

## Imágenes

**01.** Collage 107: Imagen tomada desde la muralla de la ciudad, mostrando una vista aérea de varios edificios públicos, como las termas (en realidad, el edificio de la CEPAL en Santiago de Chile). DE WOFLE, Ivor. *Civilia: The End of Suburban Man; A Challenge to Semidetsia*, London, The Architectural Press, 1971, pp. 104-105.

**02.** Collage 126: Muelles de uso público en la dársena industrial. La serena fachada que le da frente es en realidad un pastiche de partes de similar tamaño de edificios industriales diversos. *Ibid.*, pp. 124-125.

**03.** Collage 83. Una de las colosales vistas de la 'megaestructura universitaria', con el *Graduate Centre* de la universidad de Cambridge elevado a una escala monumental por la adición de otras estructuras reducidas de tamaño en su parte inferior. *Ibid.*, p. 84.

**04.** Collage 113, mostrando el 'Galleria Café', a cuyo alrededor, "el paisaje... es totalmente rural, sin una sola mancha suburbana". *Ibid.*, pp. 110-111. A la izquierda, imagen de la *Chelsea Drug Store* tal y como apareció publicada en "Motion Study" en *The Architectural Review*, Dec 1, 1968, vol. 144, nº 862, p. 394.

**05.** Collage 121, "The City Hall". DE WOFLE, *op. cit.*, p. 120. Derecha: *Dunelm House*; detalle del alzado al río Wear en DONAT, John, "Dunelm House Durham: Club House, Durham University" en *The Architectural Review*, Jun 1, 1966, vol. 139, nº 832, p. 454.

**06.** Collage 82: Retazos del *Southbank Centre* (*Hayward Gallery* y *Queen Elizabeth Hall*) en la 'Megaestructura Universitaria'. A derecha e izquierda, dos fotografías tomadas desde puntos cercanos a los de aquellas que forman parte del collage. (PHILIPPS, Simon, "Hayward Gallery 7, South Bank, London... 1968", c2018 / DE WOFLE, Ivor, *op. cit.*, p. 83 / Michael Franklyn: *Queen Elizabeth Hall, South Bank, London*, RIBA38182 © Architectural Press Archive / RIBA Library Archive Photographs Collection).

**07.** Collages 88 y 89: *El Habitat 67*, desdoblado y con la adición de partes de otros edificios en

las residencias de estudiantes. La parte inferior de la imagen de la derecha es nuevamente *Dunelm House*. DE WOFLE, *op. cit.*, p. 87.

**08.** Collage 87: "Las residencias de estudiantes son quads [quadrangles: patios de reunión] verticales". *Ibid.*, p. 86.

**09.** Collage 99: 'The University Boat Club' toma los patrones formales de *Dunelm House*, y los transforma en un sistema de crecimiento potencialmente ilimitado. (*Ibid.*, p. 96. / Origen sin identificar. Fuente online: <https://iqbalaalam.wordpress.com/2011/12/15/durham-students-union-and-arups-bridge/> / DONAT, John, *op. cit.*, p. 460).

**10.** *Thornaby Town Centre* (derecha) frente a su versión 'hiperreal' en *Civilia* (Collage 116, DE WOFLE, *op. cit.*, p. 113), donde "la escalada se ha convertido en un modo de vida." (Fuente online: <https://www.somethingconcreteandmodern.co.uk/building/thornaby-town-centre/>)

# 10

## Un pabellón diacrónico.

### Variaciones sobre el Pabellón de la República Española

#### Urtzi Grau

La reconstrucción del *Pabellón de la República Española*, llevada a cabo en 1992 por Juan Miguel Hernández León, y Miquel Espinet y Antoni Ubach en Barcelona, presenta omisiones y añadidos que no formaban parte del pabellón construido en 1937 por Luis Lacasa y Josep Lluís Sert. En este artículo, no abordamos esas diferencias como errores inconscientes u omisiones fruto del descuido. En vez de ello, son interpretadas como pruebas materiales de los argumentos historiográficos acerca de los orígenes de la arquitectura moderna en España que circularon durante la transición a la democracia del país. Esta perspectiva permite abandonar los debates acerca de la fidelidad de la reproducción para analizar, así, la relación entre los pabellones en cuanto que *trayectoria* (Latour, 2010) o *inframance* (Banz, 2019), abriendo el debate a propósito de la relevancia cultural de las copias arquitectónicas.



[...] el verdadero fenómeno que debemos explicar no es la demarcación punto por punto de una versión aislada con respecto al resto de sus copias, sino el conjunto entero compuesto por uno –o varios– original(es) así como su biografía incesantemente reescrita.

