

El pabellón Barcelona y la nueva modernidad en la arquitectura contemporánea

José Ramón Alonso Pereira
Universidad de La Coruña

RESUMEN

La restitución en Barcelona en 1986 de la excepcional arquitectura del Pabellón Alemán de Mies van der Rohe (1929) supone el origen de la nueva modernidad: el origen del periodo estrictamente contemporáneo en la arquitectura moderna. Desarrollando dicha idea, se estudian las tres vidas del Pabellón Barcelona: la realidad inicial, la desaparición de ésta durante medio siglo al tiempo que se mantenía y aún se agigantaba su realidad virtual, y su restitución hace ahora veinte años, como origen y emblema de la nueva modernidad contemporánea.

ABSTRACT

The return in Barcelona's architecture (1986) of the exceptional Mies van der Rohe's German's Pavilion (1929), represents the origin of new modernism: the origin of the strictly contemporary period in modern architecture. Developing this issue, here there are studied the three lives of the Pavilion Barcelona: the initial reality, its disappearance during half a century while its virtual reality remains and gigantized also, and its restoration just twenty years ago, as origin and flag of the contemporary new modernism.

PALABRAS CLAVE:

Arquitectura contemporánea. Movimiento moderno. Mies van der Rohe. Pabellón Barcelona.

KEY WORDS:

Contemporary architecture. Modernism. Mies van der Rohe. Barcelona German's Pavilion.

Articulado sobre el discurso del Arco Atlántico que, como Programa de Doctorado, ha obtenido Mención de Calidad del Ministerio de Educación y Ciencia, se plantea *Liño* una reflexión plural sobre los temas que han sido y están siendo objeto de estudio e investigación en el Programa.

Dentro de él, esta monografía viene a referirse al curso impartido con el título *Construcción y deconstrucción de la ciudad contemporánea*, pero no como resumen, sino como continuación y profundización en uno de sus supuestos, en concreto, en el papel que la modernidad juega en la arquitectura en los umbrales del siglo XXI.

Al modo académico clásico, en que una afirmación sustentada en un texto del pasado, se hace hipótesis y base de partida para una nueva investigación, voy a desarrollar una de las afirmaciones contenidas en el texto *Utopía y deconstrucción* (2003) que sirvió de origen al curso de doctorado, para abrir una nueva reflexión sobre la ciudad y, sobre todo, sobre la arquitectura contemporánea.

Afirmaba allí¹ que la restitución en Barcelona en 1986 de la excepcional arquitectura del Pabellón Mies (1929) suponía el origen de la nueva modernidad: el origen del periodo contemporáneo en la arquitectura moderna. Voy ahora a desarrollar dicha idea, estudiando las tres vidas del Pabellón Barcelona: la realidad inicial, la desaparición de ésta durante medio siglo al tiempo que se mantenía y aún se agigantaba su realidad virtual, y su restitución hace ahora veinte años, como origen y emblema de la nueva modernidad contemporánea.

I. EL PABELLON DE 1929

El 19 de mayo de 1929, Alfonso XIII inauguraba en Montjuic la Exposición Internacional de Barcelona, y, dentro de ella, el Pabellón que Alemania había encomendado a Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969). Un pabellón representativo o *repräsentationssaal*², esto es, un espacio con propósitos for-

males, desvinculado de funciones utilitarias y destinando sólo a actos protocolarios³.

“Seguramente —escribe Shulze⁴ en su documentada biografía de Mies— no podía haber nada tan cercano al corazón de Mies por esa época como un encargo tan libre de limitaciones prácticas con el que pudiera hacer pura arquitectura”. Así, añade, “habiendo recibido el encargo a primeros de junio de 1928, Mies respondió con una rapidez y una decisión insólitas”. Excusó su asistencia al Congreso de arquitectura moderna de La Sarraz, primero de los CIAM y piedra angular de la modernidad, y se puso a trabajar con energía en el encargo.

Su primera decisión importante fue el emplazamiento del Pabellón que, tras algunas dudas, se situó perpendicularmente al eje principal de la Exposición, al extremo de una gran avenida jalonada por una hilera de columnas noucentistas, y al pie de los Palacios Alfonso XIII y Victoria Eugenia alzados por Puig Cadafalch, cuyos muros ciegos de mampostería esgrafiada formaban, junto con la vegetación de Rubió Tudurí que ascendía hacia el Pueblo Español, el marco escénico del Pabellón.

El Pabellón de Alemania de Mies era mucho más que un simple edificio representativo. Era el ejemplo paradigmático de una nueva edad del espacio, en que la arquitectura deja de ser un paralelepípedo excavado, y se hace espacio-temporal, destruyendo el volumen y dejando fluir conjuntamente el espacio interior y exterior, haciendo realidad la planta libre y la fachada libre.

Verdadero templo de la modernidad, en él Mies lleva al límite los principios neoplásticos. Como escribe Zevi⁵ en 1950: “El lenguaje de Mies, fenómeno único del racionalismo europeo, fluidifica los espacios encauzándolos por entre planchas en disonancia. Tramas segmentadas que, en la planta, entroncan con la pin-

Form y Der Baumeister, así como por la francesa *Cahiers d'Art*, con texto y planos del arquitecto español N. Rubio Tudurí. Todos ellos recogidos en BONTA, J. P.: *Anatomía de la interpretación en arquitectura. Reseña semitótica de la crítica del Pabellón Barcelona de Mies van der Rohe*, Barcelona, Gili, 1975.

¹ ALONSO PEREIRA, J. R.: *Utopía y deconstrucción en la arquitectura contemporánea*, Oviedo, Facultad de Geografía e Historia, 2003, p. 17.

² W. GENZMER, W.: “Der deutsche Reichspavillon auf der internationalen Ausstellung Barcelona”, rev. *Die Baugilde*, Berlín, octubre 1929. El Pabellón fue asimismo publicado en 1929 por las revistas alemanas *Die*

³ Éste no era la única presencia alemana en la Exposición, y el mismo Mies construyó también allí otro pabellón para las industrias eléctricas, así como diversos stands dedicados a la industria textil, del papel o del automóvil, colaborando con Lilly Reich.

⁴ SCHULZE, F.: *Mies van der Rohe, biografía crítica* (Chicago 1985), Madrid, H. Blume, 1986.

⁵ ZEVI, B.: *Historia de la arquitectura moderna* (Turín 1950), Barcelona, Poseidón, 1980, pp. 115-121.

tura neoplástica, con las parcelaciones de Mondrian, pero que desbordan del marco. La sintaxis descomponedora, cuatridimensional, propugnada por van Doesburg, se vacía del aparato que mira a destruir la caja del edificio para la creatividad espacial temporalizada”.

El edificio se sitúa sobre un podio que resalta su función representativa. Sobre él, Mies realiza una descomposición análoga a las de Mondrian, pero extrapolándola de modo que no se distinga el plano principal de partida, aunque podamos intuir como origen dos rectángulos que se yuxtaponen, enriqueciendo la composición. Sobre ellos, y con una estructura sencilla de pilares cromados en una retícula simple que sustenta la placa superior, consigue liberar los espacios, al tiempo que la proyección de los muros hacia el exterior los hace fluir dinámicamente.

“La planta —se dijo⁶— se determinó a partir de consideraciones estéticas y no funcionales, ya que se trata de un pabellón de exposición. Las paredes son planos independientes bajo una cubierta de losa continua sustentada por esbeltos pilares metálicos. A pesar de la absoluta regularidad de la situación de los pilares, hay una gran variedad a la hora de colocar las paredes para formar distintos espacios”.

Y si el plano es el origen del proyecto, el verdadero objeto de la exposición es asimismo el plano: los muros policromos de mármol, los paneles acristalados, transparentes y traslúcidos, la pared de luz como sueño ideal hecho realidad, etc. Es un plano que usa como color el del propio material: el esmeralda del mármol, el pardo del ónice, la transparencia del vidrio y el juego de reflejos del agua o el metal, siendo su único rasgo figurativo una bailarina de Kolbe situada en un ángulo del estanque.

