

# El universo imaginario de Mies van der Rohe

## The imaginary universe of Mies van der Rohe

María Isabel Alba Dorado

malba@nebrija.es

Universidad Antonio de Nebrija.

**RESUMEN** – Este artículo trata de desvelar, a través del estudio de las obras y escritos de Mies van der Rohe, ese “universo imaginario” que precede y en el que se asienta su actividad creativa con el objetivo de conocer más acerca no sólo de su obra, sino también de ese mundo personal, ese mundo de las ideas, del que surge ésta de modo que nos lleve a entender un tanto más el origen y el desarrollo de su proceso creativo. En Mies nos encontramos con un arquitecto intimista y paciente. Se pasó años conformando ese mundo imaginario en el que llevar a cabo su actividad creativa y éste fue incubado en el espacio inmaterial de las exposiciones temporales. Muchos de sus proyectos sólo pueden entenderse en relación con otros o formando parte de una serie de relaciones ensimismadas y de temas propios que va entrelazando con su propia biografía. Mies realiza a través de su arquitectura un verdadero ejercicio de proyección del yo hasta el punto que podríamos considerar que su afirmación acerca de que el desarrollo de su arquitectura venía de su interior podría cobrar cierto significado y resultar suficiente para explicar ciertos aspectos de su obra, en especial, aquella en la que más cómodo se sintió y con la que mayor libertad se movió a la hora de proyectar como fue el diseño de sus espacios expositivos.

**Palabras clave:** Mies van der Rohe, actividad creativa, imaginario, proyecto, proceso arquitectónico.

**ABSTRACT** – This article tries to reveal, through the study of the works and writings of Mies van der Rohe, the “imaginary universe” that precedes his creative activity and on which it is based, in order to learn more not only about his work, but also about that personal world, that world of ideas, from which it arises, so that we are able to better understand the origin and development of his creative process. Mies is an intimate and patient architect. He spent years shaping that imaginary world in which he carried out his creative activity. That imaginary world was incubated in the immaterial space of temporary exhibitions. Many of his projects can only be understood in relation to others or as part of a series of self-absorbed relationships and themes of his own that he intertwined with his own biography. Mies made through his architecture a veritable exercise of projection. His statement that the development of his architecture came from within could become significant and be sufficient to explain certain aspects of his work, especially of the one in which he felt more comfortable and worked more freely, such as the design of his exhibition spaces.

**Key words:** Mies van der Rohe, creative activity, imaginary, project, architectural process.

Existe un lugar imaginario que precede y en el que se asienta la actividad creativa de Mies van der Rohe. Este lugar es recorrido incesantemente por múltiples caminos que continuamente convergen y divergen dando lugar a infinitos laberintos. Mies van der Rohe nunca dejó de recorrer las interminables e infinitas vueltas y revueltas que estos laberintos trazan en el interior de estos territorios. Mientras proyectaba, su pensamiento se sumergía, una y otra vez, en la profundidad de unas aguas que parecían inundarlos tratando de sacar a la superficie algo que, posiblemente, permanecía oculto o invisible a sus ojos. Peter Smithson, en alguna ocasión, se refirió a este lugar del siguiente modo: “El pensamiento de Mies discurre por cauces profundos y no es fácilmente accesible. Se sospecha que ni para él mismo” (Navarro, 2001, p. 77).

En el desarrollo de este artículo nos proponemos registrar la profundidad de los cauces que parecen inundar el pensamiento arquitectónico de Mies, sumergirnos como buzos en la infinitud de las aguas por las que éste transita con el objetivo de conocer más acerca no sólo de su obra

sino también de su proceso creativo. Sabemos de la dificultad de explorar estos cauces y, sobre todo, de hacerlo de la mano de Mies. En este sentido, Christian Norberg-Schulz se refirió a su personalidad del siguiente modo:

*Mies van der Rohe tiene fama de ser un hombre de pocas palabras. Nunca ha defendido sus ideas –como Le Corbusier, Wright o Gropius– hablando o escribiendo; su nombre sólo empezó a ser conocido por un público más amplio después de la guerra. Sin embargo, la persona que se esconde detrás del nombre sigue siendo tan desconocida ahora, como entonces. Seguramente, en compensación, se han intentado tejer leyendas alrededor suyo (Neumeyer, 2000, p. 514).*

Pero hagamos frente a estas dificultades y comencemos a sumergirnos en el interior de estas aguas. Sin embargo,... ¿por dónde comenzar a realizar esta inmersión? Existe un lugar donde el pensamiento de Mies se movió con total libertad a la hora de proyectar sumergiéndose en aguas claras, tranquilas, silenciosas y profundas. En ellas, su pensamiento discurría sin necesidad de tener que hacer frente a restricciones de ningún tipo ni a limita-

ciones derivadas del uso, del programa, de una función específica, o procedentes de contratos con clientes privados, lo que le permitió experimentar con técnicas y materiales y, como él mismo diría, “llevar a una revolución en la manera de pensar” (Neumeyer, 2000, p. 460). Desde este lugar, donde su pensamiento alcanzaba a registrar una mayor profundidad, Mies abordó el diseño de sus espacios expositivos y, a partir de ellos, ideó esa estancia previa, ese lugar imaginario, en el que sumergirse a la hora de proyectar y en el que se movería más tarde toda su arquitectura. A lo largo de su trayectoria profesional, Mies nunca abandonó este lugar. “Las exposiciones que Mies proyectó se beneficiaron del concepto arquitectónico del mismo modo que su arquitectura se vio influida por su experiencia con los espacios de exposición” (Gastón, 2005, p. 33). Posiblemente por ello, toda su arquitectura siempre estuvo muy cerca del mundo de las instalaciones o de las exposiciones<sup>1</sup> (Figura 1).

