

UN PABELLÓN, OCHO PALACIOS: LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD ALEMANA EN BARCELONA 1929*

LAURA MARTÍNEZ DE GUEREÑU¹
IE University

El presente artículo resuelve una omisión historiográfica y desvela el contexto olvidado del Pabellón Alemán de la Exposición Internacional de Barcelona 1929. Se ha producido mucha literatura alrededor del mito de un Pabellón que, a pesar de su efímera existencia de ocho meses, se convirtió en una de las obras más importantes del siglo XX. Sin embargo, la relación formal entre los elementos arquitectónicos de este Pabellón y el diseño interior de los 16.000 m² de secciones industriales alemanas distribuidas en ocho Palacios novecentistas no había sido explorada hasta el momento. Este artículo revela la construcción de una secuencia espacial que vincula el Pabellón con el interior de estos Palacios, y que sirvió a Mies y a Lilly Reich para mostrar arquitectónicamente la identidad distintiva de Alemania a través de la recuperada fortaleza de su tejido industrial.

Palabras clave: Diseño; exposiciones internacionales; identidad; industria; Lilly Reich; Ludwig Mies van der Rohe; Modernidad; Novecentismo; Pabellón; secuencia.

ONE PAVILION, EIGHT PALACES: THE CONSTRUCTION OF GERMAN IDENTITY IN BARCELONA 1929

This article resolves a historiographical omission, disclosing the forgotten context of the German Pavilion at the 1929 Barcelona International Exposition. Much scholarship has been produced around the myth of a Pavilion that, in spite of its ephemeral existence of eight months, became one of the most important works of the 20th century. However, the formal relationship between the architectural elements of the Pavilion and the design of the 16,000 m² of German industrial sections distributed in eight Noucentista Palaces had not been explored until now. This article reveals the construction of a consistent sequence linking the Pavilion and the interior of these Palaces, which allowed Mies and Lilly Reich to architecturally express the distinctive identity of Germany through the recovered strength of its industrial fabric.

Key words: Design; identity; industry; international exhibitions; Lilly Reich; Ludwig Mies van der Rohe; Modernism; Noucentism; Pavilion; sequence.

Cómo citar este artículo / Citation: Martínez de Guereñu, Laura (2019): "Un Pabellón, ocho Palacios: la construcción de la identidad alemana en Barcelona 1929". En: *Archivo Español de Arte*, vol. 92, núm. 366, Madrid, pp. 203-218. <https://doi.org/10.3989/aearte.2019.14>.

Ludwig Mies van der Rohe fue el tercer y último director de la Bauhaus. Una de las anécdotas que más le gustaba relatar en la escuela estaba vinculada con la construcción del Pabellón de Alemania de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Mies contaba con orgullo cómo

* Este artículo es un resultado del proyecto "Bauhaus, España, América: Intercambios y Transferencias Culturales (1928-1975)" desarrollado con una Beca Leonardo Fundación BBVA a Investigadores y Creadores Culturales, otorgada en su edición de 2015.

¹ laura.guerenu@ie.edu / ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-5948-5167>.

había pasado la víspera de la inauguración en vela, para levantar él mismo las pantallas de vidrio que envolvían el Pabellón. Al parecer, tuvo una disputa con el joven ingeniero alemán que estaba a cargo de la construcción y, estúpidamente, le despidió. Con la ayuda de sus colaboradores, tuvo que trabajar toda la noche y solo suspiró de alivio cuando, justo antes del amanecer, consiguieron colocar la última pieza. Entonces, se alejaron y descubrieron, para su consternación, que los grandes paños de vidrio estaban cubiertos de “millones de huellas dactilares”. En vista de las pocas horas que faltaban para que llegaran las autoridades alemanas y españolas, cogieron unos periódicos y, manos a la obra, se pusieron a eliminar las marcas que había en cada centímetro cuadrado de cristal. Sin dormir, consiguieron tener el Pabellón listo para la inauguración y el Rey Alfonso XIII nunca supo de lo ocurrido².

Apenas un año antes de este incidente de última hora se anunciaba que Mies sería el arquitecto “que se [iba] a encargar de toda la sección alemana”³. Faltarían todavía otros cuatro meses, hasta finales de septiembre de 1928⁴, para que Alemania adquiriese el compromiso de construir un Pabellón nacional propio en la feria industrial de Barcelona. El encargo original que Mies recibió y que realizaría junto a Lilly Reich⁵, fue la puesta en escena de las industrias alemanas que iban necesariamente a situarse dispersas en los distintos espacios que el gobierno español iba a ceder en gratuidad a Alemania dentro de los Palacios novecentistas que había construido en Montjuïc.

Dada la importancia que para Alemania tenía participar en la Exposición Internacional, se podría decir que a Mies le habían asignado una misión histórica. España se veía como puente de exportaciones a Latinoamérica y se creía también que muchos de los visitantes que acudirían a la Exposición Iberoamericana de Sevilla pasarían por Barcelona⁶. Según el Gobierno español, Alemania iba a poder mostrarse “como país perseverante y tenaz que había reconstruido su economía pese a la gravedad de sus trastornos políticos y militares”⁷. Por tanto, el encargo de la dirección artística de la exposición implicaba el cometido de la búsqueda y la expresión de una identidad. No se trataba de la identidad de una única empresa, sino la del tejido industrial de Alemania entera; algo que Mies tendría que idear cuidadosamente, y que realizaría junto a Reich, a través de la organización espacial de cientos de productos industriales. Para ello, lo que importaba, como Mies gustaría en insistir a partir de entonces, no sería el “qué” se mostraba, sino el “cómo” se realizaba su distribución espacial⁸.

El comisario general alemán, el barón George von Schnitzler, hasta entonces gerente de IG Farben, se apoyó en el trabajo que iban a realizar los arquitectos para ganar la confianza de las industrias que quisieran optar a presentar sus productos. En el reglamento de participación (*Ausstellungs-Bestimmungen*) que publicó el 20 de julio de 1928 aseguraba que el “diseño de toda la sección alemana había sido transferido a un arquitecto”⁹. Y hacía hincapié en que toda la puesta en escena alemana se controlaría a través de una oficina central que estaría “bajo la direc-

² Howard Dearstyne LoC1 1959. *Mies Erects the Glass Walls of the Barcelona Pavilion (1929)*. Biblioteca del Congreso. Howard Dearstyne Papers, Washington DC.

³ *Carta de Enrique Domínguez Rodiño a Santiago Trias*, 1 de junio de 1928, Museo de Arte Moderno, Departamento de arquitectura y diseño, Mies van der Rohe Archive, Nueva York (MoMA A&D).

⁴ *Contrato entre George von Schnitzler y Santiago Trias*, 26 de septiembre de 1928, Ministerio de Asuntos Exteriores, Politisches Archiv, Berlín (MAEB), Sección II, R90140028, 130-132.

⁵ El primer párrafo del contrato aclara que las obligaciones especificadas se llevarían a cabo de forma conjunta con la arquitecta Lilly Reich. Igualmente, su nombre y su crédito como arquitecta se registra tras su visita a Barcelona en la Memoria Diaria de la Exposición Internacional. *Formarán parte en el Certamen las principales empresas industriales de Alemania*, 10 de octubre 1928, Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona (AMCB).

⁶ *Carta del Consulado alemán para España en Barcelona al Ministerio de Asuntos Exteriores alemán*, 15 de febrero de 1927 (con sello de entrada del 21 de febrero), MAEB, R240027, 0028-31.

⁷ *Documento oficial de la participación de Alemania en la Exposición Internacional de Barcelona*, sin fecha, MoMA A&D.

⁸ Mies van der Rohe, 1930: 406. Traducción castellana, Mies van der Rohe, 1995: 468.

