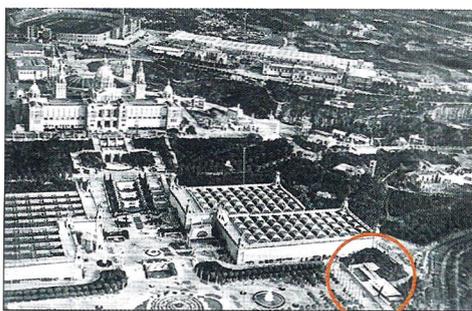
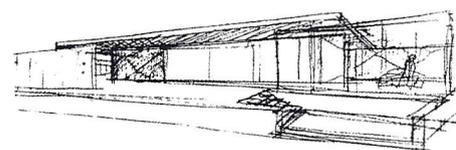


“LA EFIGIE CABAL DEL RECUERDO”. EL ARQUITECTO ANTE AL HECHO FOTOGRÁFICO

Antonio J. Gómez-Blanco Pontes



1



2

Tuvo a bien citarme en su estudio cuando la jornada ya tocaba a su fin. Días antes, pude expresarle mi especial interés en conocer, de primera mano, su opinión profesional sobre la tan conocida y celebrada reconstrucción -por él llevada a cabo junto con otros arquitectos- del *Pabellón de Mies van der Rohe* para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Lo que entonces desconocía el arquitecto Fernando Ramos Galino era el peculiar enfoque que pretendía dar a nuestra conversación: constatar la enorme importancia que, en ocasiones, el documento fotográfico llega a alcanzar en las distintas fases del proyecto arquitectónico; desde la toma inicial de datos, hasta la puesta en obra de sus diversos elementos y materiales¹. Nuestra intención es la de compartir con el lector lo que para nosotros supuso la entrevista mantenida aquella -ya oscura- tarde de otoño.

SOBRE EL PABELLÓN DE 1929

A criterio de F. Ramos, en la reconstrucción del Pabellón Alemán construido para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, confluyeron varias circunstancias que son dignas de reseñar, y que ayudan a comprender el extraordinario valor de la fotografía en determinadas labores de ideación y restauración arquitectónica.

El edificio de Mies van der Rohe se proyectó y construyó de una forma bastante apresurada, dado que, en origen, toda la muestra alemana estaba previsto ubicarla en los grandes Pabellones Nacionales; de hecho, casi todos sus productos fueron finalmente expuestos allí. Fue el propio Mies van der Rohe quien, al recibir el encargo del

Pabellón -esencialmente a través de Lilly Reich-, preguntara extrañado por lo que este realmente iba a exhibir; la respuesta que entonces obtuviera del funcionario de la República de Weimar fue casi profética: “se exhibirá la propia arquitectura”.

El encargo se produjo en Mayo de 1928, y hasta el mes de Octubre de ese mismo año -como es sabido, la exposición se celebraría al año siguiente-, sus esfuerzos se centraron en tratar de conseguir que los arquitectos de la Exposición aceptasen modificar el desafortunado lugar donde se tenía inicialmente previsto ubicar el Pabellón Alemán, justo al pie de las escalinatas que, en el monte de Montjuïc, ascendían hacia el Palacio Nacional. Finalmente, el terreno elegido se situaría en el límite meridional de la Gran Plaza de la Fuente Mágica, de camino hacia el popular Pueblo Español [Fig. 1]. Mies van der Rohe sólo contaría, por tanto, con muy pocos meses para elaborar su proyecto.

Los estudios preliminares se desarrollaron inicialmente en base a una maqueta confeccionada mediante piezas susceptibles de ser desmontadas, para ir así ensayando las distintas posiciones de sus elementos divisorios y de cierre. También se dibujaron por parte del arquitecto algunas plantas y perspectivas [Fig. 2]² que, en su desarrollo, permitieron formalizar la que fuera su propuesta definitiva. Sin embargo, según nos indica F. Ramos, en la actualidad no existe constancia alguna sobre la entonces existencia de un proyecto definitivo, de un conjunto de planos oficiales del Pabellón bien ordenados y convenientemente archivados. Nuestro entrevistado defiende la idea de que tal circunstancia se debe más a las muchas presiones, prisas y cambios efectuados a

1. Vista aérea de la zona central de la exposición de 1929 con el Pabellón Alemán a la derecha.

2. Boceto preliminar del Pabellón. Lápiz sobre papel.

última hora, que a la pérdida de una parte substancial de su documentación. Por tanto, y de cara a su reconstrucción, la carencia de una información planimétrica suficientemente contrastada, obligaría a consultar de forma irremediable la documentación fotográfica que, sobre el Pabellón, fuera conservada desde 1929.