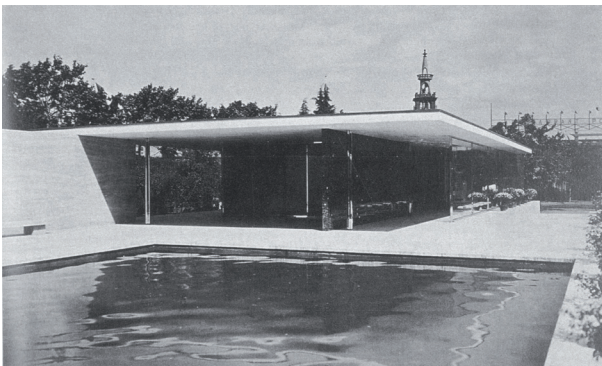
Así pues, comencemos nuestro recorrido visitando aquellos espacios expositivos que Mies construyó de forma previa a muchos de sus proyectos (Figura 2). Entremos en ellos y dejémosnos seducir por la transparencia de los planos acristalados y la continuidad de los espacios de la Habitación del Vidrio de Stuttgart (1927) (Figura 3), por la atmósfera clara e ingravida que sostienen las superficies ondulantes de los textiles en el Café de Terciopele y Seda (1927) (Figura 4), por ese espacio sereno, silencioso y en equilibrio líquido que crean los reflejos en el Pabellón Alemán de Barcelona (1928-1929)<sup>2</sup>.

Introducimos en el interior de estos espacios es entrar en un mundo dominado por un juego de transpa-

rencias que sugieren la presencia de otros espacios. Así, al recorrerlos, en ocasiones resulta complicado definir un interior o un exterior para ellos. No es posible hablar de mundos dentro de otros mundos ni tan siquiera de una relación fondo-figura, pues esos otros espacios que se alcanzan a ver desde el interior de éstos también forman parte de ellos, como un estrato más dentro de su propia geografía acuosa.

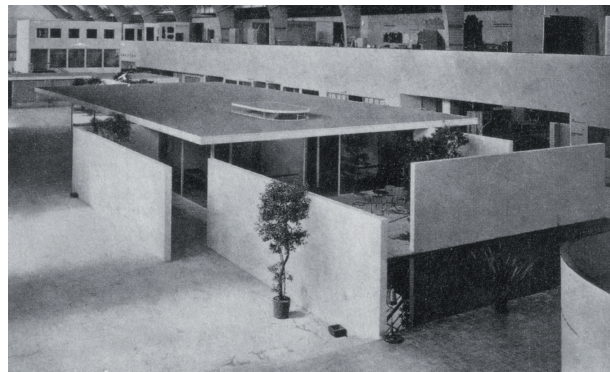
Lo vemos en la definición de sus obras, en el collage que realizó para el Museo para una pequeña ciudad donde el espacio exterior aparece junto a los cuadros que se exhiben como un estrato más (Figura 5); en los dibujos que él mismo preparó para ser publicados del Pabellón de Barcelona donde las puertas no aparecen nunca representadas en un esfuerzo, posiblemente en su concepción, por desdibujar los límites que definen un exterior y un interior; en la Habitación del Vidrio donde los patios que se reproducen no hablan de un exterior sino más bien de un no-interior, de un exterior interiorizado o, como ocurre en el Pabellón de Barcelona, de un exterior hecho estancia. Esto hace que estos espacios expositivos, al igual que ese lugar imaginario en el que Mies desarrolló su actividad creativa, se extiendan hacia el infinito haciendo suya esa profundidad en la que el pensamiento de Mies se sumergía a la hora de proyectar.

Gran parte de su trabajo se centró en desdibujar estos límites y cualificarlos experimentando con diferentes materias, texturas, colores, brillos y transparencias. De esto nos hablan las divisorias acristaladas de la Habitación de Vidrio de Stuttgart y del Pabellón Alemán de Barcelona o las superficies textiles del Café de Terciopele



**Figura 1.** Pabellón alemán de Barcelona.  
**Figure 1.** German Pavilion in Barcelona.

Fuente: Gastón, 2005, p. 85.

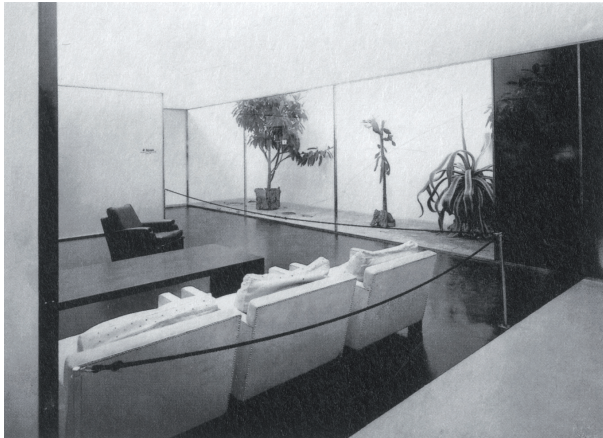


**Figura 2.** Vivienda expositiva.  
**Figure 2.** Exhibition house.

Fuente: Riley, 2001.

<sup>1</sup> Juan Navarro Baldeweg, en su texto “El límite de los principios en la arquitectura de Mies”, pone de manifiesto la relación entre la actividad expositiva de Mies y su arquitectura. Dicha relación está basada en el tratamiento que éste hacía de cada elemento para desplegar sus posibilidades hasta el límite. La plenitud con que se presenta cada elemento hace que su relación con los demás sea de equivalencia, como sucede con la técnica de la exposición.