Mies concibió el Pabellón como la culminación de un proceso experimental de toda una década, que ligaba la *neue sachlichkeit* o nueva objetividad, con las investigaciones espaciales y las indagaciones lingüísticas de origen neoplástico. Lo concibió como un *gesamkunstwerk*, una obra de arte total que reinterpretaba la arquitectura y los materiales constructivos, dándoles esa apariencia, tan buscada y tan alabada en su tiempo, de tecnificación: de experimentación constructiva.

En su ejecución material, el edificio fue objeto de continuas improvisaciones que no



quedaron bien documentadas debido al apremio de las fechas de inauguración. “Adaptaciones presupuestarias, exigencias dictadas por la tecnología disponible en Barcelona en aquel momento, retrasos en el suministro de algunos materiales y errores en la topografía inicialmente considerada, obligaron al arquitecto a ajustes y cambios que se produjeron hasta el último momento⁷”. Los diversos elementos del Pabellón se iban realizando tan pronto como se recibían los materiales, importados en su mayoría de Alemania en régimen temporal. Así se llegaron a revestir algunos muros interiores de mármol antes de haber acabado la cubierta. Por su parte, los recortes presupuestarios obligaron a simular algunas partes traseras y laterales mediante estucos. La ejecución técnica tampoco fue demasiado correcta ya que no se realizó un drenaje correcto de las superficies horizontales y hubo una excesiva flecha provocada por los enormes voladizos, resueltos con una sección de vigas insuficiente, en un intento de reforzar conceptualmente el carácter liviano de la losa de cubierta.

Con todo, sus exquisitas proporciones y sus opulentos materiales le convirtieron en seguida en una obra clave de la modernidad, transformándose en verdaderos iconos sus pilares cruciformes o sus majestuosas butacas. Así, desde su misma inauguración, el edificio fue identificado como una obra excepcional, lírica y sobresaliente de la arquitectura.

II. EL PABELLON Y LA MEMORIA

Corta fue la vida del Pabellón Barcelona.

⁶ HITCHCOCK, H. y JOHNSON, Ph.: *El estilo internacional* (Nueva York 1932), Murcia, Yebra, 1984.

⁷ SOLÁ-MORALES, I., RAMOS, F., CIRICI, C.: “1929-1986, reconstrucción del Pabellón Alemán de Barcelona”, rev. *Arquitectura*, nº 261, Madrid, jul-ago 1986, pp. 5-15.

El final de la Exposición coincidió con la crisis financiera mundial de octubre de 1929, cuyas repercusiones fueron especialmente sensibles en Alemania. Sumida en plena crisis económica, la República de Weimar no podía mantener el Pabellón, e intentó venderlo a instituciones o particulares, para que fuera dedicado a otros usos. Pero al no llegarse a ningún acuerdo, las autoridades alemanas decidieron desmontarlo, vendiendo la estructura de acero en Barcelona y enviando de vuelta a Alemania la escultura de Kolbe, así como los mármoles y otras cosas rescatadas, con la esperanza de que pudieran ser reutilizadas por las empresas que las habían suministrado.

Durante medio siglo, el Pabellón Barcelona careció de realidad física. Sin embargo su arquitectura no desapareció de la modernidad. A través de la fotografía y la planimetría, la obra se hizo recuerdo. El recuerdo se hizo memoria. Y la memoria fue creciendo y agigantándose con el paso de los años.

En la trayectoria profesional de su autor, el Pabellón Barcelona encontró diversos reflejos, sobre todo en la presencia exultante de la Casa Tugendhat en Brno (República Checa, 1928-30) y en el pabellón de la Exposición de la Construcción de Berlín de 1931, donde Mies continuaba y confirmaba la experiencia espacial y arquitectónica del Barcelona con objetos arquitectónicos emparentables, por más que no llegasen a alcanzar la alta cota de poesía del Pabellón.

Hechas material pedagógico, sus experiencias presidieron la enseñanza miesiana en los años que permaneció al frente de la Bauhaus, especialmente en los meses postreros en Dessau antes de su trasado definitivo a Berlín. Símbolo de la investigación miesiana en los años veinte, el Pabellón, al igual que las casas-patio, se haría magisterio indisputado y ejercicio de aprendizaje.

El cierre de la Bauhaus en 1933 señala el ascenso del nazismo rampante y el comienzo del fin de la etapa miesiana en Europa.

En esas mismas fechas, sin embargo, su personalidad y su obra adquirían resonancia mundial, enmarcadas o incorporadas a la exposición inaugural de la sección de arquitectura del Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1932. En ella, queriendo presentar al público norteamericano la arquitectura moderna europea del momento, Hitchcock y Johnson lo hacían bajo la etiqueta estilística a que dicho público estaba habituado, la mejor y quizá única comprendida en aquel tiempo.

Surge así el *estilo internacional*⁸, como culminación de la trilogía metodología-territorio-lenguaje del movimiento moderno definido en La Sarraz en 1928 y entendido desde entonces como la confluencia de las distintas fuerzas de vanguardia en una acción y en una arquitectura unitaria.

Codificado en la visión americana del MoMA su lenguaje, el movimiento moderno encuentra en Mies su poeta máximo, rivalizando con Le Corbusier en la retina europea, pero primando netamente sobre aquél en la retina norteamericana.

Hitchcock y Johnson alabarían de Mies su equilibrado sentido de la proporción y su importancia como innovador estético que rompe con la idea de la pared como plano continuo que rodea a la planta, y que elabora su composición a partir de planos intersecantes.

Con estos presupuestos, el desembarco en Estados Unidos era sólo cuestión de tiempo⁹.

Si Gropius o Mendelsohn abandonaron pronto la Alemania nazi para, tras una breve etapa en Londres, instalarse en Norteamérica, Mies demorará el abandono, pero cuando lo decida en el verano de 1937, saltará a los Estados Unidos sin escalas intermedias.

Tras treinta años de vida profesional en Berlín, comenzaran treinta años de vida arquitectónica americana, a caballo entre Nueva York y Chicago donde se instalará definitivamente en 1939, abriendo un segundo periodo de su vida profesional que sólo la muerte vendría a cerrar en 1969.

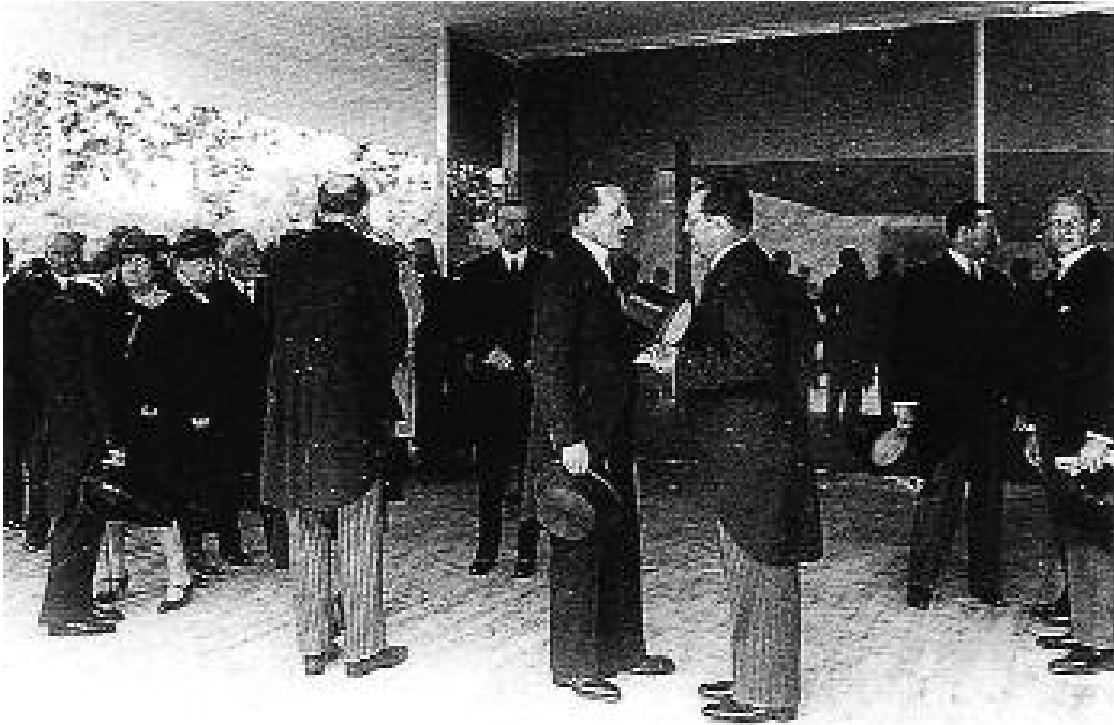
En esta nueva etapa, la fuerza del magisterio de Mies —directo desde el Instituto Tecnológico de Illinois e indirecto a través de los medios que pone a su disposición la gran caja de resonancia norteamericana, especialmente después de finalizar la Guerra Mundial—, es arrolladora.

