellón debería ser perpendicular al muro del palacio; que en contraste con la considerable altura de ese muro, el pabellón debería ser más bien bajo; y que en contraste con la calmada superficie ininterrumpida del muro, el pabellón debería ser abierto y liviano».⁴¹ Mies había elegido un emplazamiento exclusivo, imponente por su largo recorrido de aproximación.

El pabellón tenía una sola altura y era un conjunto asimétrico de muros exentos y parcialmente trabados de placas de piedra sobre un armazón de acero (figura 4.13). El resto del cerramiento era de láminas de vidrio con carpintería de acero. La superestructura estaba colocada sobre un podio pavimentado y parcialmente cubierta por una losa plana y toda blanca (también con estructura de acero por dentro) con amplios aleros. Los espacios abarcados, definidos o a veces tan sólo sugeridos por estos elementos eran immaculados y dinámicos, e invitaban al movimiento (figuras 4.14-4.16). Mies ideó e instaló unas puertas de vidrio para el pabellón,

41. Walther Genzmer, "Der deutsche Reichspavillon an der internationalen Ausstellung Barcelona", *Die Bau-gilde*, número 11, 25 de octubre de 1929, páginas 1654-1657.

pero cada día, durante la feria, se desmontaban laboriosamente y se guardaban hasta su reinstalación por la noche, una prueba más de que ‘interior’ y ‘exterior’ se fusionaban. El basamento del pabellón recuerda el podio de un templo romano, pero los planos lisos de piedra y vidrio que emergían de este basamento se deslizaban unos sobre otros, flotaban bajo la línea de la cubierta y sobresalían de ella de un modo completamente anticlásico. Una escalera que penetraba en el podio ofrecía una entrada paralela al largo ‘frente’ del edificio, lo que resultaba especialmente atractivo a esta distancia. En lo alto de la escalera quedaban a la vista una terraza de travertino y un gran estanque reflectante.

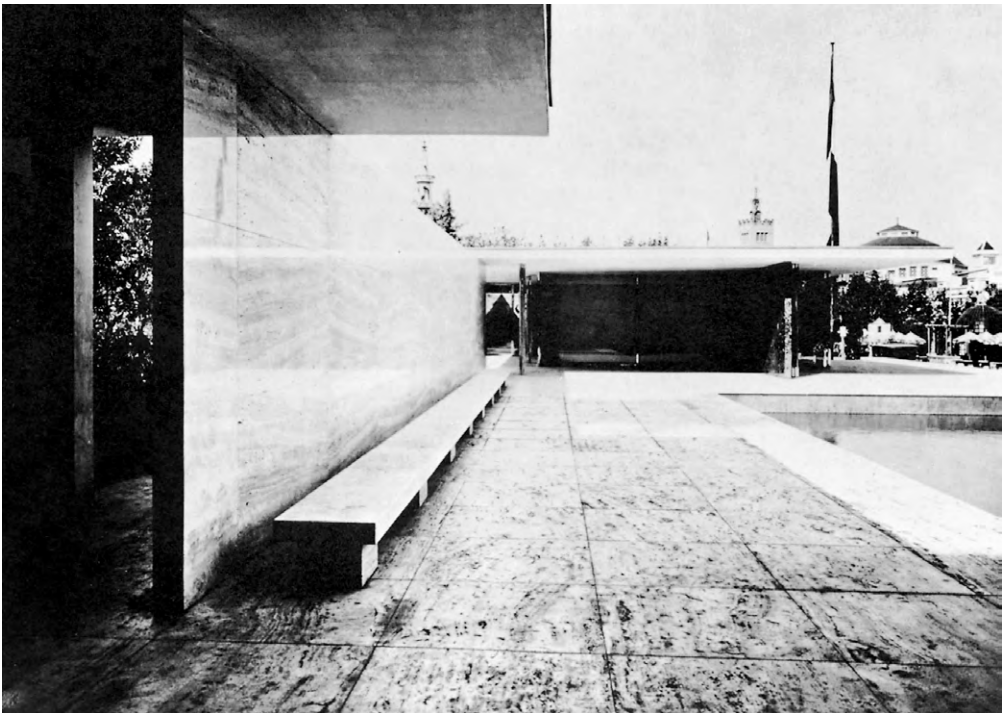
La entrada al ‘casi interior’ exigía un giro más de 180 grados. En medio de la asimetría dominante había un conjunto de soportes colocados a la misma distancia, todos cromados y de sección cruciforme, separados de los diversos muros de piedra, como guardias vigilantes. La solución estructural era ambigua, y posiblemente de manera deliberada, pues a ella contribuían tanto los soportes como los diversos muros. Más hacia el interior, se descubría un espectacular muro de piedra de unos tres metros de altura y cinco metros y medio de longitud, construido con ocho placas de dibujo simétrico de un mármol encantador llamado *onyx doré*, ‘ónice dorado’, con asombrosas vetas que iban del dorado oscuro al blanco más puro. Éste era indiscutiblemente el elemento principal. A la izquierda del muro de ónice, una luna de vidrio translúcido estaba iluminada desde dentro. Paralela a este muro de luz había una larga mesa con tablero de vidrio, con una segunda versión, más pequeña, delante del muro de ónice, y a su derecha, un par de sillones de acero colocados uno junto a otro, con cojines de piel blanca de cabritilla. Sabemos que Mies concibió el pabellón ‘alrededor’ de este muro de ónice, porque él mismo compró la pieza en bruto, con un coste enorme, en el otoño de 1929. Adquirido en una cantera de Hamburgo, el bloque macizo estaba reservado para el salón de baile de un nuevo transatlántico, pero Mies consiguió apropiárselo.