Bruno Latour, *The migration of the aura*

Ocurre algo extraño cuando uno se acerca a la reconstrucción del *Pabellón de la República Española*, realizada en 1992 en Barcelona. Al bajar por la calle Pare Mariana desde la estación de metro de Montbau, el parque del Valle de Hebrón aparece a la derecha. El papel de esta zona en la transformación olímpica de la ciudad sigue presente en sus ruinas arquitectónicas. Los paneles prefabricados de hormigón de las Instalaciones de Tiro con Arco de Enric Miralles y Carme Pinós descansan allí, apilados a la espera una

reconstrucción que nunca llega. Sobreviven también varios vestigios de la infraestructura para el espacio público diseñada por Eduard Bru, poniendo de manifiesto la falta de mantenimiento característica de ese *terrain vague* que pretendían emular originalmente. Al final de la calle, las Cerillas de Claes Oldenburg, aparentemente abandonadas a medio quemar por un fumador gigantesco, se suman a la secuencia de ruinas que el pabellón parece culminar.

Esta sucesión no es más que un preludio de la impresión que transmite el edificio. El visitante no sabe describir su malestar inmediatamente. Eclipsado por la escala de la obra de Oldenburg, el edificio se antoja completamente plano. Los brillantes colores de la escultura silencian sus rojos y grises. Su humilde volumen no parece estar a la altura de las imágenes heroicas que François Collar tomó en 1937. El observador se pregunta qué le ha ocurrido a este edificio tan admirado. ¿Cómo ha perdido su peso histórico? Los elementos que lo anclaban a un momento concreto –que lo hacían *necesario*– parecen haber desaparecido. Los distintos collages de Josep Arnau que transformaban cíclicamente su fachada brillan por su ausencia. La levedad vertical de la escultura *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, de Alberto Sánchez, ya no preside el acceso al patio. Hay un vacío bajo la escalera que lleva a la planta principal, en el espacio reservado al busto *Cabeza de mujer* de Picasso. Ni siquiera hay rastro de la sombría presencia del Pabellón Alemán de Albert Speer, asomándose desde lo alto.

Nuestro visitante no es el primero en sentirse incómodo. A lo largo de los años, otros comentaristas han manifestado esta insatisfacción. El arquitecto Alfonso Muñoz achacó sus síntomas a que la arquitectura del edificio era víctima de la pérdida del aura benjaminiana en la era de la reproductibilidad técnica. La historiadora Ascensión Hernández Martínez apuntó la descontextualización temporal y geográfica que traía aparejada la reconstrucción en la Barcelona de 1992 de un pabellón de 1937 cuyo emplazamiento original era el Trocadéro de París. El periodista Jordi Busquets fue más lejos. En 1991, antes incluso de que dieran comienzo las obras de reconstrucción, señaló el efecto siniestro que la ausencia de las obras de arte produciría el día de mañana. Estas descripciones del nuevo edificio como un caparazón hueco no son tan solo empíricas. Se basan en la aplúsima bibliografía sobre el edificio de 1937. La inmensa mayoría de estos textos académicos soslayan el edificio para centrarse en los materiales que exponía, comparándolos a otras piezas artísticas definidas como «arte degenerado» en el Pabellón Alemán o al realismo socialista del Pabellón Soviético. Este interés por los collages, cuadros, esculturas, películas y actos que acogió el edificio ha llevado a autores como Jordana Mendelson o David Rivera a describir el pabellón español como una infraestructura de apoyo cuyo rasgo arquitectónico más característico lo constituían las imágenes propagandísticas expuestas. En resumen, con anterioridad a su reconstrucción, apenas existían descripciones del edificio de 1937 que no tuvieran en cuenta las obras que en él se expusieron (fig. 02).

En este contexto, una reconstrucción que divorcia contenido de continente –y opta por reconstruir tan solo este último– parece abocada irremediabilmente al fracaso. Sin embargo, los autores del nuevo edificio, el historiador Juan Miguel Hernández León y los arquitectos Miquel Espinet y Antoni Ubach, no se refieren a estas ausencias cuando describen el nuevo edificio. Optan, en cambio, por enumerar otro conjunto de diferencias. Sus descripciones del edificio son explícitas en cuanto a las modificaciones en el diseño, las cuales, según los autores, eran necesarias para transformar un pabellón temporal en uno permanente. La lista de diferencias incluye la incorporación de un montacargas, garantizar que la accesibilidad del edificio estuviera a la altura de las exigencias vigentes, varios cambios en los materiales para cumplir con las normativas sanitarias y contra incendios o un nuevo sótano bajo la nueva estructura.

Las reconstrucciones son operaciones bifrontes. Precisan un original y los argumentos que lo avalan como tal, es decir: lo que debe reconstruirse junto con un relato que respalde su

valor, basado en pruebas históricas. Correcciones y modificaciones resultan a menudo inevitables y es preciso contraponerlas a la documentación histórica y presentarlas como desafíos menores para la originalidad del objeto reconstruido. Un tema prioritario en el caso del *Pabellón de la República Española* era la escasez de documentación histórica. El edificio fue desmantelado después de que la Exposición Internacional cerrase sus puertas el 25 de noviembre de 1937. Tan solo sobrevivieron unos pocos documentos en los archivos de los arquitectos y del gobierno español, que se vieron severamente afectados por la guerra civil en curso. Entre ellos, no se contaban los planos ejecutivos. Como el pabellón fue proyectado y construido en un contexto bélico, tanto el diseño como las obras de construcción, ejecutadas en apenas cuatro meses, sufrieron tantas dificultades y modificaciones de última hora que no cabe hablar de documentación definitiva en este caso. Si se disponía, sin embargo, del anteproyecto, que incluía planos y alzados, pero, tal y como reconocieron los autores de la reconstrucción, las referencias más valiosas eran las imágenes originales de 1937. Esas imágenes eran el testimonio que permitía redibujar el edificio, definir el original e identificar su valor histórico antes de volver a construirlo.