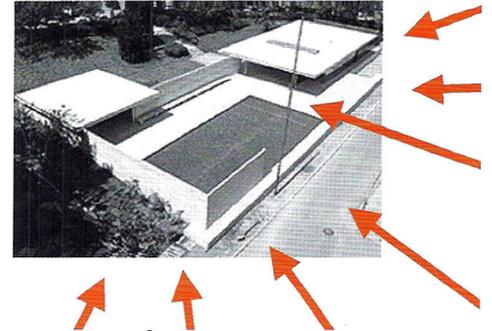
Pasado un año, y tras la clausura de la Exposición, el Pabellón de Alemania sería completamente desmontado. Fueron inútiles los esfuerzos efectuados por Mies van der Rohe en tratar de conservarlo; incluso estuvo dispuesto a admitir que se instalara en su interior un restaurante, aunque finalmente, “no sé si por suerte o por desgracia” -declararía F. Ramos-, no lo consiguieron.

ALGUNOS INTENTOS DE RECONSTRUCCIÓN

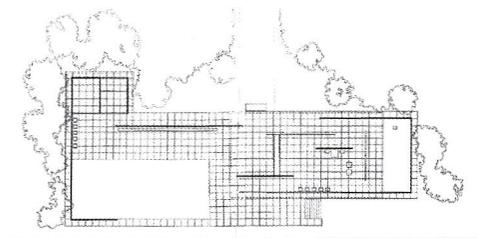
En los años cincuenta, Mies van der Rohe recibiría una carta escrita por el joven arquitecto Oriol Bohigas. En ella se le comunicaba el interés del entonces conocido como *Grupo R* por reconstruir el Pabellón de Barcelona. Tras agradecerles amablemente sus intenciones, Mies van der Rohe les hace ver que los materiales entonces utilizados en el Pabellón eran excesivamente caros, por lo que, de no poder financiar completamente su reconstrucción, mejor sería ni intentarlo. Más tarde, el Ayuntamiento de Barcelona, y coincidiendo con los preparativos de un acontecimiento de cierta trascendencia para la ciudad, se puso en contacto con Mies van der Rohe para solicitarle la reconstrucción temporal de su Pabellón. En caso de aceptarlo -añadían-, se le pagaría tanto el viaje como la estancia durante los días que durasen los trabajos. Mies van der Rohe los mandaría simplemente a paseo. Quizá nazca de ahí la idea errónea de que a Mies van der Rohe no le interesaba reconstruir el Pabellón. Según F. Ramos, “lo que en verdad no quería Mies era hacer mal las cosas”.

Ya en la década de los años setenta, y siendo F. Ramos profesor de la E.T.S. de Arquitectura de Barcelona, nuestro interlocutor trataba de hallar un modelo arquitectónico que le permitiera mostrar ante sus alumnos la importancia de la especificación técnica que debe acompañar al presupuesto y medición de todo proyecto arquitectónico. Para ello era fundamental que el edificio propuesto no permitiera ser visitado por el alumno, y que sus planos fueran completamente inaccesibles. Únicamente debía contactarse con las fotografías que sobre él existieran; las fotografías debían ser, pues, el único elemento descriptor. Es entonces cuando F. Ramos propone a sus alumnos trabajar sobre el Pabellón de Mies van de Rohe. Concluido el ejercicio, sería enorme su sorpresa cuando recibe en el despacho un buen número de fotografías sobre el Pabellón, con la particularidad de ser muy diferentes a aquellas otras imágenes que siempre habían acompañado a la literatura especializada. Como nos comenta F. Ramos, Mies van der Rohe tuvo siempre un gran interés por supervisar las imágenes oficiales que mostraban su obra, sin reparar en aquellas otras instantáneas que el mero visitante hiciera por estar simplemente interesado por tan singular pabellón.