⁹ *Exposición Internacional, Barcelona, 1929. Sección alemana, disposición de las exposiciones, 1928*. BundesArchiv, cargos de exposiciones y ferias, Berlín.

ción artística del arquitecto”¹⁰. El Comisario General se haría cargo de los costes de la dirección artística asignada al arquitecto, de la oficina local, así como del pavimento, de la uniformidad de los letreros y de los asientos de los stands. El expositor tan solo se ocuparía del montaje y eventualmente de los equipamientos especiales.

Mientras el comisario general alemán buscaba empresas nacionales interesadas en participar en la muestra industrial más importante a la que habían sido invitados tras su derrota en la Primera Guerra Mundial, el Comité Ejecutivo de la Exposición en Barcelona insistía para que Alemania construyera Pabellón propio. La primera propuesta oficial es del 27 de julio de 1928¹¹. Alemania respondía el 25 de agosto que era una idea que “ya se había desechado en febrero por considerarse poco práctica” y que los ocho meses que quedaban eran “insuficientes para erigir un edificio digno de codearse con los lujosos Palacios españoles”¹².

Perseverantes como pocos, los españoles creen que “deben insistir hasta el último momento”¹³ y comentan entre sí que “aunque la negativa del Consejero Áulico del Gobierno Alemán [hubiera] sido determinante”, se podía volver a plantear la cuestión *in situ*, cuando éste viajase a Barcelona el siguiente 20 de septiembre junto a von Schnitzler¹⁴. Como anticiparon, aquella reunión *in situ* iba a tener sus frutos, ya que España consiguió que Alemania se comprometiera a construir el Pabellón.

Así, en el convenio que firman Santiago Trías y von Schnitzler el 26 de septiembre de 1928, el Comité Ejecutivo de la Exposición pone gratuitamente a disposición del comisario general alemán más de 16.000 m², mientras que este último manifiesta estar “dispuesto a construir un Pabellón representativo de su país...de una superficie de 200 a 300 m²”¹⁵. Un mes y medio más tarde, el 12 de noviembre de 1928, el contrato que Mies firma como arquitecto con von Schnitzler describe la labor a la que se compromete: “1. el diseño arquitectónico del área ocupada por los espacios alemanes en varios Palacios; 2. el mobiliario y la formación completa de los stands de exposición; y 3. la elaboración arquitectónica del Pabellón-representativo alemán”¹⁶.

Además del diseño del Pabellón, Mies y Reich iban a ser responsables de la distribución espacial de las empresas alemanas en cada uno de los Palacios novecentistas de Montjuïc, así como de las decisiones de diseño tomadas para conseguir ofrecer una identidad distintiva respecto a los demás países participantes. El plano publicado en el Catálogo Oficial de la sección alemana muestra la envergadura de la tarea que les fue asignada (fig. 1).

En cuanto al Pabellón, el intercambio de correspondencia entre los diplomáticos alemanes y españoles y las fechas de los contratos entre los dos países (septiembre/octubre de 1928) y entre arquitecto y comisario (noviembre de 1928) no solo muestran que Mies tuvo menos de ocho meses para proyectar y construir el Pabellón, sino también, que en el momento del encargo (todavía verbal) del Pabellón, Mies llevaba ya cuatro meses trabajando de manera oficial en el diseño de las distintas secciones industriales de la exposición¹⁷. Por ello, si se trataba de mostrar una identidad alemana

¹⁰ Cuando Alemania todavía no había tomado la decisión de participar en la Exposición Internacional, Luis Mathies, Comisario General para Exposiciones y Ferias, consideró visitar Barcelona con un arquitecto. Ver *Memorandum*, 22 de diciembre de 1927, MAEB, R240007, 110.

¹¹ *Carta del Presidente del Comité Ejecutivo Marqués de Foronda al Embajador de Alemania en España*, 27 de Julio de 1928, MAEB, Sección II, R 90140028, 33-34.

¹² *Carta del Ministro de Economía Hans Posse al Ministerio de Asuntos Exteriores*. 25 de Agosto de 1928 (con sello de entrada del 28 de agosto), MAEB, Sección II, R 90140028, 49.

¹³ *Minuta de la oficina de la Exposición Internacional en Barcelona, firmada por Santiago Trías*, 31 de agosto de 1928, MoMA A&D.

¹⁴ *Carta de Enrique Domínguez Riaño a Santiago Trías*, 22 de agosto de 1928, MoMA A&D.

¹⁵ *Convenio entre el Comité Ejecutivo de la Exposición de Barcelona y el Comisario General Alemán*, 26 de septiembre de 1928, AMCB./ *Copia alemana del convenio entre el Comité Ejecutivo de la Exposición de Barcelona y el Comisario General Alemán*, 26 de septiembre 1928, MAEB, Sección II, R 90140028, 122-126.

¹⁶ *Contrato entre George von Schnitzler y Mies van der Rohe*, 12 de Noviembre de 1928, MAEB, Sección II, R240030, 101-103.

¹⁷ Como explicaría Ludwig Glaeser años después: “Inicialmente no incluyeron el Pabellón Alemán...de acuerdo a Mies, el Pabellón fue una ocurrencia tardía, dado que la Exposición de Barcelona había sido pensada para continuar la tradición del siglo XIX de representar industrias en lugar de naciones”. Ver Glaeser 1977: 11.

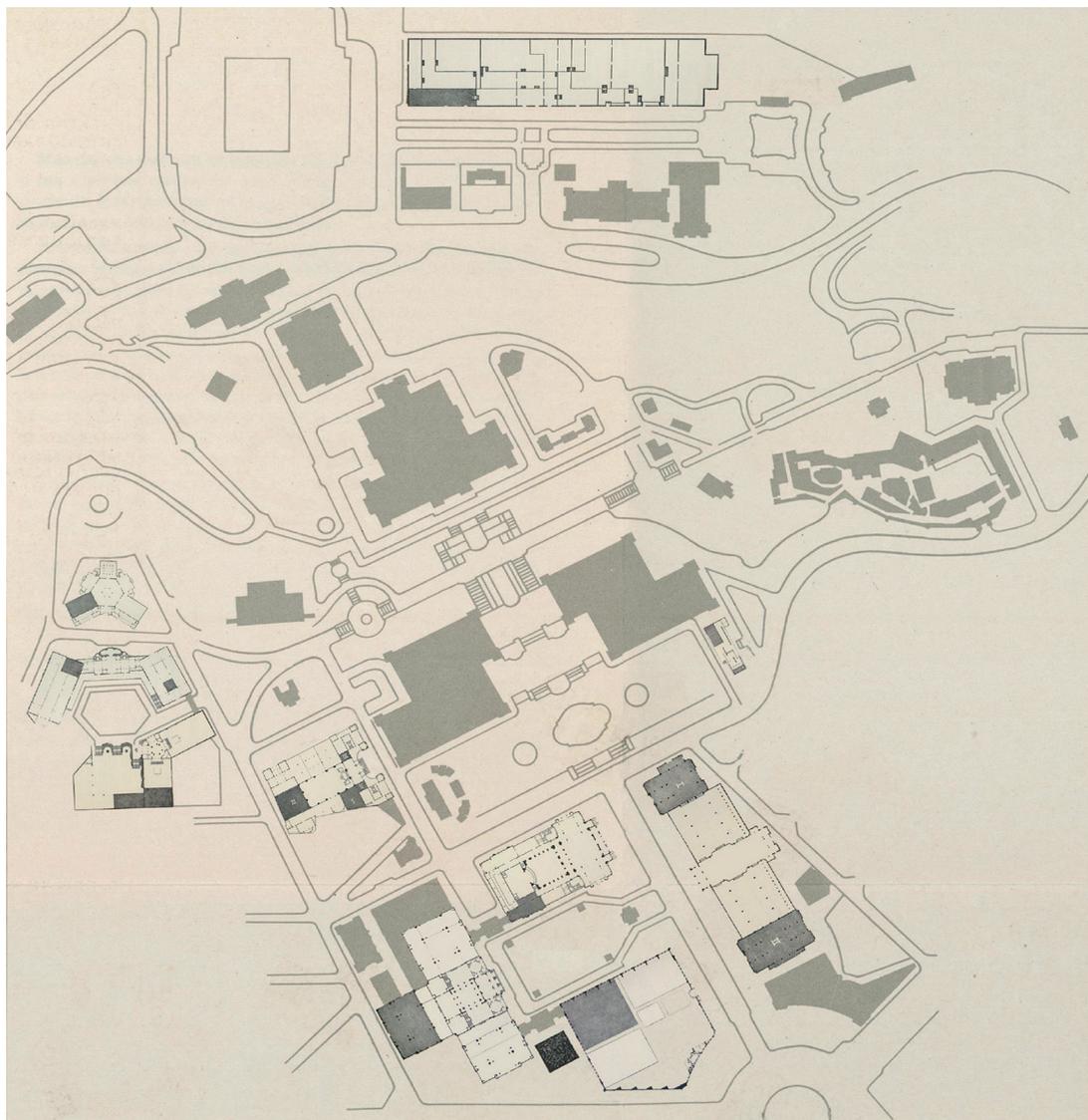


Fig. 1. Plano de las secciones alemanas de la Exposición Internacional de Barcelona, publicado en *Exposición Internacional de Barcelona 1929: catálogo oficial de la sección alemana*, 1929.