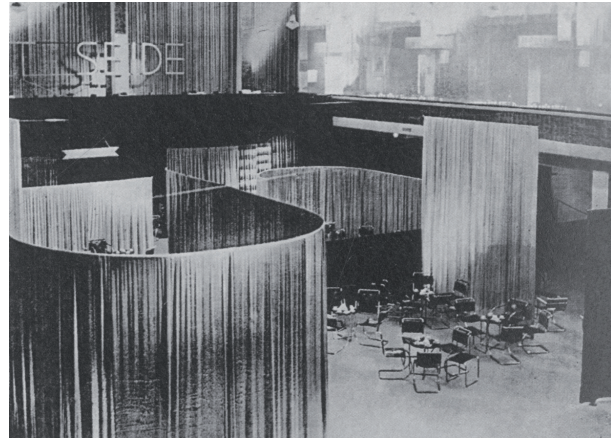
<sup>2</sup> Mies junto a Lily Reich realiza en 1927, en Stuttgart, la Habitación de Vidrio; ese mismo año en Berlín la exposición sobre la seda y en 1929, junto al mismo colaborador, el pabellón de Alemania en la Exposición Internacional de Barcelona.



**Figura 3.** Habitación del vidrio, Stuttgart. Mies van der Rohe y Lilly Reich.

**Figure 3.** Glass room, Stuttgart. Mies van der Rohe and Lilly Reich.

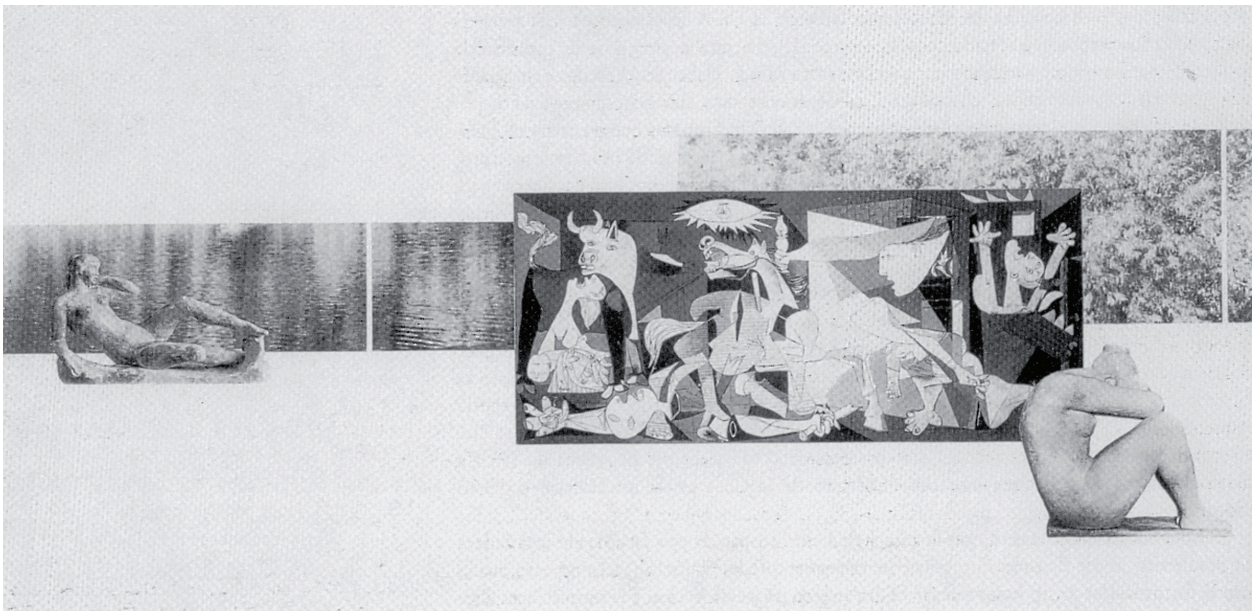
Fuente: Riley, 2001.



**Figura 4.** Café de terciopelo y seda.

**Figure 4.** Velvet and silk café.

Fuente: Riley, 2001.



**Figura 5.** Collage del museo para una pequeña ciudad.

**Figure 5.** Collage of the museum for a small town.

Fuente: Gastón, 2005, p. 224.

y Seda. Mies llevó hasta el límite estas cualidades y, siguiendo el juego de transparencias que definió en el diseño de estos espacios, hizo coincidir el material que se exponía con aquel que construía el propio espacio expositivo.

Sin embargo, esta propiedad acuosa de la transparencia se convierte, al igual que ocurre en el Pabellón de Barcelona o en la Habitación del Vidrio de Stuttgart, en una extraña transparencia múltiple de realidades diferen-

tes a través del juego de reflexiones que se definen en su interior. Acerca del Pabellón de Barcelona un periodista escribió en 1929 que

*[s]us cristales son misteriosos porque una persona colocada frente a uno de estos muros se ve reflejada como en un espejo, y si se traslada detrás de aquél, entonces ve perfectamente el exterior. No todos los visitantes se fijan en tan curiosa particularidad, cuya causa se ignora (Quetglas, 2001, p. 67).*

Son estos reflejos los que construyen el Pabellón de Barcelona. Cuando Quetglas se pregunta acerca de qué está hecho el Pabellón, responde: “El Pabellón no está hecho con piedra, cristal, estuco y hierro, sino con reflejos —y, en consecuencia, con ese material no se construyen suelos, paredes, pilares y techos, sino sólo paisajes virtuales, paseos intransitables” (Quetglas, 2001, p. 95).