Ciertos problemas económicos, fundamentalmente derivados del empleo del ónice, impidieron que el alzado posterior del Pabellón fuera tratado -al igual que el resto del edificio- con grandes piezas de mármol. Sus muros fueron entonces revocados y pintados de un color similar al travertino. Era pues de esperar, que Mies van der Rohe no deseara que su obra fuese fotografiada desde aquella precisa orientación, por lo que la mayoría de las imágenes por él aceptadas fueron obtenidas desde posiciones muy precisas en torno al edificio [Fig. 3]. Tampoco puede decirse que la crítica oficial española contemporánea le dedicara al Pabellón Alemán una gran atención. En cambio -nos insiste F. Ramos-, mucha gente sí lo fotografiaría, y,



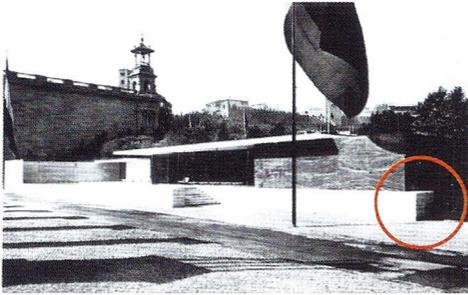
3



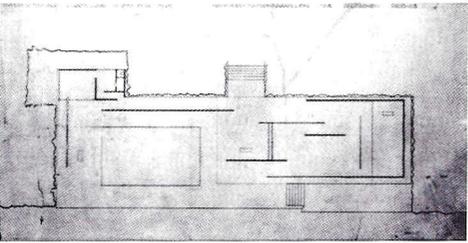
4

3. “Las imágenes oficiales se tomaron desde posiciones que abarcaron zonas muy concretas en torno al edificio”.

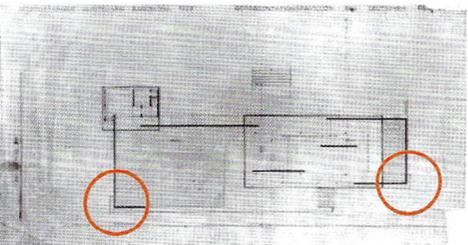
4. Planta general del Pabellón de Barcelona según Werner Blaser.



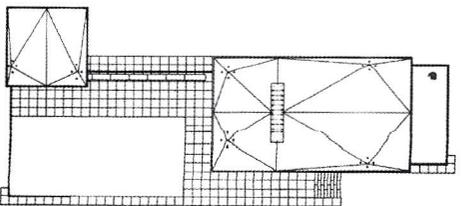
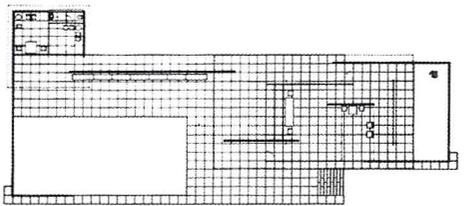
5



6



7



8

cómo impedirlo, desde cualquiera de sus ángulos. La obra de Mies van der Rohe sería tildada de fría, poco brillante, ..., pero todo el mundo mostraría un gran interés en fotografiarla. Es así como, en muy poco tiempo, F. Ramos reúne un interesante número de fotografías que recibe de familiares de sus alumnos, de profesores de la Escuela, etc., y que en nada tenían que ver con el imaginario oficial de la época.

A medida que se iba afianzando la crítica arquitectónica contemporánea, el Pabellón de Barcelona fue convirtiéndose paulatinamente en paradigma del cambio conceptual que se estaba operando en las nuevas propuestas arquitectónicas. Es ahora cuando entran en escena tanto historiadores como críticos y teóricos de la arquitectura, proponiendo sus respectivas versiones acerca de las cualidades formales que, en 1929, mostraría el Pabellón. Los distintos esfuerzos se centraron en la descripción de la planta del edificio³; prácticamente nadie se atrevió a proponer detalladamente sus alzados.