Con superposición (realizada por la autora) de las plantas de los interiores de los distintos Palacios.

- (1) Palacio de Metalurgia, Electricidad y Fuerza Motriz; (2) Palacio de Comunicaciones y Transportes; (3) Palacio de Artes Textiles; (4) Palacio de Agricultura; (5) Palacio Meridional; (6) Palacio de Artes Industriales y Aplicadas; (7) Palacio de Artes Gráficas; (8) Palacio de Proyecciones.

© Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

distintiva, no parece arriesgado aventurar que el trabajo previo de organización espacial y composición formal de las exposiciones industriales alemanas realizado ya por Mies y Reich fuera a tener un impacto en la selección del lugar, así como en el diseño de los elementos arquitectónicos del Pabellón representativo. Influencia que por otra parte desmentiría lo que tantas veces se ha sostenido: que a Mies le dieron libertad total en el diseño del Pabellón, sin ningún límite ni conceptual ni formal¹⁸.

¹⁸ Es famosa la frase pronunciada por el propio Mies a los dos días de la inauguración: "Para construir el Pabellón...se me ha dejado completa libertad de acción. Solo así puede un arquitecto llevar a cabo su obra". Ver *Diario*

Palacios y Pabellón

Inmediatamente después de su nombramiento oficial el 7 de junio de 1928, Mies emprende su primer viaje a Barcelona, financiado por la Deutsche Seide, para visitar los espacios de los Palacios, todavía en su última fase de construcción. Gracias a unas pocas fotografías de los interiores de los Palacios aún incompletos, es posible hacerse una idea de la gran diversidad de estructuras espaciales con las que Mies se encontró.

El 20 de septiembre de 1928, Mies vuelve a viajar a Barcelona; esta vez también con Reich y con el Comisario General, von Schnitzler, y el Comisario General de Exposiciones y Ferias, Dr. Luis Mathies. Se trata de la visita oficial de Alemania “con objeto de ultimar ciertos detalles relacionados con [su] aportación”¹⁹. Tal y como describe la “Memoria Diaria” de la exposición, es después de esta visita cuando los delegados alemanes prometen construir un Pabellón representativo que sería “suntuoso y especialmente adaptado a las características generales de las construcciones de [España]”. Igualmente, prometen “[tomar] parte en todos los grupos y secciones de la exposición, mediante la aportación tan amplia como entusiasta, ofrecida por todas las principales empresas industriales de aquel país, entre las cuáles se [distinguirían] las del [sector] de Maquinaria, Cinematografía, Artes Textiles y Artes Gráficas”²⁰.

El convenio mencionado entre el Comité Ejecutivo de la Exposición de Barcelona y el comisario general alemán, recoge en su punto nº 5, las superficies de los emplazamientos “que se [ponían] gratuitamente a disposición”. A cambio de estos miles de metros cuadrados el Comisario General “[manifestaba estar] dispuesto a construir un pabellón representativo de su país”. Sin embargo, con extrema diplomacia, proponía un emplazamiento diferente al que les fue ofrecido inicialmente, diciendo que “vería con satisfacción que se le cediera el [solar] de la Plaza de Bellos Oficios”²¹.

Hay que entender esta propuesta de cambio de emplazamiento en su contexto. En junio, Mies había recorrido los Palacios vacíos y el recinto expositivo de Montjuïc. En julio había acordado con el Comisario General cuáles serían las estrategias a emplear para dotar de identidad nacional y consistencia a todas las secciones alemanas. En agosto, Mies y el Comisario General habían conocido el nombre de la mayoría de las empresas alemanas que iban a participar en la muestra. En septiembre acordaron con el Comité Ejecutivo de la Exposición el emplazamiento de las distintas secciones alemanas en cada uno de los Palacios. Durante estos meses, Mies había estado ya trabajando en el proyecto general de las exposiciones industriales. Por tanto, se puede afirmar que para Mies y Reich fue fundamental trabajar la relación entre el Pabellón y los Palacios y establecer una secuencia lógica desde el Pabellón a las distintas secciones alemanas, creando un recorrido completo que mostrara la consistencia interna y la identidad distintiva de Alemania respecto a otros países.

Que Mies tuviera previamente en la cabeza el recorrido podría explicar que reaccionara tan rápido proponiendo un emplazamiento alternativo para un encargo que le acababa de ser asignado. El Pabellón no solo iba a ser el lugar donde recibir a los Reyes de España el día de la inauguración, iba a ser también el punto de partida de un itinerario a través de los ocho Palacios donde se expondrían las industrias alemanas, además del Pabellón del Suministro de Electricidad, de nueva planta, que construirían las empresas proveedoras de energía eléctrica.

Oficial 12, 1929: 25. Sin embargo, tal y como se conoce por contrato (12 de noviembre de 1928) el diseño del Pabellón fue una de las tres labores que Mies tuvo que desarrollar en Barcelona para la puesta en escena de Alemania y su industria. Son las otras dos tareas, y la coherencia formal que Mies y Reich se propusieron conseguir, las que crearon el marco de trabajo y los límites de su acción proyectual.

¹⁹ *Memoria Diaria de la Exposición Internacional: Formarán parte en el Certamen las principales empresas industriales de Alemania*, 10 de octubre 1928, AMCB.

²⁰ *Memoria Diaria de la Exposición Internacional: Formarán parte en el Certamen las principales empresas industriales de Alemania*, 10 de octubre 1928, AMCB.

²¹ *Convenio entre el Comité Ejecutivo de la Exposición de Barcelona y el Comisario General Alemán*, 26 de septiembre de 1928, AMCB. / *Copia alemana del convenio entre el Comité Ejecutivo de la Exposición de Barcelona y el Comisario General Alemán*, 26 de septiembre 1928, MAEB, Sección II, R 90140028, 122-126.



Fig. 2. Vista aérea del recinto expositivo de Montjuïc desde el sur hacia el Eixample de Barcelona, 1929.
© Josep Badosa Montmany — Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

Alemania había conseguido situar sus secciones de Artes Textiles, Artes Industriales y Aplicadas y Artes Gráficas en uno de los ejes principales de sus respectivos Palacios, a continuación de los espacios donde se desplegaban las industrias españolas. Parece sensato pensar que Alemania quisiera reproducir esta misma relación con España para su Pabellón representativo y eligiera una ubicación axialmente enfrentada al Pabellón de la Ciudad de Barcelona (fig. 2). Igualmente, parece lógico que Mies prefiriese un lugar resguardado y dominado por la enorme continuidad y contundencia del muro de cierre del Palacio de Victoria Eugenia, que aquel otro mucho más expuesto que les ofrecieron inicialmente. El emplazamiento que Mies proponía, alejado del bullicio de la avenida principal, era un lugar de paso que enlazaba la secuencia de la visita de los Palacios Industriales con el Pueblo Español y desde el que se tenía una visión, sino del conjunto, al menos de gran parte de la exposición.