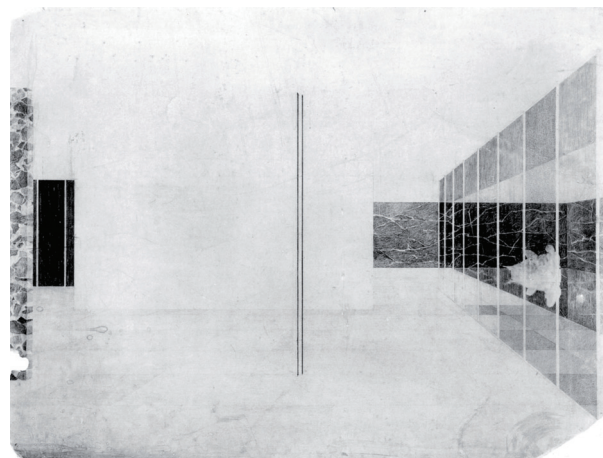
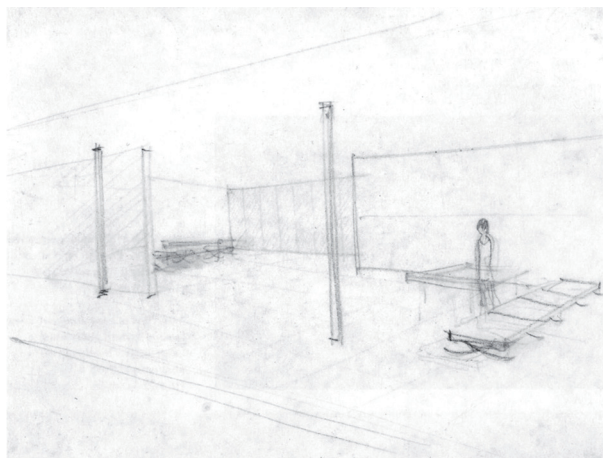
Peter Smithson, al visitar por vez primera el Pabellón de Barcelona, comentó que le pareció, al menos, un tercio más grande de como él se lo imaginaba a través de las fotografías que se habían publicado. Quizá Smithson nunca contó con esa capacidad de construcción de lo reflejado, con esa posibilidad de extenderse los límites hasta el infinito. El vetado de la piedra, los reflejos de sus superficies, la transparencia del cristal, ese lenguaje diverso y equilibrado de brillos, transparencias y reflejos en el que se maneja Mies dota de profundidad al pabellón (Figuras 6 y 7).

Algo similar ocurre con este lugar imaginario por el que transita el pensamiento de Mies. Éste adquiere un espesor ilimitado, una profundidad enigmática, casi imposible de imaginar o incluso de poseer, que se abre hacia fondos insondables por los que discurre un mundo íntimo y personal. Un mundo que Mies construyó a su medida a partir de la década de 1920 cuando lleva a cabo una especie de conversión personal que le conduciría a romper con todo su pasado, destruir u ocultar conscientemente los documentos de la mayor parte de su obra anterior, cambiar su nombre por el de Miës van der Rohe y separarse de su mujer y de sus tres hijas para dedicarse plenamente a la arquitectura. Mies se pasó años conformando este mundo imaginario en el que llevar a cabo su actividad creativa y éste fue incubado en el espacio inmaterial de las exposiciones temporales.

Pero volvamos de nuevo a estos espacios para obtener más pistas acerca de este imaginario de Mies. Si observamos sus espacios expositivos, vemos como la duplicidad siempre está presente. En la Habitación del Vidrio de Stuttgart, frente a los paneles de cristal claro o transparente nos encontramos otros más opacos y oscuros, junto a las butacas de gamuza blanca, las de cuero negro, los suelos son de linóleo blanco y negro, la figura femenina colocada sobre un suelo de linóleo negro es bañada por una luz blanca, al mismo tiempo velada por un cristal blanco y en el otro lado por un cristal oscuro (Figuras 8 y 9). Y es que esta duplicidad tiene la propiedad de construir mundos a partir de otros, pues basta con que pensemos en términos de simetría para que a partir de la Habitación del Vidrio lleguemos al que dos años más tarde sería su reflejo: el Pabellón alemán de Barcelona.

Mies lo construiría siguiendo este juego de duplicidades y simetrías. Esta relación entre opuestos quedaba contenida en la materialidad de los elementos que construían el pabellón. Lo vemos en los soportes aligerados, cromados, en contraste a los planos de piedra, en los dos estanques que recogen el agua, uno, sobre un plano blanco de cantos de río, otro, sobre un cristal negro, en el ónice dorée frente al vidrio translúcido, en la alfombra de lana negra y en la piel blanca de cabritilla del mobiliario; en la disposición y en el número de estos elementos que se sitúan en número de dos relacionados entre sí por la medida de noventa grados; en el tiempo contenido en su interior carente de linealidad que discurre de forma circular de la mañana al mediodía, de la tarde a la noche y en esa duplicidad que, en último término, supo encontrar a través de su propia re-construcción (Figuras 10 y 11).