Y en este magisterio, el Pabellón Barcelona cobra un carácter muy especial. Su ausencia de realidad física, no le impide —más bien al contrario— gozar de una extraordinaria realidad virtual.

La colección de fotografías de época, sus planos, aparecen en los libros, en las primeras historias de la arquitectura: de Pevsner a Richards, de Giedion a Zevi, que rivalizan en

⁸ HITCHCOCK, H. y JOHNSON, Ph.: *The international Style: architecture since 1922*, Nueva York, MoMA 1932; Murcia, Yebra, 1984.

⁹ SCHULZE, F.: *Mies van der Rohe* Opus cit.



valorar y potenciar la memoria del Pabellón Barcelona como magisterio y poesía arquitectónica.

Bruno Zevi¹⁰, en *Poética de la arquitectura neoplástica* (1947), lo consagra como la obra maestra de la primera mitad del siglo XX y reitera el elogio y la valoración en su *Historia de la arquitectura moderna* (1950) y, sobre todo, en *Saber ver la arquitectura* (1948), obra de difusión universal, donde llega a seleccionarlo como una de las tres obras que identifican la edad moderna de la arquitectura¹¹.

“El Pabellón Alemán de la exposición de Barcelona —escribe en 1950¹²— señala una cima excelsa de la arquitectura moderna. Se trata de una metodología proyectual inequívoca: se parte de una secuencia regular de pilas-tras cromadas que sostienen la placa que se proyecta desde la cubierta; después, libre danza de las paredes para desanudar los espacios y prolongarlos hacia el exterior. Único

instrumento de comunicación: la plancha bidimensional de Stijl. (..) El volúmen, en el sentido compacto de Le Corbusier y en el fragmentado de Gropius, desaparece; igualmente la superficie, tanto en función de generadora del prisma como de proyección de los huecos”. Y precisaba: “El orden de los elementos estructurales permanece rígidamente geométrico, pero el volúmen arquitectónico se descompone. El espacio continuo y cortado por planos verticales que nunca forman figuras cerradas, geoméricamente estáticas, crea una fluencia ininterrumpida en la sucesión de ángulos visuales”.

Un cuarto de siglo después, en *Espacios de la arquitectura moderna* (1973), aún afirma¹³ que el Pabellón Barcelona “constituye un texto álgido del arte moderno (..) es el vértice de la poesía de Mies y acaso también de todo el panorama racionalista europeo”, ilustrando su texto con una planta, una axonometría y, sobre todo, con ocho fotografías de época tomadas de Johnson de 1947.

En todas estas ocasiones, como puede observarse, Zevi no escribe nunca en pasado; siempre en presente activo. En el mismo presente activo que utilizaba el propio Mies, cuya

¹⁰ ZEVI, B.: *Poetica dell'architettura neoplastica, il linguaggio della scomposizione quadri-dimensionale*, Turin, Einaudi, 1947.

¹¹ ZEVI, B.: *Saper vedere l'architettura, saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Turin, Einaudi, 1948, pp. 94-96, t. 15.

¹² ZEVI, B.: *Historia de la arquitectura moderna* (Turin 1950) Barcelona, Poseidón, 1980.

¹³ ZEVI, B.: *Espacios de la arquitectura moderna* (Turin 1973), Barcelona, Poseidón, 1980.

actitud hacia su propia obra era claramente ahistórica y se formulaba siempre en tiempo presente.

Precisamente en los mismos años de Zevi, en 1947, el MoMA de Nueva York dedicará una exposición antológica a Mies, comisariada nuevamente por Philip Johnson que, si en 1932 había señalado a Mies como maestro del estilo internacional, quiso ahora ofrecerle una muestra monográfica y una consagración absoluta dentro de la nueva modernidad que tenía su epicentro en los Estados Unidos.

La exposición se acompañaba con la edición de un minucioso libro, inmediatamente convertido en un clásico de cabecera para los arquitectos de uno y otro lado del Atlántico, cuya portada representaba precisamente como imagen única una fotografía del Pabellón Barcelona. En su texto se decía¹⁴: “La culminación de la carrera europea de Mies fue el Pabellón Alemán para la Exposición de Barcelona en 1929 (que) ha sido aclamado por críticos y arquitectos como una de las obras maestras de la arquitectura moderna. Es realmente una de las pocas manifestaciones del espíritu contemporáneo que justifica su comparación con la gran arquitectura, y es lamentable que no haya durado más que una temporada. En este caso Mies pudo por primera vez construir sin barreras funcionales y sin limitación de fondos. (..) El proyecto es al mismo tiempo simple y complejo: sus componentes son en esencia las columnas de acero y los planos rectangulares de materiales diversos colocados verticalmente como paredes y horizontalmente como techos; pero están dispuestos de tal manera que el espacio es canalizado más bien que encerrado: nunca se detiene, sino que fluye continuamente”.

Pasada la Guerra Mundial, Europa estaba en esos años en plena recuperación internacional de la modernidad. Con unos años de retraso, también en España el movimiento moderno estaba en torno a 1950 en fase de restitución después del periodo autárquico posterior a la Guerra Civil. Una restitución abordada con una alegría y un optimismo despreocupados y libre de prejuicios. Esta *recuperación de la modernidad* se prolongará durante un cuarto de siglo, cuando la expansión edilicia haga coincidir el esplendor moderno con su trivialización. La arquitectura optimista ambicionada en los cin-

cuenta, será una realidad compleja pero todavía luminosa en los sesenta y aún los primeros setenta.

Desde esos presupuestos, no puede extrañar que al constituirse en 1953 Barcelona el Grupo R para la recuperación de la modernidad en la arquitectura española tras el paréntesis de la autarquía, el entonces joven Oriol Bohigas —a la sazón de 29 años de edad—, en nombre propio o como secretario del Grupo, propusiera en 1954 la restitución a Barcelona del Pabellón Alemán, llegando incluso a dirigirse formalmente al propio Mies para avalar la propuesta. Las informaciones eran entonces confusas y circulaba la leyenda de que el Pabellón se encontraba aún en Barcelona, almacenado en una localización desconocida. Nadie sabía con precisión que el Pabellón, falladas las tentativas alemanas para venderlo, había sido finalmente desmontado en 1930.

La aceptación de Mies¹⁵, declarándose satisfecho por la iniciativa y dispuesto a ocuparse personalmente de la restitución, legitimará en buena medida las actuaciones posteriores y definitivas emprendidas un cuarto de siglo después, muerto ya Mies van der Rohe.

Entretanto, como decíamos, la *lámpara de la memoria* del Pabellón se hacía paradigma: la historia y la crítica de arquitectura hablaban de él como si estuviera muy presente. Su virtualidad y su magisterio se asemejaban a la de las arquitecturas clásicas para los hombres del renacimiento. Legiones de profesores enseñaban el Pabellón en las escuelas de arquitectura y generaciones enteras de alumnos de arquitectura dibujaban con fruición una y otra vez sus planos y sus detalles.

Al Pabellón se le llegaría a dedicar un libro monográfico en 1975, con motivo de la celebración en España del XII Congreso Mundial de la Unión Internacional de Arquitectos, donde se recopilaba casi exhaustivamente la información planimétrica y fotográfica disponible, así como las diversas opiniones expresadas en

¹⁴ JOHNSON, Ph.: *Mies van der Rohe* (Nueva York, 1947), Buenos Aires, Víctor Lerú, 1960.