Las imágenes que han sobrevivido del pabellón son bien conocidas. Además de las fotografías fundamentales de François Kollar, y las de visitantes, artistas y funcionarios públicos, las imágenes que tomó el comisario general adjunto del pabellón, José Lino Vaamonde Valencia, durante los trabajos de construcción, revelan detalles íntimos del diseño y la materialidad del edificio. Todas las imágenes confirman las diferencias entre los edificios de 1937 y 1992 ya señaladas: las obras de arte ausentes y los añadidos para adaptarse a la normativa vigente. Y permiten identificar otras. La más obvia, los colores del edificio. Desde su demolición en 1937, el pabellón tan solo existió como un conjunto de imágenes en blanco y negro; la reconstrucción actualizó su condición. Si la colorización de las películas de Hollywood fue polémica en 1992, el mismo procedimiento aplicado a la arquitectura ya arrastraba una larga y contenciosa historia que abarcaba desde los brillantes pigmentos que habían recubierto los templos griegos hasta el repintado en 1965 de las paredes de la Villa Savoye. Otros cambios notables incluían la desaparición en el edificio reconstruido de las llamativas letras de «España» en el lado derecho de la cornisa de la fachada principal y de la gran pancarta sujeta a los tres mástiles con el nombre del país escrito en francés, «Espagne». Asimismo, desaparecieron también las frases de Manuel Azaña, presidente a la sazón del gobierno, en las que se recordaba a los visitantes que a apenas unos kilómetros al sur se estaba librando una guerra contra el fascismo.

La lista no para de crecer: propaganda política, esculturas y cuadros, puesta al día de los materiales empleados y de los accesos según la normativa vigente, letras que faltan y colores desaparecidos. Casi dan ganas de preguntarse si queda algo del edificio original. ¿Se deben estas diferencias a errores inconscientes o son omisiones fruto de la falta de atención? Nos gustaría plantear una explicación distinta. Una de las consecuencias de diseñar un edificio que ya fue diseñado es que el número de decisiones de diseño se reduce. Por otra parte, su justificación se vuelve más evidente, siendo a menudo explícita. Añadidos y omisiones articulan el pabellón históricamente en el presente y analizan el valor del edificio en su momento. Cada diferencia es una prueba material que emplaza el pabellón en el momento de su reconstrucción. En su conjunto, fijan el pabellón tal y como emerge en 1992, reflejando las polémicas historiográficas en torno a la arquitectura moderna, las disputas políticas de la transición española a la democracia y la culminación de la renovación urbanística de Barcelona con motivo de los Juegos Olímpicos de 1992.

Estudiar la reconstrucción a través de sus imprecisiones nos permite desplazar el foco de interés del edificio original hacia el valor de las diferencias. ¿Qué nos dice el nuevo edificio sobre el tiempo en que fue construido? ¿Cómo podemos interpretar esos

cambios? Los textos de la reconstrucción nos brindan una suerte de Piedra de Rosetta para desentrañar el significado de dichos cambios. En ellos, Hernández León, Espinet y Ubach afirman que Josep Lluís Sert diseñó el edificio original con el apoyo administrativo de Luis Lacasa y de Antoni Bonet-Castellana para el control de las obras. Estas palabras definen la procedencia del pabellón, ofrecen una declaración de autenticidad a cargo de los expertos en la historia del edificio, y obedecen a la forma tradicional de confirmar la originalidad del objeto pese a sus modificaciones. Sin embargo, lo importante aquí es que constituyen asimismo una afirmación que transforma el edificio en un argumento más en la controversia historiográfica acerca de la autoría del proyecto. Atribuirlo a Sert y relegar a Lacasa a un papel administrativo secundario al mismo nivel que Bonet-Castellana constituía una forma de abordar la reconstrucción del edificio, definir qué era necesario reconstruir y determinar el valor histórico del mismo.

Ya en 1976, el historiador Carlos Sambricio había sostenido que minimizar el papel de Lacasa en el diseño del pabellón de 1937 no hacía justicia a su contribución al proyecto y no permitía comprender la naturaleza de su colaboración con Sert. Con ello, cuestionaba directamente la afirmación de Oriol Bohigas de que la participación de Lacasa había sido más teórica que real. Aun reconociendo que el diseño del pabellón estaba en deuda con los intereses formales de Sert, Sambricio situaba sus fundamentos ideológicos en Lacasa y su reivindicación del compromiso político de la arquitectura por medio de su producción. El interés de Lacasa por el ensamblaje y la construcción transformó el edificio en propaganda: diplomacia con imágenes. La integración perfecta de los collages de Josep Arnau y las frases de Azaña en la fachada del edificio obedecían al interés de Lacasa por una arquitectura entendida como *performance* política. Este enfoque tuvo consecuencias significativas en el diseño del edificio, por lo menos en lo que respecta al peso del formalismo de Sert.