Las “Cuatro Columnas Catalanas” que, según un proyecto de Josep Puig i Cadafalch, se habían construido originalmente en el eje de la Avenida de la Reina María Cristina, seguían todavía en pie. Por mandato del general Primo de Rivera, se derrumbarían el 8 de diciembre de 1928, a partir de entonces, las ocho columnas jónicas de menor tamaño, originalmente incluidas en el proyecto, irían a parar a los dos extremos de la Plaza de Bellos Oficios, una de las enfiladas delante del Palacio de la Ciudad de Barcelona, y la otra frente al solar que ocuparía el Pabellón de Alemania.

Si se trataba de construir un Pabellón que pudiera representar al país, se entiende que su misión era análoga a la de las exposiciones industriales que se presentarían en los Palacios: demostrar que el tejido industrial alemán —y con ello su economía y su cultura—, gozaba de una salud similar a la de los años anteriores a la Primera Guerra Mundial. El Pabellón debía entonces, a través de sus propios elementos arquitectónicos, mostrar el desarrollo económico del país.

Para cumplir con el objetivo de que Alemania destacara entre los países invitados, el Pabellón no podía estar arrinconado al pie de las escalinatas del Palacio Nacional. Habiendo realizado para él una previsión de tan solo 200 ó 300 m², el Pabellón tenía una desventaja sustancial en términos de impacto volumétrico respecto a cualquiera de los Palacios. La alternativa era apartarse del eje

principal norte-sur y hacer un edificio que pudiera desplegarse horizontalmente, al tiempo que creara una parada²² en una red de recorridos de mayor alcance —que enlazara los distintos espacios del recinto: el Pueblo Español situado al oeste y los Palacios industriales al noroeste.

Exposiciones industriales

El Palacio de Metalurgia, Electricidad y Fuerza Motriz era el más cercano al solar donde se iba a construir el Pabellón (fig. 3). Alemania había conseguido ubicar su sección de Química en el extremo sur del Palacio y terminaría ubicando también su sección de Máquinas en el extremo norte del mismo. Las fotografías del interior muestran un tipo de estructura para cada una de las salas y permiten entender el distinto grado de intervención que Mies y Reich realizaron sobre las diferentes construcciones, dependiendo del tipo de industria —pesada o ligera— que se fuera a instalar en ellas.

Mientras que en la sección de Máquinas, Mies y Reich dejaron visible el esqueleto completo del edificio, con sus pilares cruciformes de estrías y esquinas cóncavas, sus vigas acarteladas y sus aperturas en cubierta (fig. 4), en la sección de Química colocaron grandes bandas de tela a modo de falso techo que impedían ver la configuración de la cubierta e incluso recrecieron las paredes perimetrales hasta formar unos planos abstractos, donde instalaron vitrinas empotradas (fig. 5). Las dos plantas esquemáticas, publicadas en el Catálogo Oficial de la sección alemana, muestran la diferencia en el tratamiento de los elementos arquitectónicos dados²³. Para la separación de expositores en la sección de Química diseñaron petos y tabiques de distinta composición, mientras que en la sección de Máquinas bastaron unas barandillas cromadas de tubo de sección circular²⁴.

A primera vista, sorprende que el presupuesto total medio por metro cuadrado invertido por el Comisario General y los expositores fuera similar en secciones que presentaban intervenciones tan distintas. El gasto total realizado por el Comisario General y los expositores en la sección de Máquinas ascendió a 51 RM/m² y en la de Química tan solo costó 13 RM más por m². Puede que algunas vitrinas horizontales, con grandes superficies de vidrio y el pavimento también vidriado proporcionado por la casa Villeroy & Boch para la sección de Máquinas (en comparación con el sencillo pavimento de linóleo blanco producido por la empresa DLW que se usó para la sección de Química, así como para el resto de los Palacios), expliquen el elevado coste de este espacio²⁵.

El 3 de octubre de 1928, en un momento todavía temprano del desarrollo del proyecto, Trías envió a Mies los datos que había solicitado sobre “la resistencia” del Pabellón de Electricidad²⁶. Fue aquí, en la entreplanta situada al fondo de la sección de Máquinas (y a la que se tenía acceso por unas pequeñas escaleras laterales), donde se ubicó el Centro de Información de Alemania. Sin embargo, viendo la mínima intervención que realizaron para acondicionar tanto ese espacio

²² Juan José Lahuerta, comisario del simposio celebrado con ocasión del 30 aniversario de la reconstrucción del Pabellón de Barcelona (1986-2016) en el que se estudiaron una nueva “serie de contextos” en torno al Pabellón Alemán de la Exposición Internacional de Barcelona 1929, ha puesto en valor la interpretación realizada por Nicolau Maria Rubió i Tudurí en 1929, según la que el Pabellón se entendía como un espacio “bloqueado” en lugar de “fluido”, como se encargaría de perpetuar la historiografía ortodoxa del Movimiento Moderno. Ver Lahuerta 2017: 7.

²³ *Exposición Internacional de Barcelona 1929: catálogo oficial de la sección alemana*, 1929: 18, 22.

²⁴ Valentín Trillo ha realizado un levantamiento gráfico completo de las instalaciones de los interiores de los Palacios donde Alemania desplegó sus industrias. Ver Trillo, 2017: 363-376.

²⁵ El gasto asumido por el Comisario General ascendió a 53.050,25 RM, mientras que la cuota alcanzada por los expositores llegó a 76.429,46 RM, para una superficie total de 2.500 m². En el artículo “Mies, Barcelona and the Bauhaus: The Pavilion as a 16,000 m² Anteroom to the Exposition” se daba la cifra de 26 RM/m² como media del gasto asumido por ambas partes. Para este artículo se ha considerado más oportuno ofrecer la cifra del gasto total para este Palacio y los siguientes. Ver *Coste final de las exposiciones por Palacios*, 3 de octubre de 1929, MAEB, R240030, 110.

²⁶ *Carta del Delegado de Organización y Propaganda, vocal del Comité Ejecutivo, Santiago Trias, a Enrique Domínguez Rodiño*, 3 de octubre de 1928, MoMA A&D.

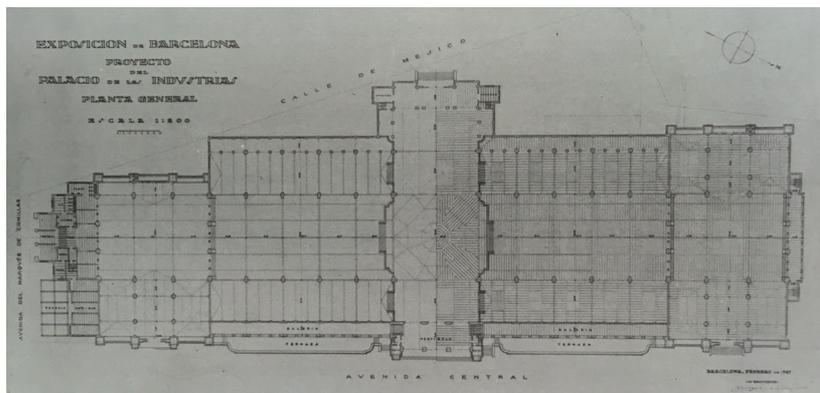


Fig. 3. Planta del Palacio de Metalurgia, Electricidad y Fuerza Motriz, obra de los arquitectos Alexandre Soler i March y Amadeu Llopart.