¹⁵ Carta mecanografiada de Mies, reproducida en *Arquitecturas Bis*, rev. cit, p. 6., fechada en Chicago, el 30 de enero de 1957: “Dear Mr. Bohigas: Thank you very much for your letter. It was a surprise and a delight. The original construction drawings of the Pavilion were lost or misplaced in Germany. However I could do this work again for cost. Please understand that I have no idea as to building costs in Barcelona, but the fine materials used will be expensive. It would be a real pleasure to visit Barcelona again and to meet you. Very sincerely yours, Mies van der Rohe. MvdR:hm”

torno a él a lo largo del tiempo¹⁶. E igualmente le dedicaría el MoMA una exposición monográfica en su cincuentenario, exhibida luego en la Fundación Miró de Barcelona, en el marco de una serie de seminarios, conferencias y publicaciones.

La idea de restituir el Pabellón fue, pues, tomando cuerpo a medida que aumentaba la importancia histórica y estética del edificio y su reconocimiento internacional como una de las más excepcionales obras de la modernidad universal. El proceso, sin embargo, sería largo y no culminaría hasta 1986.

Poco a poco se iban estableciendo asimismo contactos nacionales e internacionales que posibilitasen llevar a término esta restitución deseada con las máximas garantías de rigor científico y de aceptación por parte de la opinión pública especializada en el mundo de la arquitectura y el arte contemporáneo. Pero ello ya en un nuevo marco histórico. En el que podríamos llamar el contramarco de la modernidad: en esa postmodernidad rampante que se imponía en el mundo en torno a 1980.

III. EL PABELLÓN DE 1986 MODERNIDAD Y POSTMODERNIDAD

El nombre de modernidad es más neutro y menos comprometido que el de movimiento moderno. Es más estilístico, menos social y menos científico; quizás más políticamente correcto.

Las componentes metodológicas y sociales del movimiento moderno habían contribuido a generarlo tanto o más que las lingüísticas, pero mediado el siglo, parecían contaminarlo demasiado y parecía que debían ser eliminadas. Esa había sido, en esencia, una de las características principales de la recuperación de la modernidad tras la Guerra Mundial, como un peaje optimista que sirvió para que Europa entera — y España luego— se enfrentasen mejor a un crecimiento acelerado, que conllevaba un vertiginoso desarrollo edilicio en los años cincuenta, sesenta y primeros setenta. Pero a mediados de los setenta, la quiebra en el ritmo de aceleración económica, hizo quebrar la fidelidad a esa modernidad internacional, que



hace crisis, abriendo un nuevo periodo. Un periodo postmoderno¹⁷.

Ya en 1959 Louis Kahn había defendido la memoria como base de la arquitectura: una memoria subconsciente que aflora ante el requerimiento funcional, en la que los objetos del pasado resurgen a través de una nueva lectura formal. El recurso kahniano a la memoria generó toda una serie de analogías culturales, que desbordan los límites del campo arquitectónico intentando explicarlo desde la historia, la sociedad y la cultura. Por otra parte, la crítica al énfasis funcional y al empobrecimiento del lenguaje moderno, conllevó un recurso apresurado a la Historia, desde el que se planteó la definición del *postmoderno* y su contraste más o menos radical con la modernidad tardía o *tardomoderno*.

Las propuestas subsiguientes se podrían entender como epifenómenos de una pérdida de identidad disciplinar de la arquitectura, que buscaba ésta pretendiendo justificar sus planteamientos propios a través de teorías ajenas. Frente a ellas se planteó la recuperación disciplinar: la reconsideración de la arquitectura como disciplina autónoma a través de su fundamento lógico y del análisis tipológico. Así, en *La arquitectura de la ciudad* (1966), Aldo Rossi pretendió hallar la disciplina partiendo del estudio de la ciudad y de los elementos que la componen, recuperando el tema de la forma urbana y, ligado a ella, el de las preexistencias y, con ambas, la relación entre ciudad, arquitectura e historia.

Su aportación no se agotó en su teoría, sino que se desarrolló también como *tendencia* neoracionalista. Relacionados con ella surgen varios grupos, los más radicales de los cuales

¹⁶ BONTA, J. P.: *Anatomía de la interpretación en arquitectura. Reseña semiotica de la crítica del Pabellón Barcelona de Mies van der Rohe*, Barcelona, Gili, 1975.

¹⁷ ALONSO PEREIRA, J. R.: "Modernidad y postmodernidad", en *Introducción a la historia de la Arquitectura*, Barcelona, Reverté, 2005, pp. 277-289.

renuncian polémicamente a la modernidad y afirman el llamado *proyecto clásico en arquitectura*, convirtiendo la Historia en un baúl del que extraer elementos formales, reutilizados luego de modo ecléctico.

En este marco genérico de la postmodernidad y en el marco particular de la España de la transición y de los primeros ayuntamientos democráticos, Oriol Bohigas —ya un maduro y bien reconocido profesional, catedrático y director de la Escuela de Barcelona, llamado en octubre de 1981 a asesorar al Ayuntamiento y a ordenar el urbanismo y la arquitectura de la ciudad— propone de nuevo la restitución del Pabellón Barcelona.

Y esta vez, casi treinta años después de las primeras iniciativas, el Ayuntamiento aborda finalmente la decisión de reconstruir el Pabellón, de Mies a través de un acuerdo entre el entonces alcalde, Narcis Serra, y el presidente de la Feria de Muestras de Barcelona. El poder municipal refuerza así el carácter de locomotora cultural de Bohigas que, remando contra la postmodernidad, plantea la restitución filológica y constructiva del Pabellón, creando para ello un equipo de arquitectos especialmente competentes en esos aspectos: Ignacio Solá-Morales (1942-2001), Cristian Cirici (1941) y Fernando Ramos (1942), que debía llevar a término el empeño¹⁸.

La erudición e investigación, el análisis y la crítica de Solá vendrían a determinar la individualidad de la obra en su emplazamiento, su historia compositiva, su desarrollo y su biografía. La gran capacidad profesional y técnica de Ramos, conseguiría hacer permanente la construcción del edificio miesiano.

Los arquitectos se proponían reedificar fielmente aquel hito de la modernidad; sin embargo se encontraron con diversos problemas: técnicos y conceptuales.

Tanto en el proceso de proyecto como en el de ejecución de la obra, existió una continua tensión entre la reconstrucción y la invención; entre el proceso de recreación y el de imaginación filológica.

En primer lugar, se quiso resaltar que el Pabellón se reconstruía en el mismo lugar del edificio original, ya que, contra la suposición ampliamente divulgada de que era una obra

abstracta y universal, su diseño guardaba estrecha relación con las condiciones del terreno, demostrándose en el curso de las obras que el concepto con que Mies trazó el edificio no era tan efímero como se había supuesto.