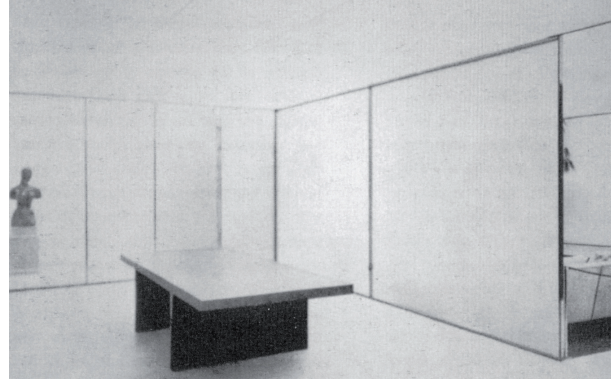
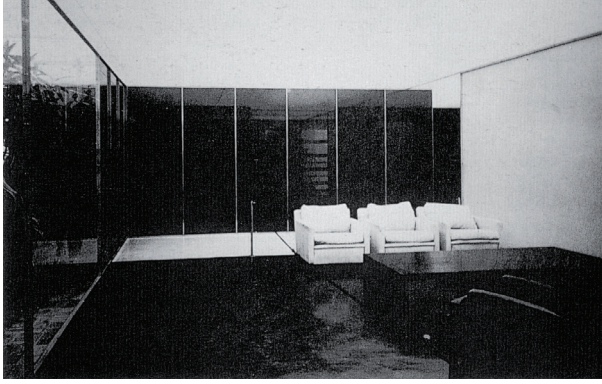
Este juego de reflejos se podría continuar en todos aquellos espacios expositivos que Mies diseñó. Así nos



**Figuras 6 e 7.** Dibujo en perspectiva del interior del Pabellón alemán de Barcelona.

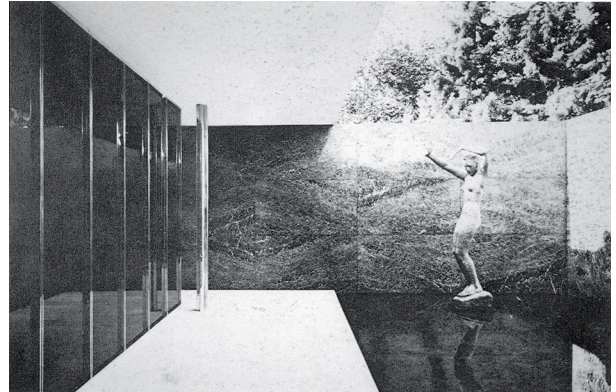
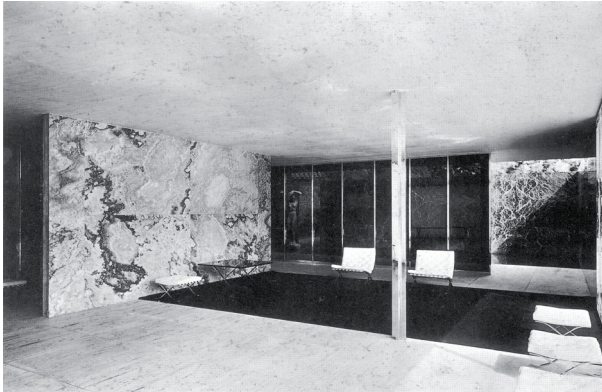
**Figures 6 and 7.** Perspective drawing of the interior of the German Pavilion in Barcelona.

Fuente: Riley, 2001, p. 240.



**Figuras 8 e 9.** Habitación del vidrio, Stuttgart. Mies van der Rohe y Lilly Reich.  
**Figures 8 and 9.** Glass room, Stuttgart. Mies van der Rohe and Lilly Reich.

Fuente: Gastón, 2005, p. 34.



**Figuras 10 e 11.** Pabellón alemán de Barcelona.  
**Figures 10 and 11.** German Pavilion in Barcelona.

Fuente: Gastón, 2005, p. 88-91.

encontramos con el empleo de la piedra y el cristal en la Exposición de la Moda y, siguiendo el mismo principio de oposición, con los materiales que construyen el Café de terciopelo y seda.

El pensamiento de Mies supo encontrar en este lugar imaginario, al igual que en el interior de sus espacios expositivos, un campo de reflexión en el que le era posible operar a través de una fuerza dialéctica que confrontaba términos opuestos interdependientes capaces de sustentar esa dualidad en la que moverse a la hora de proyectar. Es sabido que entre sus libros más leídos se encontraba: *La oposición. Intentos de una filosofía de lo concreto*, del teólogo Romano Guardini, publicado en 1925.

Mies incorporó sin vacilar en su proceso creativo este pensar en opuestos de Guardini y trató de materializarlo en su propia arquitectura. En el interior de este lugar imaginario, su mente se desplazaba buscando ese equilibrio líquido que inunda sus espacios expositivos,

en esta oscilación de contrarios donde la mente duda y crea. Para Mies todo tiene su origen en ese terreno donde se encuentran y se disuelven los opuestos, donde se da la incertidumbre, la paradoja y la contradicción. Pues este lugar donde se encuentran e intersecan simultáneamente los extremos de una dualidad no sugiere sino un inicio en el que situar el comienzo de toda actividad creativa.

Mies situó este lugar imaginario en esa distancia que une los polos de una dualidad, en ese vacío donde la mente no encuentra acomodo fácil, se mueve en esta presencia simultánea y crea. Su pensamiento encontraba en este permanente discurrir, en este ir y venir, su razón de ser, sumergiéndose en aguas más profundas donde el grado de concentración le agradaba y donde sus pensamientos se movían o, mejor dicho, fluían con total libertad. Resulta fácil imaginar a Mies en esa soledad elegida, alimentada de largas pausas y esperas que le abrían paso a este mundo imaginario y a un estado de concentración, de escucha

atenta como actitud previa a la actividad proyectual. Sabemos que Mies, antes de iniciarse en un proyecto, pasaba largos periodos de inacción reflexiva, en un estado de “no-creación” que no debe ser entendido como “no hacer nada”, sino como una actitud que da paso al origen y desarrollo del proyecto de arquitectura. Es un estado “que no apunta en ninguna dirección particular y que, no obstante, gracias a la abundancia de fuerza no desviada, puede ser capaz de alcanzar cosas posibles e imposibles” (Valente, 2002, p. 36).