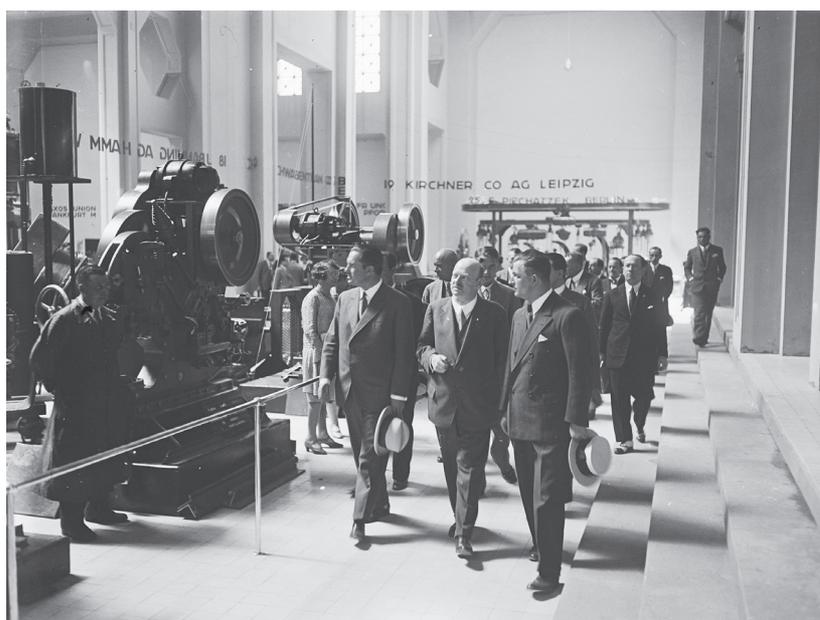


Fig. 4. Interior de la sección de máquinas de Alemania en el Palacio de Metalurgia, Electricidad, y Fuerza Motriz durante la visita de Gustav Stresemann, Ministro de Asuntos Exteriores alemán en 1929. © Gaspar-Sagarra y Torrens — Arxiu Nacional de Catalunya.



Fig. 5. Interior de la sección de químicas de Alemania en el Palacio de Metalurgia, Electricidad, y Fuerza Motriz, en una de las áreas donde estuvo presente I.G. Farben. © Mies van der Rohe Archive. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

como los 2500 m² de exposiciones industriales de esta sección, resulta curioso que Mies necesitara conocer la resistencia estructural del edificio. Cabría suponer que fueron los pilares cruciformes los que despertaron su interés, puesto que él mismo estaba experimentando entonces con este tipo de elementos²⁷.

Otro de los Palacios en el que Mies y Reich realizaron una intervención menor a nivel de acabados es el Palacio de Comunicaciones y Transportes, que estaba conformado por bóvedas de cañón paralelas, que descansaban sobre una estructura metálica de esbeltos pilares formados por presillas. Con un gasto inferior a 36 RM/m², estrategias tan sencillas como el pavimento de linóleo blanco, o los petos/barandilla de tubo de sección circular cromado eran suficientes para ofrecer una puesta en escena característica.

Los asientos de los stands, formados por conjuntos de mobiliario de tubo metálico con sillas, sillones, taburetes y mesas MR, producidos por la Berliner Metallgewerbe de Josef Müller, iguales en todas las secciones alemanas, representaron, junto a los letreros, un 8% del gasto total de la exposición²⁸. Mobiliario y letreros marcaron uno de los sellos distintivos de las secciones alemanas, siendo en gran medida responsables de la coherencia que el Gobierno alemán tanto ansiaba.

El Palacio de Agricultura contaba con una superficie total de 1520 m², mientras que el gasto total del diseño para la exposición ascendió a 72 RM/m². El ala alemana del Palacio de Artes Gráficas con secciones dedicadas a Industrias del papel y del libro, Tintas de imprenta, Artes gráficas y del libro, así como Maquinaria para la industria editorial, sin apenas intervenir en el perímetro del edificio original y tan solo añadiendo un falso techo a base de grandes bandas de tela, fue una de las exposiciones donde Mies y Reich dispusieron más metros lineales de vitrinas exentas y petos con carpintería cromada, llegando a alcanzar un gasto total de 82,4 RM/m² para 680 m².

En los Palacios de Artes Industriales y Aplicadas y de Artes Textiles hicieron desaparecer completamente la estructura original del Palacio, que quedó camuflada por unas vitrinas-muro exentas subdivididas en módulos de poco más de un metro, que podían recorrerse por ambos lados. La sección de Sederías y Terciopelos del Palacio de Artes Textiles, donde se ubicaba la exposición de Deutsche Seide, fue con diferencia el área donde las industrias realizaron una mayor inversión, asumiendo el 82% del total del presupuesto que alcanzó igualmente los 82,4 RM/m². Fue uno de los espacios más populares de la exposición y tuvo un gran impacto mediático, como atestigua la gran cantidad de imágenes que de él se conservan.

Vitrinas-muro y vitrina-lucernario

Mies y Reich diseñaron empanelados de muro perimetral, vitrinas-muro, así como vitrinas y pantallas exentas de carpintería metálica, que aplicaron según el grado de adición ornamental de estilos históricos de los distintos Palacios novecentistas —y el grado de camuflaje que debían por tanto implementar en entablamentos y columnas clásicas—, así como del tipo de industria que se fuera a instalar en ellas.

Las vitrinas-muro camuflaban por completo la estructura original y el ornamento añadido en los Palacios y ofrecían un acabado de gran simplicidad y consistencia, que permitía poner en valor los productos industriales. En el Palacio de Artes Textiles y en el de Artes Industriales y Aplicadas, un falso techo formado por bandas textiles rebajaba su altura hasta hacerla coincidir con la de las vitrinas. A diferencia de la sección alemana, en otras secciones nacionales de estos dos mismos Palacios, como es el caso de la española, no solo se dejaba vista la estructura ori-

²⁷ La primera vez que Mies construye este tipo de pilar en es en la feria de Leipzig (3-13 de marzo de 1929). Ver Neumann, 2017: 90.

²⁸ Los asientos alcanzaron un coste de 17.411 RM y los letreros un total de 35.000 RM. El coste total asumido por el Comisario General en los interiores de los Palacios ascendió a 659.403,28 RM. Ver *Documento resumen de los pagos a industriales, 18 de septiembre de 1929*, MAEB, Sección II, R240030, 110.



Fig. 6. Interior del Palacio de Artes Textiles, sección española.
Captura de imagen de la secuencia “L’estand del Institut Industrial de Terrassa”, sección española de la Exposició Internacional de Barcelona, Barcelona, CINAES, 1929-30.
© Ramón de Baños — Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona — Dipòsit Filmoteca de Catalunya.

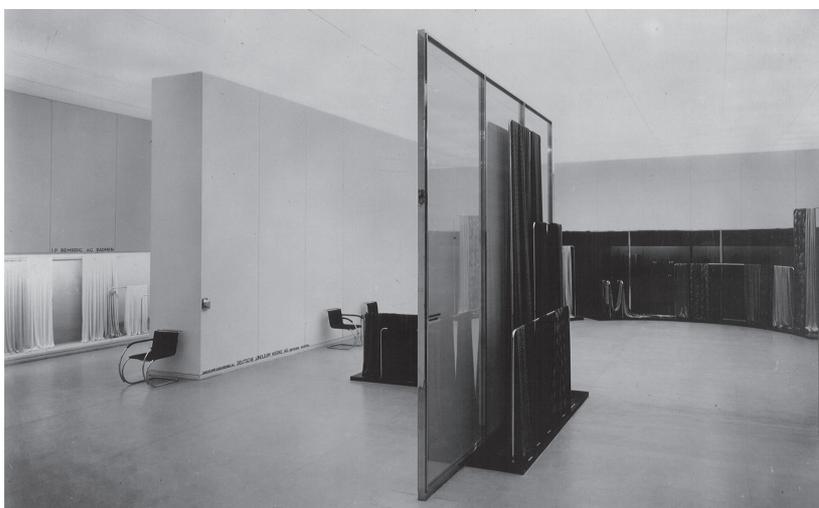


Fig. 7. Interior del Palacio de Artes Textiles, sección alemana.
Espacio central con pantallas exentas de vidrio y vitrinas-muro, área de Deutsche Seide.
© Berliner Bild-Bericht — Ludwig Mies van der Rohe Archive. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