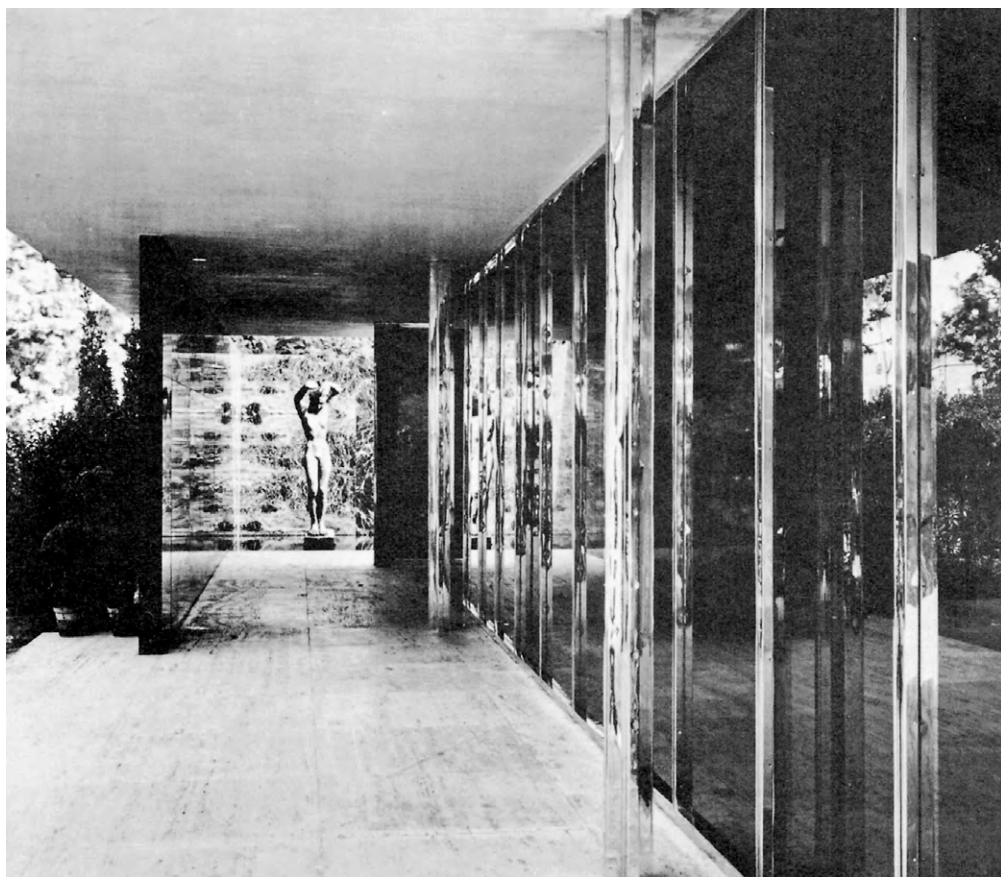
Como parte del programa del gobierno, a Mies se le pidió que hiciera referencia al negro, rojo y amarillo dorado de la bandera nacional alemana. Él decidió hacerlo de manera abstracta –como era de esperar– con una suntuosa alfombra negra, unas respaldantes cortinas escarlata y el dorado del ónice. Evitó la petición de incluir imágenes de águilas (el símbolo nacional), pero accedió a poner el nombre de Alemania en un muro exterior delante de la fachada, con un letrero negro diseñado por su amigo Gerhard Severain. Mies se las arregló para retrasar mucho la instalación del letrero, de modo que casi todas las imágenes publicadas del edificio están libres de rótulos. De hecho, las propias fotos sin letras de Mies definían de modo tan completo el pabellón que cuando se reconstruyó, *Alemania* siguió sin verse por ningún sitio.