Los autores de la reconstrucción se alinearon con los planteamientos de Bohigas al atribuir el edificio original a Sert. Sin embargo, su coherencia en el desarrollo de esa hipótesis también confirmaba la posición de Sambricio. La adaptación de los detalles constructivos a los requisitos contemporáneos daba a entender que el valor histórico de dichos detalles se consideraba desechable. La importancia del proyecto no residía en el montaje de la fachada sino en otra parte: en las decisiones formales generales del proyecto. Las pancartas, carteles y frases desaparecidos apuntaban en la misma dirección: la historia de la arquitectura moderna vinculada a la reconstrucción tenía una existencia aislada con respecto a la propaganda de guerra de la República española. Reconstruir el pabellón de Sert invisibilizaba el Agít-Prop de Lacasa, con la consecuencia de hacer que su ausencia resultara todavía más presente.

La reconstrucción devino un testimonio material en una polémica, más significativa, sobre los orígenes de la arquitectura moderna en España y su relación con la Segunda República. En concreto, sobre las letras que separaban dos acrónimos: GATCPAC (*Grup d'Artistes i Tècnics Catalans del Progrés de l'Arquitectura Contemporània*, fundado por Sert en Barcelona en 1928 para fomentar la arquitectura moderna en Cataluña) y GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea, fundado dos años después en Zaragoza con la intención de ampliar esa labor de promoción a España y del que Lacasa, pero también todo el GATCPAC, formaban parte). La relación entre ambos grupos, que a menudo reflejaba la tradicional rivalidad entre Barcelona y Madrid, tuvo su piedra de toque en el pabellón de 1937: fue el edificio terminado más importante resultado de la colaboración de figuras claves de ambos grupos. Sin embargo, ¿era un edificio GATEPAC o GATCPAC? La reconstrucción parece tomar partido.

En 1960, Bohigas describió el GATEPAC como una mera sucursal de las actividades del grupo catalán, recordando el papel fundamental que desempeñó Sert en la promoción de la

arquitectura moderna al sur de los Pirineos y el control que ejerció el grupo catalán sobre la revista *AC*, oficialmente una publicación del GATEPAC editada, empero, por la filial catalana del grupo. Esta afirmación suscitó un debate que, andando el tiempo, encontraría posiciones más matizadas con la aparición de nuevas investigaciones sobre la historia del grupo publicadas en revistas como *Cuadernos de Arquitectura y 2C Construcción de la Ciudad* a principios de la década de 1970, y en 1975 con la edición facsímil de *AC*, la revista del GATEPAC, y la publicación de una antología de los textos de Luis Lacasa ese mismo año. Sería excesivo atribuir la desaparición de las pancartas con las letras de «España» y «Espagne» a la E y la C que separan al GATEPAC del GATCPAC. La articulación de las identidades catalana y española después de la dictadura franquista tal vez sea una explicación más probable si queremos entender por qué los autores prefirieron no colocar una «España» en grandes letras coronando la reconstrucción. Aun así, su ausencia refleja las alianzas territoriales y personales que perseguían emplazar el pabellón en el seno de una u otra genealogía de la arquitectura moderna.

Un motivo habitual en las historias publicadas sobre ambos grupos en aquel momento era el papel de Sert como principal animador del GATCPAC, la figura que organizó la gira de conferencias de Le Corbusier por España y facilitó la colaboración entre el grupo y el arquitecto francés para la transformación urbanística de Barcelona mediante el Plan Macià, diseñado entre 1932 y 1935. Por su parte, Lacasa es descrito como discípulo de Paul Wolf, director de urbanismo de la ciudad de Dresde, conocedor de las *Siedlungen* municipales e impulsor del urbanismo alemán. Lacasa se habría alineado con la *Deutscher Werkbund*, declarando su admiración por Heinrich Tessenow al tiempo que despreciaba explícitamente a Le Corbusier tildándolo de «charlatán y periodista». Como si reflejaran las disputas internas del CIAM, estos retratos dialécticos construyen el pabellón o, más bien, su reconstrucción. El nuevo edificio toma partido. El interés tecnócrata de Lacasa, su participación en las políticas de la República española, desaparece en favor de la impronta formal de Sert, inspirada en Le Corbusier. El nuevo edificio se inscribe en el sector francés del CIAM. Despojada de palabras e imágenes que habrían podido arraigar su arquitectura en la política cultural del gobierno español de 1937, la reconstrucción adopta las consignas de Viollet le Duc y recrea el edificio como un objeto terminado que tal vez no haya existido jamás. Sin embargo, a diferencia de las murallas de Carcasona, el nuevo edificio no simboliza el edificio que pretendía reproducir. Las obras ausentes resultan demasiado evidentes. La nueva construcción no puede sustituir al original; solo logra hacer más presente su ausencia.