Las diferencias observadas en las distintas propuestas consultadas por F. Ramos eran bastante significativas, por lo que procedió a efectuar un análisis de las mismas comparándolas con las imágenes fotográficas que entonces ya disponía sobre el Pabellón. Comenzó verificando los puntos en conflicto, para posteriormente detectar aquella versión que fuera suficientemente legitimada por las fotografías. Así por ejemplo, en la reconstrucción de la planta efectuada por Philip Johnson, el basamento recorre la totalidad del Pabellón, algo que también se reflejaría en el esquema que fuera propuesto por Werner Blaser [Fig. 4]⁴; sin embargo, la fotografía que se recoge en la Fig. 5, muestra de forma evidente que el basamento recorre una mínima parte de los alzados laterales, algo que es perfectamente comprensible -aclara F. Ramos- dada la sensible pendiente del solar. De no ser así -añade-, un elemento tan importante como es

este, "tan potente, tan *schinkeliano*", perdería su identidad al ser confundido prácticamente con el terreno. En origen, el basamento se concebiría al completo [Fig. 6], pero al detectar *in situ* las consecuencias que se originarían en los alzados laterales, Mies van der Rohe cambiaría probablemente de opinión [Fig. 7].

La fotografía se erigió, entonces, en juez que dictaminara lo que de verdad o de falsedad había en las plantas aportadas por los estudiosos y los biógrafos de Mies van der Rohe. Finalmente se confeccionó un plano en el que los diferentes elementos del Pabellón fueron representados atendiendo a las coincidencias mostradas por los especialistas, así como a lo visualizado en las fotografías [Fig. 8]⁵. Se trataba, pues, de un documento mucho más fiable que los empleados hasta el momento. Sería de una gran utilidad el uso que Mies van der Rohe hiciera de magnitudes adaptadas a un módulo establecido, así como la posibilidad que ofrecía la imagen fotográfica de aplicar las leyes de la perspectiva en la medición de elementos arquitectónicos fotografiados y, por cualquier motivo, ya desaparecidos.

En aquel momento, Oriol Bohigas ostentaba el cargo de Director de la E.T.S. de Arquitectura de Barcelona, y, como tal, pudo conocer que ya se disponía de información suficiente como para iniciar los trabajos de reconstrucción del Pabellón. Pero aún existía el grave problema de la financiación. Varias fueron las ofertas que entonces se recibieron, aunque todas ellas imponían condiciones absolutamente inaceptables (como la de reconstruirlo a la salida de una autopista, e incluso en una ciudad extranjera).

EL PROYECTO DE RECONSTRUCCIÓN Y SU PUESTA EN OBRA (1981-1986)

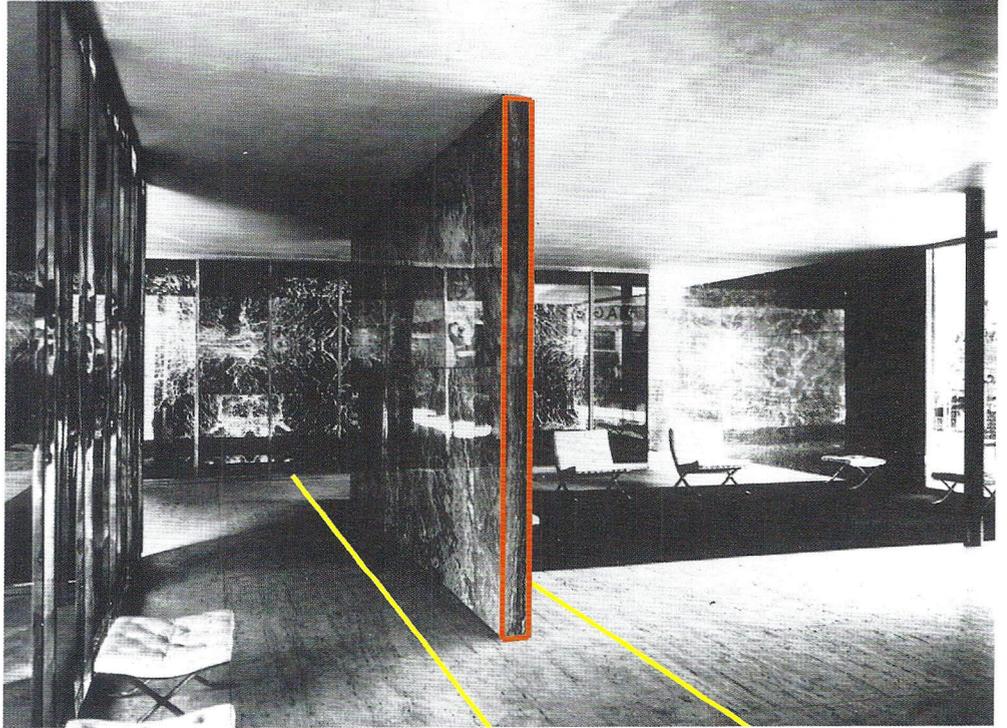
En el año 1981, Oriol Bohigas se hizo cargo de la Dirección de Urbanismo y la Edificación del Ayuntamiento de Barcelona.