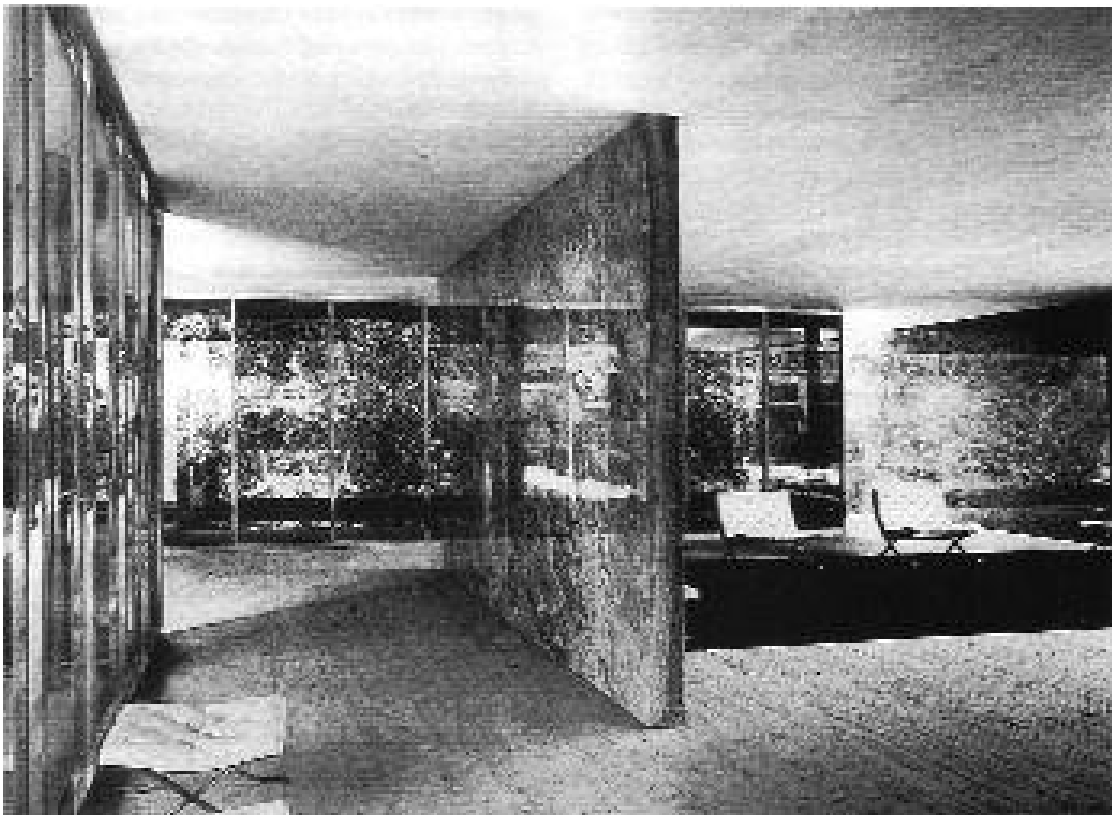
En segundo lugar, el proyecto quiso basarse en una investigación bien razonada y documentada¹⁹. Sus arquitectos realizaron una intensa labor de investigación dentro y fuera de España. Consultaron exhaustivamente los archivos en busca de la imagen rigurosa y fiel del original. Llegaron a desplazarse a Nueva York, Chicago y Berlín en busca de documentación, y a otros lugares en busca de canteras que ofrecieran materiales de configuración similar a la original. Investigaron en torno a las carpinterías, para reconstruirlas en su concepción formal, al modo miesiano más riguroso. Etcétera.

Optaron por una técnica de reproducción lo más fidedigna posible en clave formal —filológica se dijo— que llevaba consigo una reinterpretación de los diversos sistemas que componían la unidad del edificio con el fin de elaborar una construcción que garantizase su carácter permanente, despojado de cualquier carácter originario de temporalidad. “La reconstrucción que ahora se lleva a cabo —escribirían— no se hace para levantar de nuevo un edificio de condiciones técnicas exactas a las del edificio de 1929, sino pensando en la garantía de su permanencia”

Pero la adaptabilidad a la permanencia y la corrección de los errores habidos durante el proceso de construcción del edificio en 1929, llevó en 1983-86 a reconsiderar una y otra vez la obra. Tuvieron así que readaptar la cubierta, con una nueva solución estructural que cambiaba por losa el antiguo forjado bidireccional, con una nueva solución de impermeabilización. Debieron reajustar el plano horizontal de la plataforma, creando bajo las losas de piedra una cámara que facilitase el drenaje. Tuvieron que rehacer las carpinterías en acero inoxidable, ya que el cromado original no era estable en el clima salino de Barcelona. Debieron plantear las instalaciones de iluminación, de climatización y de calefacción radiante del edificio. Hubieron crear un nuevo sistema de seguridad.

¹⁸ CIRICI, C., RAMOS, F., y SOLÁ-MORALES, I.: “Proyecto de reconstrucción del Pabellón Alemán en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929”, rev. *Arquitecturas Bis*, nº 44, Barcelona, julio 1983, pp. 6-16.

¹⁹ La documentación de planos y fotografías se encontraba, fundamentalmente, en el Mies van der Rohe Archive, del MoMA y en el Archivo del Instituto Municipal de Historia de Barcelona.



En 1986, conmemorando el centenario del nacimiento de Mies, el Pabellón era restituido a Barcelona. La prestigiosa revista *Casabella* escribiría²⁰: “A quasi trent’anni di distanza dalla prima proposta di ricostruzione, il Padiglione di Mies vede ora la luce una seconda volta, destinato ad occupare stabilmente lo stesso luogo in cui era sorto nel 1929 per l’Esposizione internazionale. Il senso di riscoperta e il risultato di sorpres generato da un padiglione che pensavamo di conoscere, pone ancora una volta il problema del restauro o della ricostruzione del moderno”.

El 2 de junio de 1986 el Pabellón fue reinaugurado por el alcalde de Barcelona, Pascual Maragall, como una “pieza fundamental para la historia de la arquitectura”, “parte fundamental y emblema de la Barcelona culta, cosmopolita y abierta”. Comienza aquí la cuarta parte, la vida nueva del Pabellón de Mies, convertido en punto de arranque y emblema de la nueva modernidad contemporánea.

²⁰ “La ricostruzione del Padiglione de Mies a Barcellona”, rev. *Casabella*, nº 526, Milán, jul-ago 1986, 1.

IV. LOS PROBLEMAS DE LA RESTITUCION

Pero antes de abordar esta nueva vida — larga ya de dos décadas—, conviene reflexionar de nuevo sobre los problemas conceptuales y físicos de la restitución. Restitución, que no reconstrucción ni restauración. Restituir para recuperar la memoria, para recuperar la arquitectura.

Los arquitectos y los críticos han hablado aquí de *restitución filológica*, entendiendo por filología el estudio y análisis de los textos para reconstruirlos, fijarlos e interpretarlos.

Pero no es fácil abordar y no es fácil comprender este tipo de actuaciones en arquitectura, donde los problemas se multiplican a niveles teóricos, conceptuales, compositivos y constructivos. Precisamente a esta complejidad y a la amplia casuística que genera el tema va a dedicarse en abril de 2007 el VI Congreso de Docomomo Ibérico²¹, bajo el expresivo título

²¹ Do Co Mo Mo son las siglas de la asociación internacional para Documentación y Conservación del Movimiento Moderno, creada en 1988, a cuyo papel y a cuya relación con el Pabellón Barcelona nos referiremos más adelante.

de *Experiencias, apuestas y paradojas de la intervención en la arquitectura del movimiento moderno*.

En el caso del Pabellón Barcelona ya se ha indicado cómo, previamente a cualquier actuación de restitución, se habían establecido amplios contactos que posibilitasen llevarla a término con la máxima garantía de rigor científico y de aceptación por la opinión pública. Pues, ciertamente, la recuperación planteaba y plantea problemas importantes²².

En primer lugar, el de su adecuación o adaptación mutable a la realidad temporal y a la realidad social.

Mies había dicho en 1923 que "la arquitectura es la voluntad de la época expresada espacialmente" Es indudable que la restitución de los elementos arquitectónicos en un tiempo diferente y en una realidad social y económica muy distinta, genera dudas acerca de su integración funcional y urbana.

En segundo lugar, al margen de la ejecución material del edificio y de su rigor filológico, es preciso interrogarse sobre el sentido de la reconstrucción de una arquitectura que se proyectó efímera, por más que este valor sea discutido y refutado por arquitectos y críticos en el proceso de restitución del Pabellón. En todo caso, al margen del reto profesional y de los problemas técnicos e intelectuales que supone la labor de restitución, debía establecerse una reflexión en torno al proceso creativo.

"En ningún momento —escriben en 1983²³— se ha pensado en una revisión conceptual del proyecto inicial, sino que ha sido premisa indiscutible una reconstrucción que interpretase lo más fielmente posible la idea y la materialización del Pabellón de 1929. (..)

²² Sobre todo este tema, y además de referenciar como es lógico las conocidas *Carta del Restauo*, Roma 1931; *Carta del Resturo*, Roma 1972; y *Carta di Venezia* Venecia 1964, queremos destacar algunos debates que los arquitectos españoles llevaban a cabo por las mismas fechas, entre los que cobran valor singular las aportaciones del propio Solá-Morales o de Antón Capitel: SOLÁ-MORALES, I.: "Teorías de la intervención arquitectónica", rev. *Quaderns d'Architectura i Urbanisme*, nº 155, Barcelona 1982; y CAPITEL, A.: *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, Madrid, Alianza Forma, 1988, desarrollando y completando el tema ya planteado en: "El tapiz de Penélope: apuntes sobre las ideas de restauración e intervención arquitectónica", rev. *Arquitectura*, nº 244, Madrid, 1983, pp. 24-34.