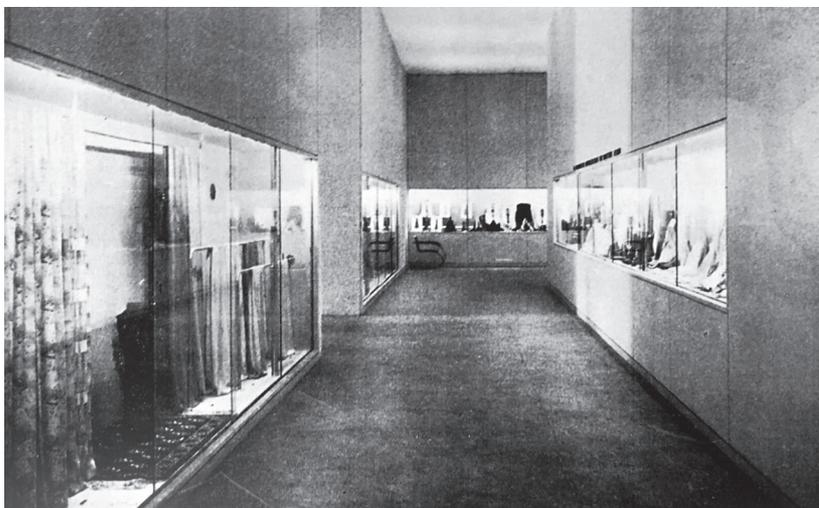


Fig. 8. Interior del Palacio de Artes Textiles, sección alemana.
Circulación perimetral entre vitrinas-muro, área de Deutsche Seide.
© Berliner Bild-Bericht — Ludwig Mies van der Rohe Archive. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

ginal de los edificios, con sus columnas de órdenes clásicos y demás ornamentos, sino que los propios muebles-vitrina exentos (muchos de ellos prefabricados) reproducían el estilo del contenedor, construyendo un sinfín de molduras entre las que se confundían los productos expuestos (fig. 6).

En la sección de Sederías y terciopelos del Palacio de Artes Textiles, Mies y Reich camuflaron la estructura del espacio central con cuatro vitrinas-muro que formaban un espacio cuadrado con sendas estructuras independientes en forma de L (fig. 7). Dotaron a este espacio central de una circulación añadida con la instalación de otras tres vitrinas exentas más estrechas, que creaban otros tres pasos axiales hacia el área donde se ubicaban el resto de las industrias textiles (fig. 8). En el espacio central los textiles se exponían colgados de barras independientes de diferentes dimensiones, dispuestas ante una serie de vidrios enmarcados en carpinterías cromadas. Estas estructuras de vidrios coloreados transparentes, que incluían una versión de vidrio semicircular, organizaban el espacio. Las vitrinas-muro de empanelados blancos creaban un fondo para los textiles exentos, al tiempo que mostraban otros tejidos similares en su interior, produciendo así una ambigüedad entre figura y fondo. El resto de los stands, principalmente dedicados a la muestra de maquinaria, se distribuían alrededor de este núcleo.

Se conservan muchos planos en planta, sección y alzado, así como detalles constructivos de los empanelados de muro perimetral, las vitrinas-muro y las vitrinas y pantallas exentas de carpintería metálica diseñadas para la mayoría de los Palacios²⁹. De hecho, el diseño de todos estos tipos de vitrinas que acomodaban la puesta en escena de los productos industriales e, incluso en ocasiones, creaban un fondo neutro dentro de los Palacios, tuvieron un papel determinante para dar un carácter propio a las exposiciones. Las vitrinas-muro, con su simplicidad y total ausencia de ornamento, fueron los elementos arquitectónicos principales para alojar los muy diversos productos industriales y otorgar la requerida consistencia para la expresión de una identidad nacional, no solo en el Palacio de Artes Textiles y el de Artes Industriales y Aplicadas, sino también en el de Comunicaciones y Transportes o en la sección de Química.

Para el Pabellón de Alemania, Mies diseñó otro tipo de vitrina, una vitrina-lucernario (fig. 9). Un plano de sección horizontal de uno de los detalles del Pabellón muestra una doble carpintería de acero cromada, separada en 110 cm, y enfrentada a un muro de mármol en un extremo y a una carpintería de acero que forma parte de una pantalla de vidrio más larga en el otro. Es posible distinguir este elemento desde las primeras versiones de la planta del proyecto, dado que aparecía incluso en el primer croquis sugerido por una doble línea. Al no haber productos industriales que exponer en el Pabellón, se trataba de una vitrina vacía, diseñada para la introducción de luz natural durante el día y la proyección de luz artificial durante la noche. A su vez, esta vitrina-lucernario permitía la convivencia del espacio representativo interior, donde se iban a colocar las sillas Barcelona, diseñadas específicamente para que pudieran tomar asiento los Reyes de España durante la inauguración, y el espacio exterior, donde cualquier visitante podría sentarse en un largo banco al pie del muro de travertino.

Ya en la primera propuesta del Pabellón, la vitrina-lucernario se sitúa a un lado de la escalera que viene del Pueblo Español, entre un muro de mármol que impide la visión frontal hacia la Plaza de Bellos Oficios y un tabique de vidrio que la sobrepasa tan solo unos centímetros. Con la creación de este espacio Mies estaba definiendo el área exterior cubierta más celebrada durante el día de la inauguración (fig. 10). En la segunda propuesta del Pabellón, la vitrina-lucernario, todavía estrecha, se desplaza unos centímetros hacia el norte, aunque sigue situada en la misma posición, y aparecen las primeras cotas de replanteo. Si el área que Alemania iba a ocupar dentro de cada uno de los Palacios estuvo clara desde el principio, en el Pabellón, donde solo estaba definido el emplazamiento y su relación con el resto de espacios del recinto, era necesario establecer una pauta para organizar los espacios interiores (que pudieran servir al fin último de representación) y los exteriores (que pudieran sumarse a los recorridos generales del recinto expositivo).

²⁹ Actualmente el Mies van der Rohe Archive del Departamento de arquitectura y diseño del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA A&D) conserva 41 planos de las exposiciones industriales en el interior de los Palacios y 28 planos del Pabellón. Ver Drexler, 1986-1992.



Fig. 9. Interior con muro de vidrio iluminable (vitrina-lucernario) durante la inauguración, 27 de mayo de 1929. © Filmoteca Nacional de España.



Fig. 10. Exterior del muro de vidrio iluminable (vitrina-lucernario). El rey Alfonso XIII charlando con el arquitecto Ludwig Mies van der Rohe durante la inauguración, 27 de mayo de 1929. © Josep Brangulí — Arxiu Nacional de Catalunya.

La planta definitiva muestra el modo en que dialogaban entre sí cada uno de los elementos. La combinación de diferentes tipos de vidrio transparente, en diversos colores, y sus variados efectos ópticos intensificaban la complejidad del interior. Habiendo sido la empresa IG Farben una de las promotoras principales de la sección alemana de la exposición³⁰, parece sensato pensar que Mies quisiera, con la introducción del color en la masa, mostrar el grado de sofisticación alcanzado por las industrias alemanas en este sector.

Estos vidrios, producidos industrialmente, se situaban alrededor del elemento principal, de piedra natural: el muro de ónice. Mies también introdujo variedad en los muros de piedra natural,

³⁰ George von Schnitzler era gerente de IG Farben cuando le ofrecieron ser comisario general de la Exposición Internacional de Barcelona en mayo de 1928. El día de la inauguración de la sección alemana, el 27 de mayo de 1929, von Schnitzler había invertido tal cantidad de su fortuna personal en el Pabellón Alemán que era en realidad su propietario legal. Ver Neumann, 2006: 390.

eligiendo un mármol verde de Tinos para acompañar la entrada, un mármol verde alpino para establecer el límite norte del Pabellón y crear el patio de luz, y el travertino para establecer el límite sur y el pavimento completo sobre el podio en el que se asentaba el Pabellón. A pesar de tratarse de los materiales naturales más antiguos y nobles de la arquitectura occidental, la exactitud del corte artesanal y la forma y claridad con la que Mies los dispuso, los situaba en términos de equivalencia visual con el vidrio.