La iniciativa fue retomada, y se logra firmar un acuerdo entre el Ayuntamiento de la ciudad y la Feria Internacional de Muestras, lo que permite obtener definitivamente la financiación necesaria para la reconstrucción íntegra del Pabellón.

El proyecto de reconstrucción sería encargado a F. Ramos junto a los también arquitectos Ignasi de Solá-Morales y Cristian Cirici. Desde un inicio se encontraron con una serie de problemas ocasionados por la discordancia existente entre lo que teóricamente debía ser -en aplicación de los módulos obtenidos- y lo que realmente mostraban las fotografías. Así por ejemplo, el muro de ónice debía quedar a un lado del despiece empleado en el pavimento, algo que era completamente incompatible con la ubicación que el muro mostrara en las correspondientes fotografías [Fig. 9]: justo en el centro del despiece. Fue mucho el tiempo empleado en tratar de resolver tal discrepancia. Finalmente, y sin terminar de hallar la solución, se decidió hacer algo de trampa: se redujo el módulo de forma que el muro de ónice quedara donde realmente señalaba la fotografía.

Una vez iniciada la obra, recibieron un plano procedente de los archivos del MOMA y que perteneció en su momento a la firma berlinesa Köstner und Gottschalk [Fig. 10]. Esta empresa sería la encargada de suministrar la piedra a emplear en el Pabellón, y en dicho plano podían apreciarse, perfectamente acotados, los despieces en planta y alzado de sus pavimentos y revestimientos. Descubrieron que fue Mies van der Rohe quien verdaderamente alteró la medida del módulo, "lo que me reconcilié plenamente con el maestro -comenta aliviado F. Ramos-: pude comprobar que él también era humano". Es evidente que mucho sería el tiempo ahorrado de haberse conocido con anterioridad la existencia del mencionado plano.

Otra cuestión a resolver sería el de la ubicación exacta del Pabellón con respecto a su entorno más inmediato. Al iniciarse las

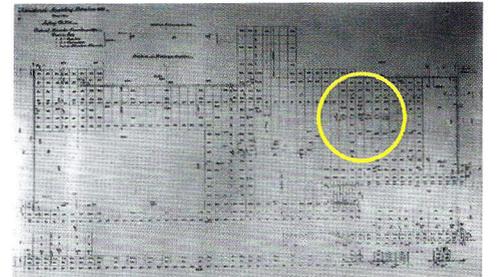


9

obras, y procederse a la limpieza y excavación del terreno, pudo descubrirse parte de la cimentación original, lo que permitió determinar con exactitud el emplazamiento designado por Mies van der Rohe. La diferencia con respecto a las previsiones fue tan sólo de 15 centímetros; considerando que la longitud total del Pabellón era de 55 metros, sus pronósticos no iban muy descaminados.

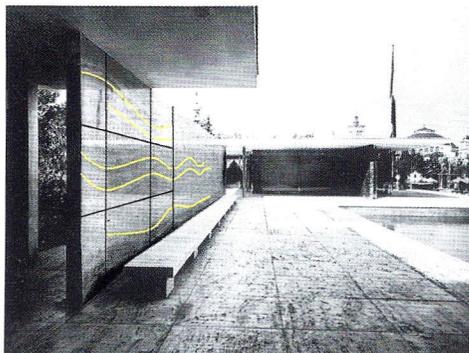
Un apartado especial merece todo lo relacionado con los materiales empleados en el Pabellón de 1929. Es bien sabido que la obra de Mies van der Rohe pretendía ser la pura expresión del material y los sistemas constructivos, por lo que su elección no podía ser menos importante que las de índole meramente formal. En este apartado, la fotografía volvería de nuevo a cobrar protagonismo.