Otra copia construida no muy lejos podría ayudarnos a dilucidar la relación entre esta presencia espectral y el nuevo pabellón. En 1983, Eulàlia Serra e Ignasi Solà-Morales crearon una réplica de *La mariée mise à nu par ses célibataires même (Grand Verre)*, de Marcel Duchamp. La obra formó parte de la exposición *Duchamp*, comisariada por Gloria Moure para la Fundación Joan Miró de Barcelona, y más tarde viajó a la Sala de Exposiciones de la Caja de Pensiones, en Madrid. Sorprende que la obra fuera expuesta sin revelar su procedencia y que el catálogo de la exposición tampoco diera fe de su naturaleza. Según los autores, la ambigua relación de Duchamp con la originalidad, de la que *Grand Verre* era buen ejemplo, podía validar la copia como original. Otras tres copias originales del *Grand Verre* existían en ese momento, dos de ellas autenticadas por el propio Duchamp y una tercera, terminada poco después de su muerte, validada por familiares, amigos y expertos. ¿Habría firmado Duchamp esa cuarta copia con uno de sus ingeniosos «*pour copie, conforme: Marcel Duchamp*»? Dar respuesta a esta pregunta es tan imposible como inevitable es relacionar esa copia con la trayectoria profesional posterior de Solà-Morales reproduciendo obras de otros autores.

De hecho, el propio Solà-Morales reconoció la importancia de la obra de Duchamp para conceptualizar sus réplicas. En el libro sobre la reconstrucción de 1986 del Pabellón de Barcelona de

Mies van der Rohe, esgrime el empleo de la copia en Duchamp para explicar que la relación entre el pabellón original y su reproducción certifica la defunción de la concepción romántica de la obra de arte como original. El texto de Solà-Morales enumera asimismo veintiséis cambios en el diseño incluidos en el nuevo edificio, lo que brinda un segundo punto de contacto con Duchamp: el *inframince*, un conjunto de modificaciones cosméticas sutiles y casi invisibles que individualizan un objeto obtenido en primera instancia a través de un proceso industrial de fabricación en serie. Como ha señalado Stefan Banz, las diferencias entre las dieciséis réplicas de *La Fuente*, por Richard Mutt que produjo Duchamp no son errores, sino decisiones de diseño cuidadosamente meditadas que a menudo incorporan el azar en su producción. Esas diferencias minúsculas permiten a Duchamp construir la relación ambigua con la autoría que es característica de su obra. Son detalles discretos que, fruto de un aparente azar, consiguen que cada pieza se convierta en una obra de arte única, el lugar donde el *aura* benjaminiana resiste al proceso de reproducción (fig. 03).

El planteamiento de Banz aporta nueva luz a la reconstrucción del *Pabellón de la República Española*. Los cambios en el diseño son lo que lo convierte en un original. Juntos, los dos pabellones son el principio de una cadena de originales que son únicos y al mismo tiempo están encadenados entre sí. Arjun Appadurai y Miguel Tarmen han empleado la expresión *carrera* para describir el conjunto de varios originales. Bruno Latour prefiere el término *trayectoria* para describir este tipo de secuencia de obras. Ambas expresiones aluden a una concatenación de copias cuya *calidad* singular –una combinación de cuantificadores materiales como la conservación, la continuidad, el sostenimiento y la apropiación del original– refuerza su originalidad y desencadena nuevas copias, como las reproducciones menos conocidas del pabellón.

Una de ellas puede verse en la sala del Museo Reina Sofía dedicada al *Guernica* –cuadro expuesto originalmente en el pabellón en 1937 y una de las piezas fundamentales de la colección del museo–. Cuando el director del museo, Manuel Borja-Villel, reorganizó la colección en 2008, incorporó a la sala del *Guernica* varios collages de Josep Arnau, las películas de Luis Buñuel que se proyectaron en el patio del pabellón en 1937 y una maqueta a escala del pabellón a fin de contextualizar el cuadro. De tamaño reducido, y eclipsada por el peso simbólico del cuadro con el que Picasso denunció el bombardeo de la población civil por parte de la Luftwaffe, la reproducción añadía una pieza más a la cadena de pabellones que reproducían y daban la réplica a los edificios de 1937 y 1992. Invertiendo la afirmación de que el edificio desprovisto de su contenido era un objeto incompleto, la presencia de la maqueta en la sala del *Guernica* confirmaba que las obras de arte no podían exponerse sin el pabellón: exigían su presencia (fig. 04).