Página siguiente:

4.13. *Pabellón de Barcelona, 1929. Vista del exterior desde el norte. Debido a que el pabellón se demolió poco después de terminar la feria, las fotografías encargadas por Mies, ésta una de ellas, establecieron efectivamente la historia visual del edificio. Mies mandó fotografiar el pabellón antes de que la palabra Alemania se fijase al muro de mármol oscuro de la derecha.*

4.14. *Pabellón de Barcelona, 1929. Vista desde el sureste, desde las oficinas hacia el ‘interior’ del pabellón, con el estanque grande a la derecha.*





Los materiales eran suntuosos sin excepción.⁴² A la impresión de un espacio que fluía libremente se añadían la policromía y las superficies opulentas, además de otra clase de experiencia: el juego de reflejos provocados por las cuatro variedades de piedra, los diversos tipos de vidrio con carpinterías cromadas y, sobre todo, los dos estanques reflectantes, el grande con un fondo de cantos rodados negros. Al otro lado del vidrio verde botella había una figura de pie, accesible mediante un giro a la izquierda hasta llegar a una plataforma situada al borde de un segundo estanque, que estaba forrado de vidrio negro. La figura era un vaciado en yeso del original en bronce titulado *La mañana*, obra de Georg Kolbe, coetáneo de Mies, y parecía surgir del agua en el otro extremo, incitándonos así a atravesar el pabellón. El muro de mármol de la isla

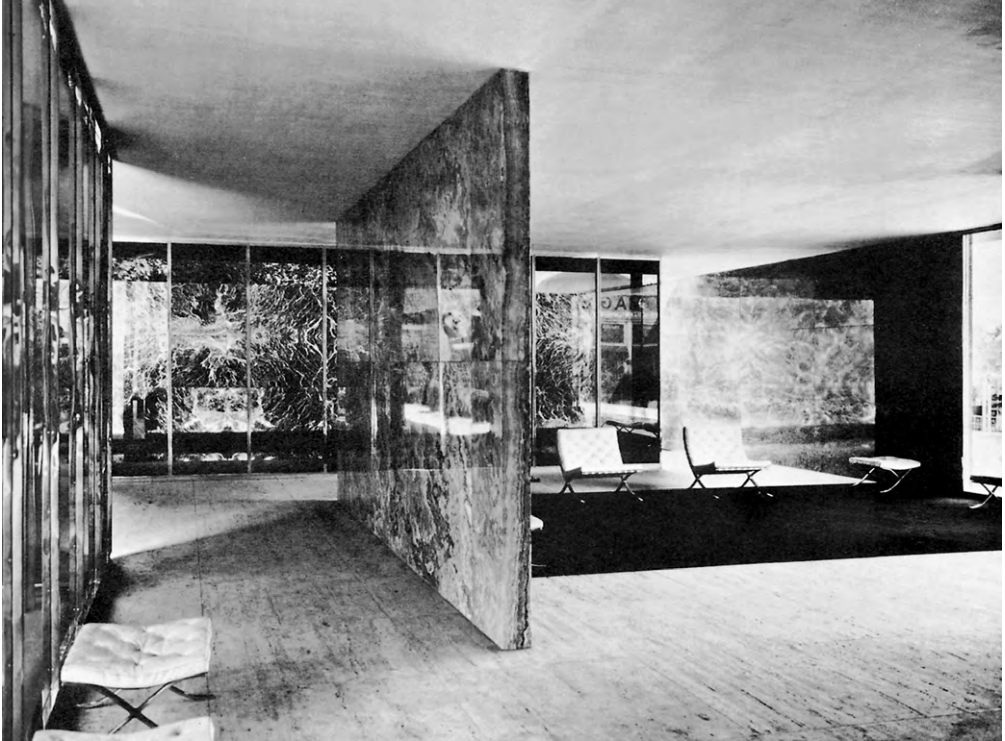
4.15. *Pabellón de Barcelona, 1929. Vista desde el sureste, hacia la estatua de Georg Kolbe, La mañana. Compárese esta fotografía con un dibujo de Mies para un proyecto de 1953 que no se llegó a construir (véase la figura 5.13).*