Cuatro fueron los tipos de mármoles empleados en el Pabellón: el travertino romano, el mármol verde de los Alpes, el mármol verde antiguo de Grecia y el ónice del Atlas. De todos ellos, el travertino sería el más utilizado, dado que se dispon-

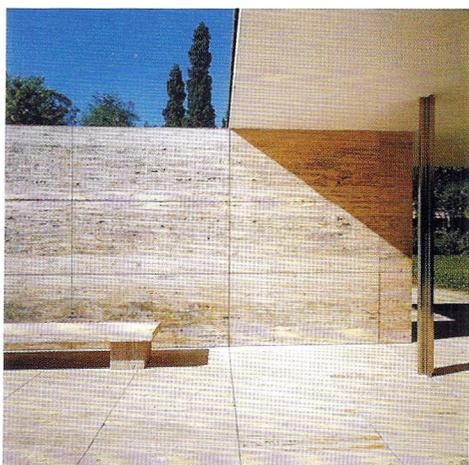


10

5. Vista exterior del Pabellón donde se aprecia que el basamento no recorría toda la superficie.
6. Primer dibujo preliminar (1928) (lápiz sobre papel transparente).
7. Segundo dibujo preliminar (1928) (lápiz y lápiz color sobre papel transparente).
8. Plantas del Pabellón reconstruido.
9. "El muro de ónice se situaba justo en el centro del despiece empleado en el pavimento".
10. Plano procedente de los archivos del MOMA en el que se apreciaban claramente acotados los despieces empleados en el pavimento.
El muro de ónice se preveía situarlo tal y como se aprecia en la fotografía.
Mies van der Rohe había, por tanto, alterado su propio módulo.



11



12

dría tanto en las paredes exteriores del Pabellón como en todo su pavimento. Respecto a las circunstancias que rodearon la localización de este material, F. Ramos nos comentaría lo siguiente: “Las fotografías no dejaban lugar a dudas: el despiece del travertino mostraba la formación de unas pequeñas *aguas* que iban subiendo y bajando de forma alternativa [Fig. 11]. Al tratar de localizar el material necesario para la reconstrucción del Pabellón, el travertino fue hallado en Bagni di Tivoli, en el Lazio. Pero aún quedaba lo más importante. El despiece observado en las fotografías nos obligaba a que las vetas oscuras del travertino (en las fotografías de la época no se aprecia, como tal, el azul propio de estas vetas) presentasen cierto grado de inclinación. Alguien podría pensar que el problema quedaría resuelto simplemente girando los cortes dados a cada piedra. Quien conozca bien la naturaleza de este material, y tras observar que el resto de las vetas quedaban sensiblemente horizontales, comprenderá que esta no era la solución. La formación del travertino parte de los sedimentos depositados en los fondos lacustres, incluso los de origen vegetal, cuya pudrición es la responsable de las vetas oscuras apreciadas en las fotografías. Estaba claro que precisábamos un tipo de travertino en el que tan sólo su depósito vegetal se hubiera dispuesto de forma inclinada [Fig. 12]: este fenómeno únicamente podría tener lugar en las orillas de los lagos”. Tras la selección del material, C. Cirici y F. Ramos confeccionaron un nuevo plano en el que podía observarse tanto la numeración como la disposición de las distintas piezas, de forma que, en el nuevo Pabellón, se pudieran seguir contemplando las citadas *aguas*.

Como ya se ha mencionado, los mármoles de color verde fueron de dos tipos: el verde de los Alpes y el verde antiguo de Grecia o verde de Tinos. El primero de ellos se usaría en los muros que rodean al estanque interior del Pabellón, en tanto