No era un planteamiento inédito. Ya en 1955, William Sandberg, director del Museo Stedelijk de Ámsterdam, había intentado sin éxito añadir un eslabón parecido a la cadena de copias. En ese año, como ha señalado Rocío Robles Tardío, Sandberg consiguió ampliar en un año la última gira del *Guernica* por Europa meses antes de que el MoMA y Picasso acordaran suspender su circulación debido a su frágil estado de conservación. El proyecto, una iniciativa interinstitucional que implicó a la *Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts* de Bruselas y el Nationalmuseum de Estocolmo, intentó recuperar el contexto en el que se expuso el cuadro por vez primera. Sandberg había visitado el Pabellón español en 1937 como integrante de la delegación neerlandesa en la Exposición Internacional. Pese a su empeño –por ejemplo, se puso en contacto con Sert y Dora Maar, y localizó las piezas de la *Fuente de Mercurio* de Alexander Calder–, la proyectada reconstrucción parcial no se llevó a cabo. En vez de ello, el *Guernica* se expuso en el anexo para muestras temporales del museo Stedelijk, una nueva ala diseñada por Sandberg siguiendo la arquitectura antimonumentalista del pabellón español inaugurada en 1953. El catálogo, editado conjuntamente por los museos neerlandés y belga, incluía en sus primeras

páginas imágenes del edificio original, un aviso a los visitantes de la exposición de que el cuadro era inseparable de la máquina de propaganda que fue el pabellón español (fig. 05).

Veintiún años después, en 1976, varios de los protagonistas de las disputas historiográficas sobre el pabellón dieron continuidad a la labor de Sandberg. Tras la muerte del dictador español Francisco Franco en 1975, y a raíz de la negativa de España a participar en la Bienal de Venecia tras las críticas explícitas que desde su dirección se vertieron contra el golpe de Estado de Pinochet en Chile en 1974, la Biennale ofreció su pabellón principal en los Giardini como sede para una participación española extraoficial. El equipo de comisarios, entre los que se contaban arquitectos como Víctor Pérez Escolano, Vicente Lleó Cañal, Antonio González Cordón y Fernando Martín Martín, aprovechó la oportunidad para revisar la relación entre producción artística y realidad social en España entre 1936 y 1976. Con el despacho MBM de Oriol Bohigas a la cabeza del diseño del espacio expositivo, el *Pabellón de la República Española* se convirtió en el punto de partida del recorrido cronológico de la muestra. En esta ocasión, los carteles de Josep Arnau, la *Fuente de Mercurio* de Calder y las reproducciones de otras obras de arte que había albergado el pabellón sí fueron incluidas en la muestra. El edificio no se reconstruyó. Aun así, se presentó mediante dibujos e imágenes originales. El prólogo del catálogo agradecía la colaboración de Sambricio y era explícito con respecto al calado de la colaboración entre Sert y Lacasa. También describía el edificio como un ejemplo de arquitectura de guerra cuya finalidad principal consistía en interperlar al país anfitrión de la exposición internacional, Francia, y obligarlo a tomar partida por la República en un momento decisivo de la Guerra Civil. En este caso, solo el programa Agit-Prop de Lacasa llegó a Venecia. El «código racionalista» de Sert devino una presencia espectral del pabellón al presentarse este a través de su contenido.

Partiendo del pabellón que se alzó en París, esta *trayectoria* muestra de qué forma se construyó la presencia pública del edificio a través de textos e imágenes. Todos ellos tienen en común la tensión entre la sacralización propia de una pieza de museo y su desarrollo como icono popular. Cada intento de resolver esta dicotomía pone de manifiesto la combinación de diplomacia cultural y políticas expositivas que se esconde detrás de los valores asignados al pabellón. Descrito a veces como una reliquia del pasado, otras como una ruina del presente, la oscilación presenta una obra de arquitectura que admite infinitas puestas en escena. En cada iteración, original y reproducción se dan la mano en un pabellón diacrónico que existe en localidades improbables múltiples veces. En este sentido, el edificio en el cruce de la calle Jorge Manrique con la avenida Cardenal Vidal i Barraquer en el barrio del Valle de Hebrón deviene otra pieza de esta *trayectoria*, una pieza que, de conformidad con el sentido que el término réplica tiene en las lenguas romances, responde a los pabellones que lo precedieron cuestionando al mismo tiempo aquellos que todavía están por llegar.



### Urtzi Grau

Arquitecto y profesor. Su labor de investigación se divide en dos campos. Por un lado, investiga el potencial de las réplicas –en sus dos sentidos de reproducción literal y respuesta a una afirmación anterior– como herramienta para la producción arquitectónica. Por el otro, explora el papel que puede desempeñar la arquitectura para dar respuesta a los desafíos críticos que afectan a la región del Índico-Pacífico, como la justicia climática, la inmigración, el derecho a la propiedad de las tierras, y la economía extractiva, entre otros. Su trabajo de investigación ha sido expuesto ampliamente en certámenes como la Bienal de Venecia (2021), la Bienal de Seúl (2017), la Trienal de Diseño de Estambul (2016) y la Bienal de Arquitectura de Chicago (2015). Es responsable de proyectos que han merecido el reconocimiento de la crítica internacional como el Velódromo de Medellín (2012), la Casa OE (2016), la Biblioteca Lorenteggio de Milán (2019) o The Future of Living (2019). Es autor de varios libros, como *Folk Costumes Indo Pacific Air* (Bruselas: APE, 2022), *Better Together, Stories of Contemporary Documents* (Melbourne: URO, 2022), o *Coches, humanos y bordillos, aprendiendo a vivir juntos* (Madrid: Bartlebooth, 2021).