*Durante el dilatado intervalo que precede a la casa Farnsworth, Mies no hace absolutamente nada, tan sólo preparar su único instrumento (es decir, él mismo), limpiarlo a fondo, afilarlo y templarlo. Luego, un trazo cualquiera pondrá en marcha su procedimiento habitual: la experimentación (Bravo, 1988).*

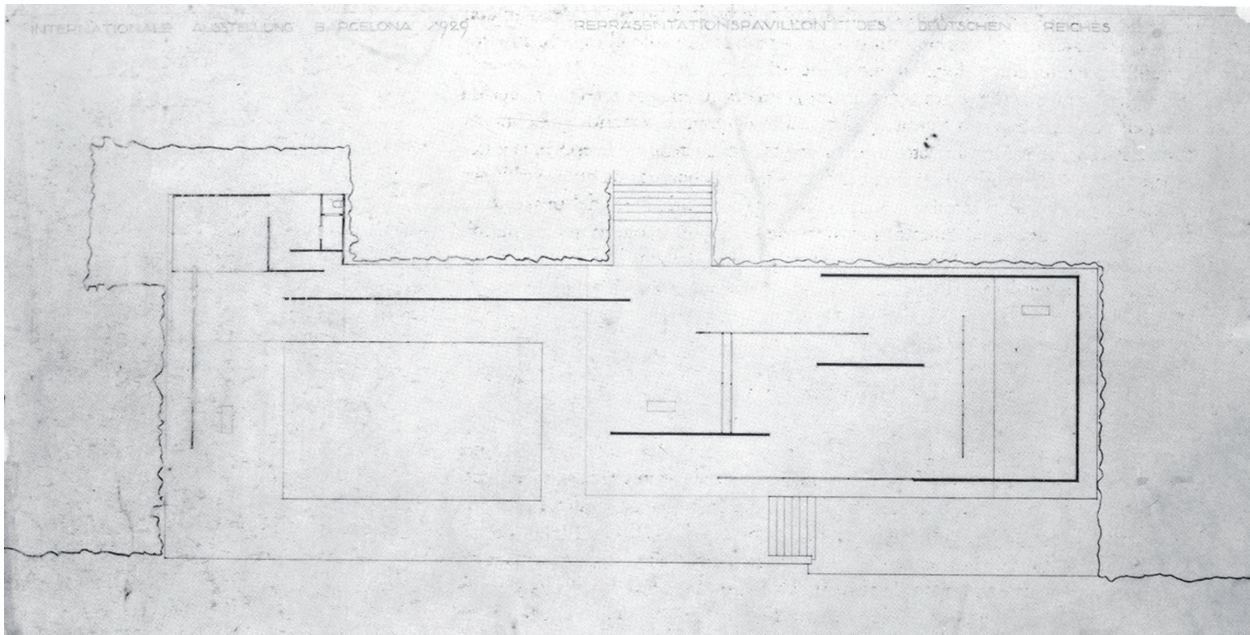
Introducirse en el interior de este lugar imaginario a la hora de proyectar le llevaría, al igual que ocurre en sus espacios expositivos, a recorrerlos sin fin, sin una dirección concreta, una orientación definida, o con una intención predeterminada. Ahora entendemos por qué Mies nunca representaría la posición del Norte en los planos que realizó para el Pabellón de Barcelona (Figura 12).

Mies recorrería, mientras proyectaba, los laberintos que traza este lugar imaginario una y otra vez, volviendo sobre sus mismos pasos, no para asentarse en la comodidad del camino ya realizado sino para a fuerza de andar alcanzar mayor distancia o descubrir aguas más profundas en las que sumergirse. “Tarea esencial de la vida: comenzar

la vida de nuevo cada día, como si fuera este día el primero y, sin embargo, reunir en su interior y tener como punto de partida todo el pasado con todos sus resultados y hechos olvidados” (Simmel, 1923). Estas palabras de Georg Simmel supieron encontrar un lugar destacado en la biblioteca de Mies.

Cada experiencia proyectual en Mies se acumula para formar parte de otras futuras. Buena parte de su trabajo se produjo por acumulación y por repetición. Según Solá-Morales, el “menos es más” debe ser interpretado como “una invitación a la insistencia y a la repetición en torno a un número limitado de problemas”.<sup>13</sup> En su etapa estadounidense, Mies redujo a una escasez de temas su arquitectura que podría resumirse en unas pocas tipologías –el pabellón, la sala de grandes luces y la torre– que ensayaría insistentemente una y otra vez, depurándolas hasta perfeccionarlas (Figuras 13 y 14). Así, como nos cuenta Josep Llinás,

*[e]n esta circunstancia debían sorprenderle todos los encargos y, sentado ante la mesa de dibujo, el brazo, al margen del tamaño, programa, situación, procedencia del encargo, o de lo que fuese, seguía subiendo y bajando, repitiendo una y otra vez, incansablemente, un fragmento de construcción. De su movimiento, replegado sobre sí mismo, continuamente perfeccionado y despojado de referencias ajenas a su propia dinámica, surge “otra” realidad que, con el finísimo haz luminoso del rayo láser, no ilumina las tinieblas pero las atraviesa, testimonio visible de que es posible enfrentarse a la existencia de esta condición de víctima invencible y dejar tras de sí fragmentos incandescentes desprendidos de tal confrontación (Llinás, 2002, p. 19).*



**Figura 12.** Planta del Pabellón alemán de Barcelona. Plano original.

**Figure 12.** Plan of the German Pavilion in Barcelona. Original plan.

Fuente: Gastón, 2005, p. 54.