que el mármol griego se dispondría en el muro que ordena su zona principal de acceso. En la selección y disposición de estos materiales, la fotografía fue de una inestimable ayuda, aunque es de señalar el serio inconveniente que supuso en su momento el que las imágenes de la época tan sólo fueran en blanco y negro. “Para determinar el color y denominación exacta de cada tipo de mármol -comenta F. Ramos- nos desplazamos a Berlín con objeto de mantener una entrevista con Sergius Reugenberg, quien fuera el técnico a pie de obra de Mies van der Rohe durante la construcción del Pabellón de 1929. Tras llamar a su puerta y comentarle nuestras intenciones, nos preguntó: ‘*how many meters is the modul?*’. Al contestarle ‘1.09’, la puerta se abrió. Sin duda nos estaba poniendo a prueba. En la vivienda del ya anciano Sergius Reugembreg, existía una mesita construida con el travertino que precisamente fuera utilizado en el Pabellón, así como unas repisas realizadas con sus distintos mármoles de color verde. Esa circunstancia nos permitió comprobar texturas y asignar colores, y como consecuencia, determinar el nombre y origen de cada tipo de mármol. Ciertamente, algunos escritos anteriores -de los que nosotros partíamos- llamaban a la confusión⁶, dado que la denominación asignada a cada tipo de mármol era justo la contraria. Finalmente, y tras poner la fotografía las cosas en claro, el mármol verde de Tinos lo obtuvimos en las canteras griegas de la región de Larissa, en tanto que el mármol verde de los Alpes pudimos localizarlo en el Valle de Aosta”.

Al igual que hicieron con el travertino, y tras seleccionar *in situ* las distintas piedras de mármol verde de los Alpes que debían ser utilizadas, confeccionaron unos planos numerados en los que se indicaba expresamente cómo tenían que cortarse cada una de las piezas, y a qué zona de los muros correspondían. Su referencia volvían a ser las fotografías. Por desgracia, al

11. “El despiece del travertino mostraba la formación de pequeñas *aguas* que iban subiendo y bajando de forma alternativa”.

12. “En el tipo de travertino que se precisaba tan sólo debían mostrarse inclinadas las vetas que correspondían a su depósito vegetal”.

13. Panel y fotografías efectuadas por F. Català-Roca para la disposición del mármol verde de los Alpes en los muros del Pabellón a reconstruir.

recibir el mármol procedente de Italia, este se encontraba completamente desordenado. Su trabajo había sido en vano, por lo que tuvieron que proceder nuevamente a ordenar el complicado *puzzle*. Este proceso ya se hizo en obra, colocando las distintas piezas una a una. El trabajo fue agotador, dado que era Agosto y buena parte de ellas tuvieron que ser desmontadas nuevamente tras comprobarse que su localización no era la correcta. A los pocos días surgió la solución: “decidimos fotografiar⁷ cada una de las piezas -junto con su correspondiente número de identificación-, para ordenar posteriormente las fotografías, y no las piedras”. Es así como obtuvieron los paneles que, a modo de planos, fueron utilizados en la puesta en obra definitiva de los muros [Fig. 13].

Debemos inferir, por tanto, que la fotografía ha sido esencial en el transcurso de este proyecto. De ella se extraería información crucial en ausencia de planos que la

aportase; ayudaría a clarificar conceptos erróneos y a sostener criterios en casos de conflicto; y por último, llegaría a facilitar de forma extraordinaria la puesta en obra de los materiales en forma de documento de proyecto. “Sin ella -confiesa nuestro entrevistado-, la reconstrucción del Pabellón jamás hubiera sido posible”.

Notas

- 1 Para obtener mayor información general sobre esta interesante experiencia de reconstrucción arquitectónica, se recomienda consultar SOLA-MORALES, I. y otros: Mies van der Rohe. El Pabellón de Barcelona, Gustavo Gili, Barcelona, 1993.
- 2 Imagen tomada de SOLA-MORALES, I. y otros: Op. cit., p. 10.
- 3 Nos referimos básicamente a las plantas propuestas por Philip Johnson (1932, 1947), Arthur Drexler (1960), Werner Blaser (1965), Ludwig Glaeser (1969, 1977 y 1979), y Wolf Tegethoff (1981).
- 4 Esquema tomado de BLASER, W.: Ludwig Mies van der Rohe, Gustavo Gili, Barcelona, 1996, pp. 28-29.
- 5 Plantas obtenidas de SOLA-MORALES, I. y otros: Op. cit., p. 29.
- 6 En clara alusión a un artículo de Walter Gensmer que tuviera una gran aceptación hasta los años sesenta.
- 7 Las imágenes fueron tomadas por el conocido fotógrafo Francesc Català-Roca.