²³ CIRICI, C., RAMOS, F., y SOLÁ-MORALES, I.: "Proyecto de reconstrucción...", rev. *Arquitecturas Bis*, nº 44, Barcelona, 1983, pp. 6-16.

Nuestra fidelidad no ha sido gratuita o puramente especulativa, sino que ha estado siempre contrastada con la información disponible sobre las soluciones concretas que el edificio tuviese en la época".

Ello nos lleva, en tercer lugar, al problema de la fidelidad. Fidelidad constructiva y fidelidad formal a la obra primitiva. Ya nos hemos referido a cómo la voluntad expresa de permanencia de la obra motiva ajustes puntuales pero importantes sobre características constructivas concretas de la obra de 1929. "La dialéctica entre la fidelidad a la forma y el respeto al recuerdo constructivo, contrastadas las funciones que un análisis actual añade al futuro edificio, configuran el nudo gordiano del proyecto de reconstrucción". Querrán, pues²⁴: "restablecer exactamente tanto la geometría como los materiales del Pabellón, afrontando el problema de la permanencia del edificio, buscando soluciones constructivas contra todo carácter provisional y evitando tanto el cartón-piedra como el museo de construcción"

Y en cuarto lugar, y sin duda más importante, al problema de la razón: al problema del por qué de estas reedificaciones, ligado éste indisolublemente al de la reproductibilidad de las obras de arquitectura.

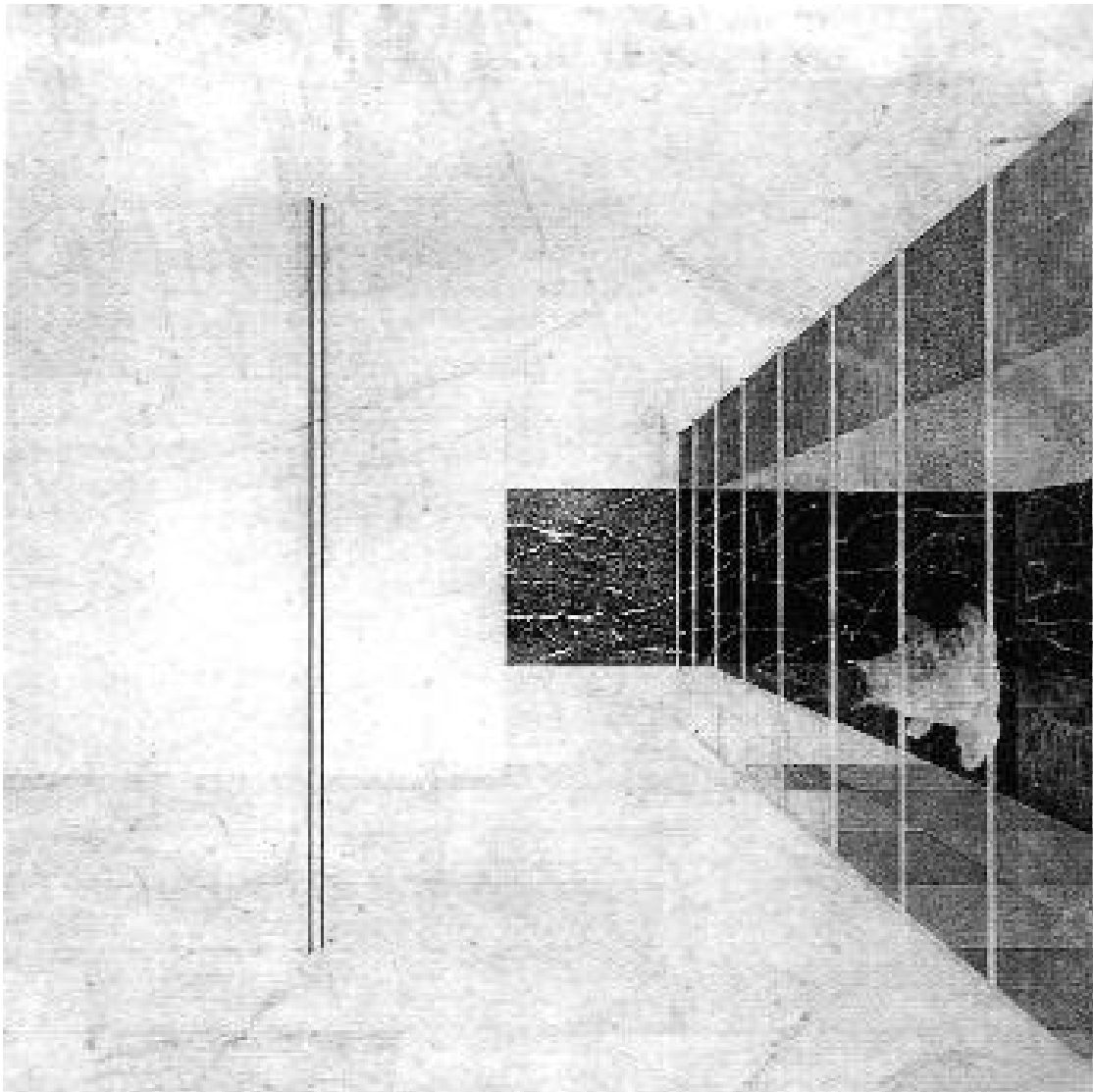
En efecto, en esta época de reproductibilidad de la obra de arte, podría parecer que fuera razonable haberle llegado el turno a la arquitectura²⁵. No sólo planos, bocetos y fotografías son divulgados a un ritmo nunca conocido, sino incluso los mismos edificios son reconstruidos en su totalidad con mayor o menor fidelidad, bien para recuperar la memoria perdida o bien para satisfacer el gusto contemporáneo por la posesión y el coleccionismo.

Aunque, ciertamente, hay ejemplos puntuales de reedificaciones y copias de arquitecturas concretas desde la Antigüedad, es a finales del siglo XX cuando en España y en Europa se suceden las ejecuciones de edificios históricos. Y, más particularmente, de toda una serie de edificios clave en el desarrollo de la arquitectura moderna.

A veces, como el Pabellón Barcelona, estas actuaciones se ejecutan sobre el emplazamiento original, pero otras llegan a realizarse incluso en una ciudad distinta. Este es el caso del

²⁴ Id. id.

²⁵ SOLÁ-MORALES, I., CIRICI, C. y RAMOS, F.: *Mies van der Rohe, el Pabellón de Barcelona*, Barcelona, Gili, 1993.



pabellón del L'Éspirit Noveau, alzado por Le Corbusier en la Exposición de Artes Decorativas de 1925 en París, edificado hoy en Bolonia, la del pabellón de la República Española en la Exposición de París de 1937, realojado en Barcelona en 1981, o la construcción del proyecto ideal de Casa para un Amante del Arte, de Mackintosh, levantada en 1990 en Glasgow, en el marco de su capitalidad cultural europea.

En estos últimos casos, al margen del rigor material e histórico, es preciso interrogarse sobre el sentido de la reconstrucción descontextualizada de una arquitectura que se proyectó efímera. Volver a construir en un entorno y en una ciudad distinta el Pabellón de la República de 1937, despojado de su función original, sin las obras de arte que lo poblaban

y le daban razón de ser, y con un destino incierto, no produce sino un contenedor sin alma, un edificio sin aura²⁶.

Caso singular es el de la Gasolinera Porto-Pi de Fernández Shaw en Madrid (1927)²⁷ — una de las primeras muestras de la modernidad en España—, destruida por sus propietarios en 1977, ante el riesgo de que fuera catalogada y protegida. El escándalo y la necesidad de la operación llevaron a auténticas aberraciones.

²⁶ MUÑOZ, A.: "Lo efímero permanente, el Pabellón de 1937: de París a Barcelona", rev. *Arquitectura Viva*, nº 25, Madrid, jul-ago 1992, pp. 42-45.

²⁷ ALONSO PEREIRA, J. R.: *La gasolinera Porto-Pi de Madrid, la paradoja de su creación, destrucción y reconstrucción*, comunicación presentada al VI Congreso Docomomo Ibérico, Cádiz, 2007.