Para ver la dimensión y la situación final que adoptó la vitrina-lucernario, es necesario entender el orden del replanteo y de la construcción de los distintos elementos del Pabellón. Como es conocido, los ocho pilares y los muros de piedra fueron los primeros elementos que se replantearon³¹. Solo entonces se pudo establecer el módulo de 110 cm para el conjunto del Pabellón (con algunas desviaciones hacia los dos lados) y realizar el despiece del pavimento. La vitrina-lucernario encajó entonces en su posición definitiva, coincidiendo con la anchura de una de las losas del pavimento y adoptando una luz total de casi 9 metros con tan solo un mainel central. Un módulo de vidrio oscurecido con una lámina adicional de color negro, salvaba el canto de la vitrina de luz y otro módulo de vidrio gris pardo transparente sobresalía hacia el exterior evitando la creación de una esquina convexa.

Columnas estriadas

Después de haber estudiado las diferentes estructuras de cada Palacio para poder intervenir en ellos, y decidir qué pilares camuflar y cuáles dejar vistos, parece lógico pensar que el diseño de la estructura del Pabellón fuera también una de las cuestiones principales a resolver en el proyecto. Y no solo eso. Reaccionar a la enfilada de ocho columnas jónicas que enmarcaron el solar a partir de diciembre de 1928, cuando Mies ya llevaba dos meses trabajando en el proyecto del Pabellón, no debió ser cuestión menor. Por un lado, era importante marcar la dirección del recorrido que venía desde el Pueblo Español y vinculaba al Pabellón con el resto del recinto expositivo. Por otro, era necesario mantener un diálogo con el muro ciego vertical del Palacio de Victoria Eugenia y demostrar que se podía construir una estructura horizontal de mucho menor tamaño en perfecto equilibrio.

La estructura del Palacio de Metalurgia, Electricidad y Fuerza Motriz, por la que Mies había manifestado interés, era de las pocas que se expuso sin ningún tipo de revestimiento. La acumulación de líneas y la intensa secuencia de concavidades y convexidades con que se dejaba ver la estructura de la sección de Máquinas permitía imaginar el modo en que las cargas estructurales eran transportadas verticalmente (fig. 11). Por su lectura apasionada de los textos de Romano Guardini es conocido que a Mies, que buscaba un vehículo de expresión para los nuevos tiempos, le interesaba alcanzar la abstracción en la arquitectura sin que se perdiera su espíritu³². Para ello, era fundamental encontrar un modo de expresión del dominio del hombre sobre las fuerzas de la naturaleza³³. Multiplicar las líneas verticales de los soportes estructurales a través de plantas cruciformes contribuía sustancialmente a subrayar tal expresión.

Mies había planteado ya este tipo de multiplicación de líneas verticales —que puede entenderse como representación de la gravedad— con las pieles de sus Rascacielos de Vidrio de los años veinte. En Barcelona ensayó también esta estrategia en la exposición de algunos productos industriales en la sección de Química y en el Palacio de Artes Textiles. En estos espacios, Mies y Reich diseñaron unos expositores verticales en forma de cruz elevados a la altura de las vitrinas de donde colgaban largas telas. En el Pabellón, Mies optó por usar pilares de cuatro diedros equivalentes que confluían en un punto central formados por cuatro perfiles en L y cuatro en T. La sección estructural como tal no era innovadora. Desde finales del siglo XIX muchos manua-

³¹ Mertins, 2014: 152.

³² Neumeyer, 1986. Traducción castellana, 1995.

³³ Martínez de Guereñu, 2011: 88-90.



Fig. 11. Interior de la sección de máquinas de Alemania en el Palacio de Metalurgia, Electricidad, y Fuerza Motriz durante la inauguración de la sección alemana, 27 de mayo de 1929. Puede observarse al arquitecto Ludwig Mies van der Rohe, de espaldas, siguiendo las explicaciones que se le están dando a los reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia de Battenberg.

© Josep Brangulí — Arxiu Nacional de Catalunya.

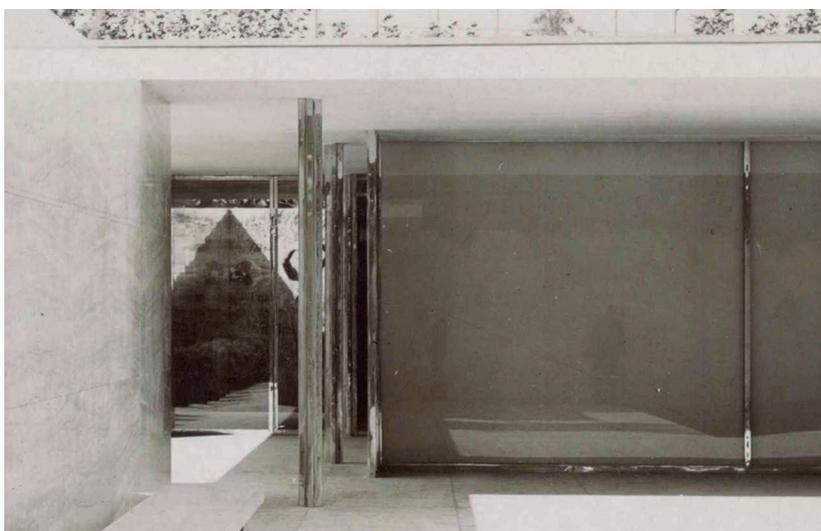


Fig. 12. Primer plano de la fila de postes cruciformes exteriores del Pabellón de Alemania, extraído de una de las trece fotografías canónicas de Berliner Bild-Bericht, aprobadas por el arquitecto Ludwig Mies van der Rohe.

© Fundació Mies van der Rohe Barcelona.

les de construcción en hierro recogían este tipo de sección, un ejemplo de ello aparece en la traducción al castellano del famoso *Empleo del Hierro en la Construcción*, publicado en España el mismo año de la construcción del Pabellón³⁴. La innovación de Mies consistió en utilizar un material industrial como la plancha de acero cromado, que se usaba desde 1924, para forrar el elemento sustentante —algo que él ya había ensayado en sus carpinterías, vitrinas y muebles. En el caso de los pilares del Pabellón, la plancha de acero cromado plegada en una secuencia continua de cantos cóncavos y convexos, multiplicaba las líneas verticales, subrayaba la esbeltez del elemento sustentante, y hacía que su percepción variase desde el énfasis en la representación de la transmisión de cargas hasta su desaparición total en el espacio (fig. 12).

Se ha discutido mucho sobre la razón por la que Mies no aclaró la diferencia —o incluso fomentó la ambigüedad— entre elementos estructurales y no-sustentantes, al no dejar unos centímetros de espacio entre los muros no resistentes y el falso techo³⁵. Puede pensarse que fue así

³⁴ Kersten, 1929: 149.

³⁵ Evans, 1987: 240.

porque siguió el mismo criterio empleado en el Palacio de Artes Textiles y en el Palacio de Artes Industriales y Aplicadas, en los que había camuflado la estructura novecentista preexistente, absorbiéndola en vitrinas-muro hasta las que se rebajaba la altura del falso techo. Allí consiguió organizar unos espacios neutros, donde solo se destacaran los productos expuestos. En el caso del Pabellón, los elementos delimitadores no estructurales (las pantallas de vidrio y los muros de mármol) eran tanto fondo (sobre el que reflejar el paisaje y la actividad circundante) como producto expuesto.

Inauguración de la sección alemana

27 de mayo de 1929. Tras días de trabajo ininterrumpido en tres turnos y muchas noches sin dormir, llegó el día de la inauguración. Las autoridades alemanas recibieron a los Reyes de España en el Pabellón. Se trataba de la fiesta de entrega del Pabellón a la Dirección de la Exposición Internacional de Barcelona. En su discurso, el comisario general de Alemania, agradecía a la ciudad de Barcelona el terreno que les habían cedido para construir el Pabellón así como la superficie expositiva en los interiores de los ocho Palacios.