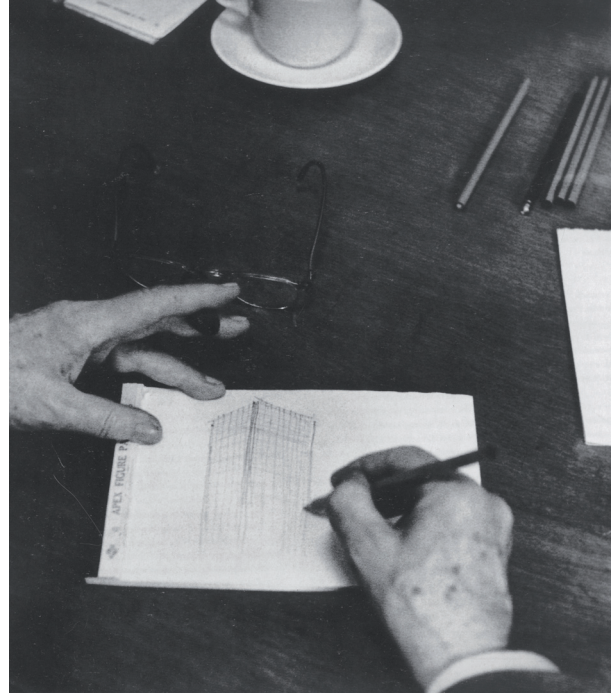


**Figura 13.** Mies van der Rohe, 1961. Fotografía de Peter Blake.

**Figure 13.** Mies van der Rohe, 1961. Photo of Peter Blake.  
Fuente: Mertins *et al.*, 1994, p. 198.

Pero no sólo su pensamiento, sino también su mirada encontrarían aquí un lugar en el que habitar durante el desarrollo de su actividad creativa. Visión y pensamiento quedaban establecidos de una vez en el interior de este lugar imaginario. Ambos discurrían desplazándose de un extremo a otro. Y, en este ver que es un pensar, su mirada buscaba situarse en el mismo espacio que ocupaba su pensamiento, en ese lugar donde le era posible moverse de un extremo a otro, mirar a un lado y mirar a otro y estar en los dos a la vez. Quizá ahora entendamos por qué Mies en el Pabellón de Barcelona establecería un duplicado de su arquitectura a la altura de los ojos haciendo coincidir el punto de vista a la mitad de la altura libre interior (Ábalos, 2000, p. 31).

La mirada en el interior de este lugar imaginario continuamente se encuentra y reencuentra con lo que ya conoce y espera. Lo vemos en el Pabellón de Barcelona, cuando al recorrerlo la mirada se fija en un elemento para seguidamente buscar la correspondencia en su complementario. Del mismo modo, el pensamiento encuentra esa necesidad de dar con algo que incite su movimiento, pues éste no sólo ha de “moverse sino que ha de ser movido, las dos cosas sincrónicamente. [...] La razón –y por extensión podríamos decir que el pensamiento– no puede ser un círculo; quizá una elipse, con dos focos, en los cuales uno sostiene y el otro es sostenido” (Zambrano, 1989, p. 127).



**Figura 14.** Mies van der Rohe dibujando, 1965. Fotografía de Hedrich-Blessing.

**Figure 14.** Mies van der Rohe drawing, 1965. Photo of Hedrich-Blessing.

Fuente: Oechslin *et al.*, 2001, p. 192.

Estos dos centros que definen el movimiento del pensamiento en el interior de este mundo imaginario es posible reconocerlos, igualmente, en el Pabellón de Barcelona (Figuras 15 y 16). Quetglas, hablará de ellos desde su Horror cristalizado del siguiente modo:

*Ese centro existe, efectivamente, y es la sala del trono. Definido por la alfombra de lana negra, que marca el suelo de respeto frente a las dos butacas, trono de Alfonso Borbón y su esposa en la ceremonia de inauguración. [...] Ése es un centro que atrae y rechaza al visitante al acercarse, que no conocerá así culminación en su viaje. Pero hay otro centro en el Pabellón. Como espejo virtual, el Pabellón es una máquina para descomponer la unidad: si se conoce un centro, debe aparecer otro centro más, otro centro de valores análogos a los de la sala del trono: si la sala del trono es abierta y negra, el otro centro será cerrado y blanco. Si la sala del trono está signficada por las butacas de piel blanca y el veteadado áureo del ónice, el otro centro se señalará con luz –con la única luz presente en el Pabellón–. El visitante tiene, a un lado, la sala del trono y, al otro, una pared blanca, radiante, iluminada a contraluz. Tras ella está el otro centro (Quetglas, 2001, p. 141-146).*

Al introducirnos en el interior de sus espacios expositivos, es posible sentir el desvelarse de algo que constantemente incita a estar en movimiento y que continuamente se aplaza o se hace derogar. Como en los laberintos de Borges, sentimos la inminencia de algo que nunca acaba de hacerse presente. Al desplazarnos por las distintas

estancias del Pabellón de Barcelona, perspectivas infinitas se abren ante nuestra mirada tan pronto como se pierden. A cada paso que avanzamos, detrás de cada quiebro o cada muro sobre el que giramos, detrás de cada vidrio en el que nos reflejamos encontramos una perspectiva distinta del mismo espacio, cosas que se ocultan y más tarde se muestran, algo que tan pronto se vela como se desvela.

Esto que se oculta o que permanece invisible a la mirada en el Pabellón de Barcelona da forma a imágenes fugitivas que apenas si dejan una impresión huidiza, pues están siempre arriesgando borrarse, tan pronto se muestran un instante como desaparecen. Y sin embargo, como el agua fija en su superficie la vibración del aire, si algún rastro de estas imágenes se consigue percibir, es posible que esté contenido en los cristales, en el agua de los estanques, en las paredes, fundiéndose con los reflejos, en los veteados y en las infinitas coloraciones y brillos.