Afiliación: Profesor titular, School of Architecture, University of Technology Sydney (UTS)

E-Mail: urtzi.grau@uts.edu.au

ORCID iD: 0000-0003-1906-1615

### Notas

01. MUÑOZ, Alfonso, «Lo efímero permanente. El Pabellón de 1937: de París a Barcelona», *Arquitectura Viva*, 1992, n. 9, pp. 42-45.

02. Ascensión Hernández Martínez ofrece un análisis de la reconstrucción en su ensayo pionero sobre los clones arquitectónicos HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, *La clonación arquitectónica*, Madrid, Ediciones Siruela, 2007, pp. 102-103.

03. BUSQUETS, Jordi, «Picasso, Miró, Calder, González...», *El País*, 17 de mayo de 1991 [https://elpais.com/diario/1991/05/17/cultura/674431213\\_850215.html#?prm=copy\\_link](https://elpais.com/diario/1991/05/17/cultura/674431213_850215.html#?prm=copy_link). (consultado el 8 de febrero de 2022).

04. MENDELSON, Jordana, *El Pabellón Español. París, 1937*, Barcelona, Ediciones de la Central, 2009, p. 16. RIVERA, David, *Dios está en los detalles. La restauración de la arquitectura del Movimiento Moderno*, Valencia, General de Ediciones de Arquitectura, 2012, p. 180

05. GÜELL, Xavier (ed.), *Espinet & Ubach*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1996, p. 73.

06. El historiador Carlos Sambricio localizó la documentación original del Pabellón en el Archivo de la Memoria Histórica de Salamanca. Los materiales se mostraron al público por primera vez en la exposición «Racionalismo madrileño – Luis Lacasa 1920-39», Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, marzo de 1976.

07. GÜELL, X., op. cit., p. 73.

08. La agresiva campaña de colorización de clásicos del cine que se dio en las décadas de 1980 y 1990 y que incluyó, entre otros, el intento de dar color a *Ciudadano Kane* de Orson Wells, encontró una férrea crítica en figuras destacadas de la industria del cine como Roger Ebert, James Stewart, John Huston, George Lucas y Woody Allen. El argumento esgrimido contra la introducción del color en una obra maestra quizá tuvo su mejor defensa en el documental *Colorizing, Hollywood's New Vandalism* (1986), Siskel & Ebert, Buena Vista Television, 1986; fecha de emisión desconocida.

09. Josep Quetglas ha analizado por extenso la inexactitud de los colores empleados en la restauración de 1965 de la Villa Savoye y otras posteriores. QUETGLAS, Josep, *Les Heures Claires, Proyecto y Arquitectura en la Villa Savoye, de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*, Barcelona, Massilla, 2008.

10. Espinet/Ubach, Juan Miguel Hernández León, «Reconstrucción del pabellón español en la Exposición Universal de París de 1937», *On*, 1993, n. 140, pp. 106-119.

11. SAMBRICIO, Carlos (ed.), *Luis Lacasa, Escritos 1922-1931*, Madrid, COAM, 1976, p. 73.

12. La bibliografía de Oriol Bohigas sobre esta cuestión es dilatadísima –su primer artículo data de 1953 (BASSÓ BIRULÉS, Francesc, BUXÓ, J.M., BOHIGAS, Oriol, «El problema de la Vivienda», *Cuadernos de Arquitectura* 1953, n. 15/16, pp. 141-180)– y se enmarca en una labor investigadora más amplia sobre la genealogía de la arquitectura moderna en Cataluña que fue recogida en BOHIGAS, Oriol, *Arquitectura española de la Segunda República*, Barcelona, Tusquets, 1970, y actualizada en BOHIGAS, *Modernidad en la arquitectura de la España republicana*, Barcelona, Tusquets, 1998.

13. La postura de Sambricio es bien conocida y fue expuesta de forma explícita en la polémica de largo recorrido que mantuvo con Bohigas. Los mejores resúmenes de la misma tal vez sean la introducción a la recopilación de textos de Lacasa (SAMBRICIO, C. *Luis Lacasa, Escritos 1922-1931*, cit., pp. 7-75) y el artículo SAMBRICIO, Carlos «Luis Lacasa vs José Luis Sert: el Pabellón de España en la Exposición de 1937», en *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. La arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975)*, Actas preliminares, Pamplona, T6 Editores, 2014.

14. BOHIGAS, Oriol, «Homenaje al G.A.T.C.P.A.C.», *Cuadernos de arquitectura* 1960, n. 40, pp. 43-45.

15. *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, 90, número especial sobre el GATCPAC, (1972). 2C

*Construcción de la Ciudad, 15-16*, Josep Torres Clave *Arquitecto revolucionario* (1975). SOLÀ-MORALES, Ignasi de, ROCA, Francesc A.C., *Documentos de Actividad Contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975. SAMBRICIO, C. Luis Lacasa, *Escritos 1922-1931*, cit.

16. SAMBRICIO, Carlos, «La arquitectura española de la Segunda República de Oriol Bohigas», *Revista de Occidente*, 1972, n. 115, p. 115.