42. Los esfuerzos de Mies por mantener el pabellón libre de rótulos se explican en Dietrich Neumann, "Haus Ryder in Wiesbaden und die Zusammenarbeit von Gerhard Severain und Ludwig

Mies van der Rohe", *Architectura*, 2/2006, páginas 215 y siguientes. Al final de su vida, Mies se refirió así al tema de los materiales suntuosos: «¿Por qué algo no debería ser tan bueno como sea posible?

No puedo seguir esa línea de pensamiento según la cual la gente dice "eso es demasiado aristocrático, eso no es lo bastante democrático". Como he dicho, para mí es una cuestión de valor, y yo hago cosas

tan buenas como soy capaz.» De la entrevista realizada para la emisora de radio RIAS de Berlín, publicada como una grabación fonográfica, *Mies in Berlin*, Bauwelt Archiv, 1966.



4.16. *Pabellón de Barcelona, 1929. Vista del muro de ónice a dos caras, dos sillas Barcelona y varias otomanas.*

griega de Tinos que rodeaba el estanque surgía por debajo de la cubierta para definir el borde noroeste del edificio, de modo que equilibraba el muro de travertino que lo delimitaba por el sureste. Este muro de mármol de Tinos volvía nuevamente hacia atrás, a lo largo de la cara suroeste del pabellón, hasta el espacio central, pasando sucesivamente entre un plano de vidrio gris y un pequeño jardín situado justo al suroeste del podio y que llevaba a la zona de la terraza. Otra salida llevaba al sendero del jardín y a una escalera que subía al Pueblo Español.

Todo lo que Mies había postulado por primera vez en la ‘Casa de campo en ladrillo’ sobre la posible interacción de los espacios interior y exterior se hizo realidad en Barcelona. Su deuda tanto con Frank Lloyd Wright como con Theo van Doesburg es patente; pero la riqueza de los materiales, con detalles de una contención aristocrática, es exclusivamente de Mies. También se aprecian otras influencias: de Lilly Reich, los colores atrevidos y los exquisitos cortinajes; y de Le Corbusier –concretamente de la entrada del primer piso de su casa unifamiliar en la Weissenhof–, el revelador giro de 180 grados en lo alto de la escalera.

Las salas de exposición –que Mies supervisó, pero que fueron diseñadas por Reich⁴³ fueron otra demostración de elevada destreza. La maestría de Mies en Barcelona quedó patente en toda una gama de su ‘arte de construir’ (*Baukunst*): en el pabellón de

43. Los rótulos eran también de Severain.

Alemania hizo de arquitecto, diseñador de interiores, diseñador de paisajes naturales y arquitectónicos, y diseñador de muebles por excelencia. Diseñó dos mesas con tablero de vidrio y patas de acero que, al parecer, difícilmente se tenían en pie, pero también creó una silla (y una otomana) que llegó a ser *la silla* del siglo: la silla Barcelona (figura 4.17).⁴⁴ Aunque el edificio se demolió cuando terminó la exposición, lo más seguro es que las sillas sobreviviesen. Al menos seis se fabricaron para la exposición, junto con ocho o más otomanas, y éstas se las quedaron Mies y Reich, e incluso las usaron o las transfirieron a otros proyectos. Tal como ha documentado Wolf Tegethoff,⁴⁵ la silla y la otomana fueron usadas por Mies y Reich en varios proyectos, en su mayoría modestos, a comienzos de los años 1930 –pero el caso más famoso fue la casa Tugendhat– e incluso hicieron una primera aparición en los Estados Unidos gracias al patronazgo de Philip Johnson (que hizo un duplicado). La producción a gran escala tuvo que esperar hasta que los diseños se recuperaron y se adaptaron a la fabricación norteamericana en acero inoxidable a comienzos de los años 1940. En la actualidad son producidas en grandes cantidades por su fabricante autorizado, Knoll Corporation, y por otros muchos como imitaciones. Mies describía así la intención de su diseño en una carta de 1964:

Fue en el pabellón donde el Rey y la Reina de España participaron en la ceremonia de inauguración de la muestra. En ese contexto, la silla Barcelona no podía ser simplemente una silla: tenía que ser también un objeto monumental que no obstaculizase el flujo especial [sic] del edificio.⁴⁶

En cada lado, el armazón de la silla consiste en dos barras dobladas (curvas) de acero, originalmente cromadas, pero luego de acero inoxidable pulido como un espejo: una, el largo arco de circunferencia; y la otra, una S fluida y más corta. Las dos se cruzan en una junta soldada, y así forman el asiento, el respaldo y las patas. Las dos ‘patas’ están conectadas por tres barras transversales. Dos cojines de piel con acolchado en diagonal completan la silla: uno para el asiento, sostenido por correas de cuero atornilladas al armazón; y el otro para el respaldo, también con correas unidas de igual modo.⁴⁷ La forma, aunque totalmente transformada por Mies, recuerda la silla curul de la antigua Roma –tal como las resucitaron los neoclásicos a comienzos del siglo XIX, incluido Schinkel– y tiene relación con las ‘sillas plegables’ premodernas, probablemente desconocidas para Mies. Mies hizo numerosos prototipos de prueba para la silla Barcelona: tantos, de hecho, que invitó a sus empleados a quedarse con las piezas fallidas.

En el aspecto estructural (y en el práctico), la silla Barcelona sólo es posible en acero. El armazón, de barras normalizadas de un centímetro de grosor, resulta sorprendentemente esbelto cuando

44. En Alemania, Mies usaba la denominación ‘silla pabellón’ (*Pavillon Sessel*). En su versión de posguerra, fabricada por la Knoll Corporation en los Estados Unidos y otros países, se llama ‘silla Barcelona’.

45. Sobre la silla Barcelona, véase Tegethoff, “The Pavilion chair,” páginas 145-173.

46. Mies, carta a I.D. Higgins, 2 de enero de 1964; caja 28, Documentos de Ludwig Mies van der Rohe, División de manuscritos, Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos. Tegethoff, en “The Pavilion chair”, página 172, nota 3, sugiere que la palabra ‘especial’ (*special* en el inglés original) es una errata (cometida por la secretaria de Mies) y debería decir ‘espacial’ (*spatial*).

47. Tal como la fabrica Knoll, la silla presenta los botones del acolchado en filas ortogonales en vez de diagonales. Las correas usadas para el respaldo en las sillas del Pabellón puede que fuesen de goma y no de cuero, y estaban dispuestas en horizontal y no en vertical, como se hizo habitualmente después. Véase Tegethoff, “The Pavilion chair”.

4.17. *Silla Barcelona, diseñada en 1928-1929. Es casi un cubo (75 centímetros alto, ancho y profundo).*



se ve de costado, y la soldadura donde se cruzan las barras parece enteramente natural, si bien los cordones, elegantemente esculpidos, son fruto de una cuidadosa ejecución. La silla parece ligera —el asiento en voladizo flota como si no estuviese apoyado—, pero como atestiguará cualquiera que haya intentado moverla, es obstinadamente pesada. Con el tiempo, es seguro que las costosas correas que sostienen el asiento y el respaldo tapizados darán de sí y finalmente se romperán. La anchura de la silla es generosa: 75 centímetros, apropiada incluso para la considerable corpulencia de Mies. Pero es demasiado baja para muchos usuarios y a algunos les resulta difícil levantarse de ella. Tegethoff exagera cuando afirma que la silla «se distingue primordialmente por el hecho de que casi nunca se usa para sentarse». ⁴⁸ Pese a estas reservas, la silla Barcelona se ha convertido en un indiscutible distintivo de elegancia, delicadeza y lujo, con un precio en consonancia. Ninguna otra silla de ‘diseñador’ se aproxima a su omnipresencia en interiores institucionales y particulares de alto nivel.