La inauguración en el Pabellón continuó con la visita a las secciones industriales, comenzando por las instalaciones de la sección de Química en el Palacio de Metalurgia, Electricidad y Fuerza Motriz y de la sección de Máquinas del mismo Palacio. Seguidamente, las autoridades visitaron el Palacio de Transportes y Comunicaciones y el Pabellón del Suministro de Electricidad, el otro Pabellón de nueva planta, que construyó Alemania, y que mostraba el avanzado estado de electrificación del país. Siguieron hacia el Palacio de Artes Textiles, para terminar en el Palacio de Artes Industriales y Aplicadas³⁶.

La crítica ha hecho hincapié en la función puramente representativa del Pabellón, interpretándolo como un espacio de recepción aislada. Sin embargo, como demuestra la secuencia que Mies y Reich construyeron y que vincula el proyecto de los interiores de los Palacios con el del Pabellón, éste era también la antesala del recorrido que las autoridades y la comitiva real realizarían por todas las secciones industriales alemanas, y con ellas, los medios de comunicación de masas y el pueblo³⁷.

El propio acto de inauguración, y los muchos documentos (papeles, dibujos, fotografías, películas) en los que puede reproducirse este recorrido hoy, muestran que el objetivo de Mies y Reich en Barcelona fue mostrar la identidad del tejido industrial de toda Alemania, a través de una secuencia consistente que vinculara el proyecto del Pabellón —la arquitectura representativa e icónica— con el trabajo que habían realizado en el interior de los Palacios —el diseño de la arquitectura de las exposiciones, como marco neutro para los productos industriales.

Los visitantes de la Exposición Internacional pudieron ver, tanto los objetos que la industria alemana había producido en serie, como las máquinas que estaban en el origen de su producción, a través de las secciones industriales distribuidas en ocho Palacios novecentistas. El Pabellón, situado en el origen de toda la secuencia expositiva, y en su relación con los interiores de los ocho Palacios, dejaba entrever la re-ordenación social y cultural que había supuesto la industrialización. La vitrina-lucernario del Pabellón —con una función estética—, era equivalente a las vitrinas-muro de los Palacios que cumplían, al exponer los objetos industriales, una función utilitaria. Así, ya en 1929, ambas vitrinas mostraban que el mundo del objeto artístico singular y el de la reproducibilidad técnica, se habían situado a un nivel equivalente. Del mismo modo que las vitrinas rompían las jerarquías culturales al poner en diálogo los muros de piedra noble del

³⁶ *Memoria Diaria de la Exposición Internacional: Registro de la secuencia de inauguración*, 28 de mayo de 1929, ACB.

³⁷ El hecho de que Mies dispusiera el Pabellón como punto de inicio de un recorrido a través de los distintos Palacios y construyera para ello una secuencia espacial coherente en términos formales muestra el modo en que quedó limitada su libertad de acción en el proyecto.

Pabellón con los productos expuestos de los Palacios, anulaban también las jerarquías sociales al acercar la monarquía a las masas el día de la inauguración.

Pabellón y Palacios muestran hoy el modo en que el diseño moderno se había integrado en 1929 en la industria y el modo en que la arquitectura moderna —con o sin productos industriales, tanto en los interiores de los Palacios novecentistas como en el Pabellón de nueva planta— podía igualmente ofrecer un marco donde poner en valor la renovada fortaleza económica de Alemania. Haciendo uso de las mismas estrategias espaciales empleadas para exhibir objetos en el interior de los Palacios y con elementos arquitectónicos equivalentes, el Pabellón de Barcelona terminó siendo un objeto que se exhibía a sí mismo, convirtiéndose así en escaparate de una nueva época.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes originales

- Biblioteca del Congreso. Howard Dearstyne Papers, Washington DC (LoC).
 Museo de Arte Moderno, Departamento de arquitectura y diseño, Mies van der Rohe Archive, Nueva York (MoMA A&D).
 Ministerio de Asuntos Exteriores, Politisches Archiv, Berlín (MAEB).
 Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona (AMCB).
 Bundesarchiv, Berlín (BADAM).
- Diario Oficial nº 12, 2 de junio de 1929: “El Arquitecto van der Rohe [sic] creador del Pabellón de Alemania”, p. 25; “Una visita a la sección alemana de la exposición de Barcelona”, pp. 32-33.
- Drexler, Arthur (ed.) (1986-1992): “German Pavilion, Barcelona 1928-1929”; “Barcelona Exhibits”. En: *The Mies van der Rohe Archive*, New York: Garland Publishing, vol. 2, pp. 216-245 y vol. 5, pp. 165-168; vol. 2, pp. 246-281, vol. 5, pp. 169-172.
- Exposición Internacional de Barcelona 1929: catálogo oficial de la sección alemana. (1929). Versión alemana: *Internationale Ausstellung Barcelona 1929. Die Deutsche Abteilung (1929)* Berlín: Reichsdr.
- Evans, Robin (1997): “Mies van der Rohe’s Paradoxical Symmetries”. En: *Translations from drawing to building and other essays*. Londres: Architectural Association, pp. 232-276.
- Glaeser, Ludwig (1977): *Ludwig Mies Van Der Rohe: Furniture and Furniture Drawings from the Design Collection and The Mies van der Rohe Archive*. Nueva York: The Museum of Modern Art.
- Kersten, Carl (1929): *Empleo del Hierro en la Construcción*. Barcelona: Editorial Canosa. (Traducción de la última edición alemana, por B. Bassegoda Musté).
- Lahuerta, Juan José/ Marín, Celia (2017): “Introduction”. En: *Mies van der Rohe — Barcelona 1929*. Barcelona: Tenov Books/ Fundació Mies van der Rohe.
- Martínez de Guereñu, Laura (2011): “‘Abstracción’. Lectura en dos tiempos: Romano Guardini y Mies van der Rohe.” En: *Revisiones. Revista de crítica cultural*, 7, Invierno 2011/ Primavera 2012, Pamplona, pp. 85-100.
- Mertins, Detlef (2014): *Mies*. Nueva York: Phaidon.
- Mies van der Rohe, Ludwig (1930): “Die neue Zeit”. En: *Die Form* 5,15 (1930), p. 406. Traducción castellana: “Los nuevos tiempos” (1995). En: Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe: la palabra sin artificio, reflexiones sobre arquitectura: 1922-1968*. Madrid: El Croquis, p. 468.
- Neumeyer, Fritz (1986): *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort: Gedanken zur Baukunst*. Berlin: Siedler. Traducción castellana, (1995) *Mies van der Rohe: la palabra sin artificio, reflexiones sobre arquitectura: 1922-1968*. Madrid: El Croquis.
- Neumann, Dietrich (2006): “The Barcelona Pavilion”. En: *Barcelona and Modernity: Picasso, Gaudí, Miró, Dalí*. Cleveland, OH: Cleveland Museum of Art in association with Yale University Press, pp. 390-99.
- Neumann, Dietrich (2017): “‘What do you mean by a Pavilion?’: Mies van der Rohe and the Genesis of the Barcelona Pavilion”. En: AA. VV, *Mies van der Rohe — Barcelona 1929*. Barcelona: Tenov Books/ Fundació Mies van der Rohe, pp. 78-101.
- Rubió i Tudurí, Nicolau María (1929): “Le Pavillon de L’Allemagne a L’Exposition de Barcelone par Mies van der Rohe”. En: *Cahiers d’Art* 8-9. Reproducción facsimil y traducción al inglés en AA. VV (2017), *Mies van der Rohe — Barcelona 1929*. Barcelona: Tenov Books/ Fundació Mies van der Rohe, pp. 8-11.
- Trillo Martínez, Valentín (2017): *Mies en Barcelona. Arquitectura, Representación y Memoria*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.

Fecha de recepción: 03-IV-2018

Fecha de aceptación: 10-I-2019