17. MOURE, Gloria (ed.), *Duchamp*, Barcelona, Fundación Caja de Pensiones, 1984, p. 135.

18. SERRA, Eulàlia y SOLÀ-MORALES, Ignasi de, «Cómo hemos hecho la réplica del "Grand Verre"», *De diseño*, mayo-junio de 1984, pp. 44-47.

19. Antes de 1984 se conocían tres réplicas de tamaño completo del *Grand Verre*: la copia de Ulf Linde realizada en 1961 para la exposición *Art in Motion* en el Moderna Museet de Estocolmo, validada por Duchamp; la reproducción de Richard Hamilton para la exposición *The Almost Complete Works of Marcel Duchamp* en la Tate Gallery de Londres, también firmada por Duchamp; y una réplica en el Museo Seibu de Arte en Tokio, realizada en 1980, tras la muerte de Duchamp, para la exposición *Marcel Duchamp*.

20. Después de 1984, Solà-Morales desarrollará una exitosa carrera profesional construyendo réplicas parciales o íntegras de edificios desaparecidos como, por ejemplo, la copia de 1986 del Pabellón Alemán que diseñó Mies van der Rohe en 1929 para la Exposición Universal de Barcelona, la restauración de 1992 del Pati Llimona en el centro histórico de la ciudad, y la reconstrucción y ampliación en 1998 del Gran Teatre del Liceu que había arduo hasta los cimientos en 1994.

21. SOLÀ-MORALES, Ignasi de, CIRICI, Cristian, RAMOS, Fernando, *Mies van der Rohe: Barcelona Pavilion*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000, pp. 38-39.

22. BANZ, Stefan, *Marcel Duchamp: Richard Mutt's Fountain*, Colson, Les presses du réel, 2019, p. 224.

23. Banz enumera nueve versiones de la *Fuente*, cada una de las cuales con sus

detalles físicos distintivos: la de 1917, que no llegó a ser expuesta en la Primea Exposición Anual de la Sociedad de Artistas Independientes en el Grand Central Palace, y que terminó en la Gallery 291, donde fue fotografiada por Alfred Stieglitz; una versión reducida de la *Fuente* atribuida a Duchamp y Rose Sélavy en la *Boite-en-valise* de 1938; un urinario expuesto en la galería de Sidney Janis en 1950, elegido a criterio del propio galerista en nombre de Duchamp; la copia de Ulf Linde de 1963, firmada por Duchamp en 1964; las ocho reproducciones realizadas a mano del urinario de 1917 encargadas por Arturo Schwartz en 1964 y firmadas quince años después. *Ibid.* pp.248-249.

24. APPADURAI, Arjun (ed.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986; TAMEN, Miguel, *Finds of Interpretable Objects*, Cambridge, Harvard University Press, 2001.

25. LATOUR, Bruno, LOWE, Adam, «The migration of the aura or how to explore the original through its facsimiles», en BARTSCHERER, Thomas (ed.), *Switching Codes: Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts*, Chicago, University of Chicago Press 2010, pp. 275-299.

26. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *Pabellón de la República Española, 1937*, información de salas, [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/206\\_7\\_pabellon\\_de\\_la\\_republica\\_espanyola\\_1937.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/206_7_pabellon_de_la_republica_espanyola_1937.pdf)

27. GARCÍA, Ángeles «El director del Reina Sofía anuncia cambios en la sala del "Guernica"», *El País*, 25 de abril de 2008.

28. ROBLES TARDÍO, Rocío, *Informe Guernica, sobre el lienzo de Picasso y su imagen*, Madrid, Ediciones Asimétricas, 2019, pp. 107-117.

29. *Picasso, Guernica: avec 60 études et variantes = met 60 studies en varianten*, Catálogo, Bruselas, Palais des Beaux-Arts, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1956.

30. MORENO, Joaquim, *Arquitecturas Bis (1974-1985): From Publication to Public Action*, Tesis doctoral, Princeton, Princeton University, 2010, pp. 157-164.

31. LLEÓ CAÑAL, Vicente, PÉREZ ESCOLANO, Víctor, GONZÁLEZ CORDÓN, Antonio, MARTÍN MARTÍN, Fernando, «El Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París, 1937», en BOZAL, Valeriano (ed.), *España. Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, pp. 26-44.

## Imágenes

01. 1937 - François Kollar, *Pavillon de la république espagnole; Façade du pavillon*, 1937 (postal), en *El Pabellón Español. París, 1937*, Barcelona, Ediciones de la Central, 2009.

02. 1992 - Reconstrucción del pabellón de la República Española, en *Espinet & Ubach*, Barcelona, Gustavo Gili, 1996 pp. 72-73.

03. 1955 - *Picasso, Guernica: avec 60 études et variantes = met 60 studies en varianten*, catálogo, Bruselas, Palais des Beaux-Arts, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1956.

04. 2008 - Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *Pabellón de la República Española, 1937*, información de salas.

05. 1976 - «Momento en el que empieza a funcionar la fuente de mercurio de Almadén, obra de A. Calder», en *España. Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*, ed. BOZAL, Valeriano, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, pp. 32-33.