Mies continuó sus experimentos con armazones de barras planas cromadas en otros diseños menos famosos: la silla Tugendhat, la silla Brno y la mesa X, Dessau o Tugendhat. Como en el caso de la silla Barcelona, la fabricación en serie tuvo que esperar a finales de los años 1940, cuando Mies se vio presionado por su equipo norteamericano para que recuperase esas piezas. Entonces las sillas

48. *Ibidem*, página 171.

y las mesas se rediseñaron para su fabricación en acero inoxidable pulido. Hasta entonces, las escasas piezas de acero inoxidable las hacía por encargo el artesano del metal Gerald Griffith, con la autorización de Mies.⁴⁹

Los últimos días de la exposición de Barcelona fueron menos felices que los primeros; la crisis financiera mundial de octubre de 1929 irrumpió bruscamente. El pabellón de Alemania había capeado varias tormentas económicas menores en el momento en que se inauguró la exposición, y los ánimos se habían elevado cuando la respuesta de la crítica internacional resultó casi unánimemente entusiasta. Pero cuando la exposición se clausuró, en enero de 1930, la atmósfera se había deteriorado lo suficiente como para que el gobierno alemán, desoyendo los elogios, tratase de recuperar mediante una subasta parte de lo que algunos funcionarios consideraban los exorbitantes costes del pabellón. Con tan sólo seis meses de vida, el edificio fue desmontado. El acero se vendió como chatarra, y el ónice y los otros mármoles, así como los soportes cromados y otros elementos, se llevaron de vuelta a Alemania para reciclarlos.

De ahí en adelante, y durante medio siglo, el pabellón quedó representado mediante sus fotografías, las más conocidas de las cuales fueron encargadas por Mies. Él mismo controlaba meticulosamente su reproducción, y muchas se retocaron. Algunas vistas se perdieron para siempre. El edificio nunca se documentó exhaustivamente, sin duda debido a que, como pabellón de exposición, se cambió y se depuró hasta el último minuto e incluso después. Tras muchos intentos en falso —que comenzaron nada más terminar la II Guerra Mundial— el gobierno español consiguió finalmente llevar a término una soberbia reconstrucción programada para coincidir con el centenario del nacimiento de Mies en 1986. La obra fue dirigida por los arquitectos Ignasi de Solà-Morales, Cristian Cirici y Fernando Ramos. Los reconstructores tuvieron que afrontar la exigencia de que el nuevo edificio fuese permanente. Se estudió con cuidado y éxito la corrección de las deficiencias originales, incluida una cubierta combada, ampliamente comentada en 1929-1930, así como la fijación y la preparación de los mármoles apropiados, en especial el ónice. La obra está admirablemente documentada en un libro muy bien ilustrado elaborado por los arquitectos supervisores.⁵⁰

* * *

Los días de la República de Weimar estaban contados, como lo estaban los de la cumbre de la carrera europea de Mies. Cuando se clausuró la exposición de Barcelona, su estudio seguía aún muy ocupado, principalmente con el trabajo de una gran residencia que le había llegado indirectamente por mediación de Eduard Fuchs.

49. Edward Duckett, maqueta de Mies, reelaboró la silla para su fabricación en acero inoxidable. Las originales eran cromadas. Duckett y Griffith trabajaron mano a mano. Aprovecharon la capacidad de soldadura del nuevo material para eliminar la junta solapada ('a media madera') y los rigidizadores del armazón en las esquinas delanteras del asiento y en las superiores del respaldo. Pero tuvieron grandes dificultades para escoger una aleación con la 'elasticidad' apropiada. Duckett contaba (conversación personal con Windhorst, 1993) que su colega Bruno Conterato —que tenía más o menos el mismo tamaño y peso que Mies— fue el encargado de probar los modelos a escala natural. Una pieza se derrumbó lentamente bajo el peso de Conterato, mientras Mies observaba. Duckett decía que a Mies le resultó «enormemente divertido». Hay más sobre Gerald Griffith en *Interiors*, número 124, noviembre 1964, páginas 74-75, 144 y 146.

50. Ignasi de Solà-Morales, Cristian Cirici y Fernando Ramos, *Mies van der Rohe: el Pabellón de Barcelona* (Barcelona: Gustavo Gili, 1993).