Mientras que el uso se mantenía, los poderes públicos pretendían obligar a recrear su arquitectura como condición previa a la concesión de licencia en cualquier proyecto de función similar en Madrid. Finalmente la paradoja se recondujo cuando, veinte años después, la misma propiedad destructora ordenó una cuidadosa reedificación a fin de poder aprovechar el resto de su solar para usos hoteleros. El facsímil, como en el caso del Pabellón Barcelona, ocupa su mismo lugar pero, a diferencia de aquél, mantiene su función originaria, que nunca se interrumpió.

En este caso, como en el del Pabellón Barcelona, la reedificación filológica se convierte en imagen del original, y no en copia. En restitución o en reinención, y no en una mera reconstrucción. “Sólo un obstinado romanticismo intelectual podría impedirnos revelar el misterio congelado de las viejas fotografías”, escribían sus autores en 1986, añadiendo²⁸: “Ahora, después de haber llevado a término nuestro trabajo, debemos confesar la satisfacción de haberlo hecho”.

Por supuesto, no estamos hablando de réplicas descontextualizadas en establecimientos recreativos o parques temáticos de Europa o América, donde castillos y pirámides pueden ser imitados en cartón-piedra y convertirse en señas de identidad festiva. Ni de actuaciones patéticas como la del Fontán de Oviedo (1998), que conllevó la pérdida de cualidad como Patrimonio de la Humanidad, y donde la pretendida fidelidad de las respuestas plantea la imposible repetición de la obra original.

La cuestión aquí es si arquitecturas de calidad merecen y pueden restituirse de la memoria a la realidad, al modo de las obras literarias o musicales. Si la tensión y la fidelidad de la restitución de arquitecturas ausentes es compatible y coherente con la tensión de la creación artística inicial. O, dicho de otro modo, la cuestión es plantearnos si la obra de arquitectura es un valor único e irrepetible o no.

Alejandro de la Sota presentaba así en 1986 la restitución del Pabellón: “La importancia de la arquitectura no es otra que la del ambiente que crea. Un ambiente es conforma-

dor de conductas. (..) La arquitectura buena está llena de renunciaciones 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. Esa es para mí la gran lección. Se discute si debió o no ser reconstruida. Sí; Mies inventó un lunes una arquitectura para ser repetida, rehecha, copiada. —y agregaba, como apostilla final— Es inútil continuar la Sagrada Familia...”²⁹

V. LA NUEVA MODERNIDAD Y EL PABELLON BARCELONA

En 1986 —hace ahora veinte años— tenía lugar en Barcelona la restitución del Pabellón Mies. Estos veinte años coinciden con el periodo estrictamente contemporáneo de nuestra historia.

Si la caída del muro de Berlín en noviembre de 1989 simboliza el fin de la utopía marxista y de la dinámica de bloques que había regido el mundo desde el final de la Guerra Mundial, puede afirmarse que el periodo contemporáneo en arquitectura arranca de los años inmediatos. Tras décadas poniendo en duda la existencia misma del movimiento moderno, los años finiseculares son un periodo de exaltación de la modernidad, cuya renovación estética se valora como uno de los procesos más creativos y trascendentes de la Historia. Y se habla del *back to modern*: del regreso a la tradición moderna.

Dentro de ella —hemos afirmado—, la restitución del Pabellón Barcelona supone el origen de la nueva modernidad: el origen del periodo contemporáneo en la arquitectura.

En 1986, el centenario del nacimiento de Mies vino a coincidir con una etapa de especial fervor postmoderno, y esa inoportuna simultaneidad proyectó sobre la efemérides una luz indecisa. Tres lustros después el clima había cambiado, y ya en el umbral del nuevo siglo dos grandes exposiciones monográficas: *Mies en Berlín* y *Mies en América*, (2001) serían testimonio de la nueva actitud.

En 1986 Fernández Galiano, desde su revista *AV Monografías* había titulado: *Mies es menos: un centenario revisionista*. En 2001,

²⁸ SOLÁ-MORALES, I., RAMOS, F., y CIRICI, C.: “1929-1986, reconstrucción del Pabellón Alemán de Barcelona”, rev. *Arquitectura*, nº 261, Madrid, jul-ago 1986, pp. 5-15; y “La riconsruzione del Padiglione de Mies a Barcellona”, rev. *Casabella*, nº 526, Milán, jul-ago 1986, pp. 44-55.

²⁹ Esa polémica Sagrada Familia de Barcelona, presuntamente basada en trazas contradictorias de Gaudí. SOTA, A. de la: rev. *Arquitectura* 261 cit, p. 14.



siguiendo el nuevo estado de opinión, la misma revista se permite titular su monográfico: *Mies es más*³⁰ “En contacto con la corriente postmoderna dominante —escribe—, el halo de rigor de Mies se evaporaba (en 1986). Desde entonces el viento ha soplado en una misma dirección borrando los excesos estilísticos de los ochenta, y se ha atribuido a Mies la paternidad del minimalismo, la transparencia y la ligereza de las arquitecturas de los noventa”.

En ese impulso y en ese interés reciente por Mies y su legado, fue sin duda un hecho decisivo la restitución en 1986 del Pabellón Barcelona.

Sólo dos años más tarde, en 1988, se funda *Docomomo*, organización internacional para la documentación y conservación de la arquitectura moderna. La sección hispano-portuguesa o *Docomomo Ibérico* se crea desde muy poco después, con sede en Barcelona. Con sede, precisamente, en el Pabellón Mies. En los primeros años hizo una catalogación general de la arquitectura moderna, y desde hace diez años organiza seminarios bienales para estudiar temas sectoriales más o menos concretos. En 1997 se estudió la vivienda, en 1999 la industria, el 2001 los equipamientos culturales, en 2003 el turismo y la arquitectura del sol, mientras en 2007 analizará, precisamente, las experiencias de la intervención en las arquitecturas modernas. Todo ello bajo el patrocinio de la Fundación Mies-Barcelona, creada en 1983 tanto para impulsar la restitución del Pabellón como para el estudio, difusión y protección de la arquitectura contemporánea, que ha puesto en funcionamiento diversos programas y actividades, entre las que destaca la organización

del Premio bienal de Arquitectura de la Unión Europea³¹.

En la última década el crecimiento económico, los avances técnicos y la masificación mediática en la cultura han hecho de la arquitectura un espectáculo que ingresa en el dominio colectivo a través de sus imágenes, muchas veces con ostentación y despilfarro; otras con manierismos caprichosos alejados de la esfera colectiva, bien a través de la fragmentación destructiva, bien a través del minimalismo.

Como reacción a una década de locuacidad postmoderna, en los años noventa recorrió Europa una ola de rigor minimalista, de imágenes a la vez poderosas y delicadas que discutían el sentido del lugar: el *sense of place*, y el sentido contextual, desde unas bases ligadas al minimalismo y el arte conceptual.

Al mismo tiempo, la arquitectura comenzó a entenderse de modo preferente como comunicación y como diseño, en un proceso que llevó a un predominio desahogado de las formas y al eclecticismo. *Todo vale*, parecía poder decirse. Ello lleva a la cultura italiana a hablar de pensamiento débil: *pensiero debole* y, consiguientemente, de *arquitectura débil* como base de la contemporaneidad³².

Mientras tanto, mucha de la arquitectura más reciente se ha venido refugiando en los últimos años en la construcción como nueva esencia disciplinar. Una construcción preciosa y abstracta, casi metafísica, que no valora el hecho real de la puesta en obra —faceta esencial de la arquitectura—, sino en el hecho

³⁰ FERNÁNDEZ GALIANO, L.: “Mies es más”, rev. *AV Monografías*, nº 92, Madrid, nov-dic 2001.

³¹ Mies van der Rohe Pavilion Award for European Architecture (1988 y siguientes)

³² ALONSO PEREIRA, J. R.: “El desafío de la contemporaneidad”, en *Introducción a la historia de la Arquitectura*, Barcelona, Reverté, 2005, pp. 305-315.

virtual de ella: el detalle constructivo, que se esfuerza en pulir una y otra vez.

El "Dios está en los detalles" de Santa Teresa, había sido hecho suyo hace ya unos cuantos años por algunos de los mejores arquitectos del siglo XX. Mies van der Rohe o, en España, Alejandro de la Sota, por ejemplo. El *menos es más* miesiano casi podría asimilarse a este aforismo teresiano. Tras unas décadas de relativo silencio, en los años noventa ambos resurgen con fuerza.

La reedificación en 1986 del Pabellón Barcelona señala el punto de arranque de esta resurrección miesiana.

Un resurgir que cobra tanta más fuerza cuanto más jóvenes sean sus arquitectos practicantes. El miesiano *menos es más* empieza a ligarse por la crítica a lo que otras disciplinas han denominado *minimal* o minimalismo. Y la arquitectura actual puede decirse que es, en buena medida, minimalista.

Un minimalismo ligado por otra parte, al no-lugar. Según escribió Solá Morales relacionando a Mies con el minimal³³: "Hablar del contexto en la obra de Mies es introducir un paradigma conceptual inadecuado. Sus obras no se hacen en relación al contexto ni constituyen un comentario o una mimesis del lugar. Como dijo Harald Rosenberg refiriéndose a las obras de arte minimalistas, éstas afirman la existencia independiente del objeto artístico como significativo por sí mismo".

Desde 1986 se habla del *back to modern*: del regreso a la tradición moderna. En Berlín se defiende una nueva simplicidad o *neue Einfachheit*, similar en su fiebre ética a la *neue Sachlichkeit* o nueva objetividad de los veinte, que persigue igualmente la sencillez como objetivo económico y estético. Pero aunque semejantes en austeridad formal y regularidad geométrica, estas *revisiones modernas* priman lo formal y lo simbólico a expensas de lo funcional y lo social. Su nueva simplicidad es similar a la nueva objetividad de los años veinte, pero reduciéndola a menudo a un mero estilo.

Ya en 1969 el MoMA había planteado la revisión formal desde dentro del movimiento moderno a través de la obra de cinco arquitectos: los New York Five, cuya inteligente revisión del lenguaje moderno y cuyas estrategias

de diseño generaron importantes ecos formales en América y en Europa, que se tradujo en el regreso a unas arquitecturas blancas, formalmente perfectas, de las que es ejemplo emblemático Richard Meier, autor de obras europeas tan significativas como los Museos de Artes Aplicadas de Frankfurt (1984) y de Arte Contemporáneo de Barcelona (1995).

La *nueva modernidad* europea tiene sus centros esenciales en la arquitectura suiza y en la hispano-portuguesa. Mientras la primera liga el minimal al no-lugar, la segunda aún quiere apoyarse con fuerza en el sentido del lugar y dar un sentido contextual a su obra, aunado la contención formal, el rigor tectónico y la importancia del detalle constructivo.

Paradigmas de esta opción son las obras de Rafael Moneo en España y de Alvaro Siza en Portugal, con ejemplos emblemáticos como la Kursaal de San Sebastián (1999) o el Museo Serralves de Oporto (1999) y el Centro de Arte Contemporáneo de Santiago (1994). El magisterio de ambos se extiende a sendas escuelas arquitectónicas, que se ligan asimismo a Mies y Sota a través del ascetismo y la depuración extrema. Portugueses como Souto de Moura y españoles como Navarro, Campo Baeza, Gallego, Noguerol, Bonell, Llinás, y un largo etcétera, no son ajenos a esta modernidad minimalista. Hay en ello una verdadera eclosión de nuevos profesionales con protagonismo creciente, tanto en mi generación: Tuñón-Mansilla, Vicens, Ábalos-Herrerros, Caicoya-García, Penela, Mangado, Diego Llaca, como, aún más, en las generaciones más jóvenes, promesas aún silenciosas de esa nueva modernidad más o menos miesiana de edificios luminosos y líricos.

En Suiza, por su parte, se apuesta por contenedores atópicos, en los que priman la sobriedad compositiva, la depuración antifigurativa, y el manierismo del detalle. Sus cajas abstractas tienen sus mejores artífices en Peter Zumthor, Jacques Herzog y Pierre de Meuron, autores de obras-manifiesto como las Termas de Vals (1997), la Kunsthaus de Bregenz (1996), la Galería Goetz de Munich (1995), o, en otra dimensión, la New Tate de Londres (2000), iconos imitados en toda Europa.

Estas arquitecturas dialogan polémicamente con las vanguardias y postvanguardias deconstructivas o con la arquitectura *high-tech*, interesada simultáneamente por el minimalismo y por la ingeniería. Por un lado, la belleza violenta de la deconstrucción es el contrapunto visceral y exuberante a una época de

³³ SOLÁ-MORALES, I.: "Hacia el grado cero: Mies, un aniversario minimalista", rev. *Arquitectura Viva*, nº 39, Madrid, nov-dic 1994, pp. 69-73.

fracturas y mudanzas³⁴. Por otro lado, las obras *high-tech* comparten hoy un esqueleto eficaz y una piel fascinante, ambas con tecnología de punta, compatibilizando la expresión maquinista con el refinamiento formal neomoderno.

Por otra parte, el *todo vale* que confunde eclecticismo con objetividad, se traduce en el triunfo del concepto de *supermercado cultural* en el que se amalgaman de modo confuso diversas influencias teóricas con una mezcla de divulgación acrítica. A su vez, la masificación mediática hace de la arquitectura un espectáculo que ingresa en el dominio colectivo a través de las obras de autor, cuyas imágenes de marca o *brand images*, se difunden como vanguardia cultural y propaganda política a una audiencia global, en un tiempo en que la arquitectura asume un carácter mediático y propagandístico de sí misma, con un rico despliegue de sus potencialidades.

Las revisiones de estos últimos veinte años han desdibujado el vigor puritano del movimiento moderno, dando origen a una nueva modernidad, que sustituye los antiguos ideales éticos por unos ideales estéticos que priman la forma y lo simbólico a expensas de la función y lo social.

En ese contexto, a menudo esta nueva modernidad no es más que un racionalismo más abstracto, reducido a puro estilo. Otras, sin embargo, es notoria la relación entre minimalismo y homogeneidad, la atención al entorno, la contención formal, el rigor tectónico, la importancia del detalle constructivo y, sobre todo, una declarada fidelidad a los caminos abiertos por el movimiento moderno. Una fidelidad declarada pero laxa pues, a diferencia de las vanguardias modernas, carece de programa de reforma técnica y social. Son semejantes únicamente en la austeridad formal y la regularidad geométrica.

Se ha producido un ensimismamiento de la arquitectura y de los lenguajes, de interés pre-

ferentemente estético, con una sobriedad compositiva y la depuración discreta y lírica de la forma y el manierismo minimalista del detalle, que da lugar a obras modernas, cautelosas y elegantes, eficaces y rutinarias. Hay una floración geométrica de cajas esenciales, contenedores neomiesianos neutros e indiferentes a los contenidos. Cajas de piel fría, sobrias y abstractas en su reduccionismo geométrico, colonizan la ciudad y su paisaje con sus volúmenes herméticos y el refinamiento de sus revestimientos. Con una arquitectura elegante, preciosista y primorosamente acabada, pero de una cierta banalidad formalista que se esfuerza en pulir el acabado, la pequeña escala, el detalle convertido en episodio.

Estas eran algunas de las características más definitorias de Mies. Del Mies americano, pero también en alguna medida del Mies europeo, el artista lírico por excelencia de las vanguardias del siglo XX.

Por todo ello, en los comienzos del siglo XXI, el legado miesiano está sin duda en el punto más alto del aprecio crítico y de la inspiración profesional. Y, dentro de él, el Pabellón Barcelona se ha convertido en un manifiesto de la arquitectura neo-moderna. Pues –como afirmábamos al principio– su restitución en 1986 –quizá sin pretenderlo explícitamente– vino a certificar el final de la postmodernidad que había infestado la arquitectura de los años setenta y ochenta, y supuso el arranque del periodo estrictamente contemporáneo en la arquitectura actual.

Terminaríamos con una aparente paradoja si afirmásemos que el Arco Atántico se traza con centro en el Mediterráneo, en el Pabellón Barcelona. Pero podríamos servirnos de esta paradoja para entender mejor la nueva modernidad en nuestras arquitecturas contemporáneas.

La Coruña, diciembre de 2006

³⁴ ALONSO PEREIRA, J. R.: *Utopía y deconstrucción en la arquitectura contemporánea*, Oviedo, Facultad de Geografía e Historia, 2003.