Pues esto que tan pronto se vela como se desvela se pierde en ese espesor sin límites de los planos que construyen

los espacios de Mies, unos planos que se abren a una profundidad que no pasó inadvertida para Rubió i Tudurí quien, en un dibujo del pabellón alemán de Barcelona realizado el mismo año de su construcción, representó la profundidad de los planos de agua que construyen los dos estanques a través de múltiples curvas de nivel (Figura 17). Este dibujo vendría a representar así la profundidad de unas aguas que se extienden, sin embargo, al resto de elementos y que se encuentra presa en el ónice, en el travertino, en el mármol, en el acero y en los infinitos campos de reflejos. Todos estos planos remiten a cuanto hay en su espesor, conducen a la profundidad de unas aguas aún mayor, a esa profundidad por la que discurre esos cauces en los que, como comentaría Peter Smithson, navega el pensamiento de Mies.

Lo que esta profundidad esconde son los secretos de lo que se encuentra en su fondo. Algo que necesita de ese espesor que lo hace insondable y que vive en un espacio imaginario. Pero, acerquémonos a estas superficies e intentemos descifrar aquello que esconde la profundidad



**Figura 15.** Armario de luz en el pabellón alemán de Barcelona.

**Figure 15.** Light closet in the German Pavilion in Barcelona.

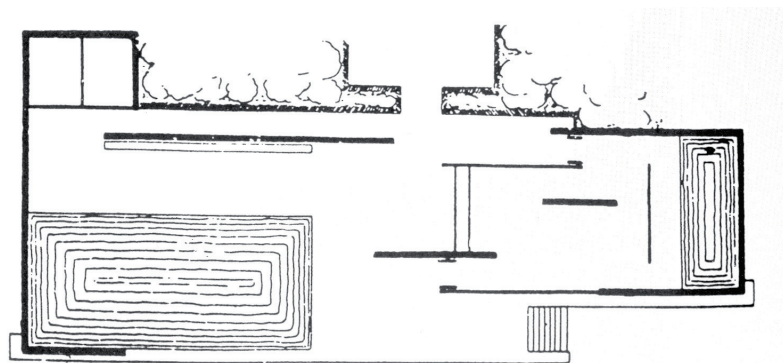
Fuente: Gastón, 2005, p. 93.



**Figura 16.** Sala del trono en el pabellón alemán de Barcelona.

**Figure 16.** Throne room in the German Pavilion in Barcelona.

Fuente: Quetglas, 2001, p. 142.



**Figura 17.** Pabellón alemán de Barcelona. Dibujo de N. M. Rubió i Tudurí, 1929.

**Figure 17.** German Pavilion in Barcelona. Drawing by M. Rubio i Tudurí, 1929.

Fuente: Quetglas, 2001, p. 83.



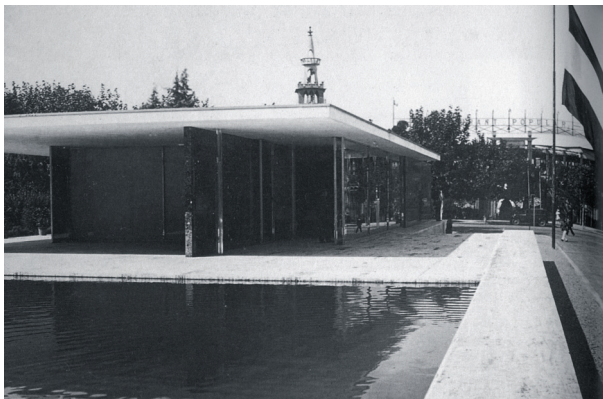
de las aguas que las bañan. Al hacerlo, al dirigirnos hacia las superficies que construyen el Pabellón de Barcelona, nos es imposible hacerlo sin que, desde el otro lado, nosotros mismos, nuestro reflejo, salga y emerja desde el fondo de estas superficies.

Quetglas concluiría en su Horror cristalizado que el Pabellón de Barcelona es ese espejo en el que nos encontramos a Mies. Sin embargo, más que de un espejo cabría hablar de un laberinto de espejos, pues Mies los multiplicó haciendo reflectantes suelos, paredes y techos. Mies inunda de reflejos el Pabellón de Barcelona. Sin embargo, por qué razón Mies trató de multiplicar su imagen convirtiendo el interior del Pabellón de Barcelona en una especie de máquina catóptrica. Posiblemente por lo mismo que lo hiciera Italo Calvino en su libro *Si una noche de invierno un viajero...*: “no por narcisismo o megalomanía como podría creerse con demasiada facilidad: al contrario, para esconder, entre tantos fantasmas ilusorios de mí mismo, el verdadero yo que los hace moverse” (Calvino, 2002, p. 173). Pues este multiplicarse es un modo de ocultarse, de permanecer oculto o de hacerse invisible. No para desaparecer sino para ser más uno mismo.

Es el propio Mies quien se construye a sí mismo a través de su arquitectura. Y lo hace renunciando, como ha insistido en numerosas ocasiones, a toda referencia externa procedente de sus antecedentes o de su entorno cultural:

*[Mi forma de pensar] ha sido el resultado de un desarrollo lento. Al principio todo era confuso y, más tarde, el modelo y las respuestas aparecieron gradualmente. Cuanto más buscaba un entendimiento más profundo de los problemas, más clara pasaba a ser mi obra. Este desarrollo venía de mi interior; no hubo influencias externas en este proceso (Mies van der Rohe, 1959).*

Mies se entrega plenamente y en soledad a la obra de arquitectura reduciéndola a unos temas propios y a unos parámetros repetitivos, alejados de toda



referencia contemporánea, que él mismo se encarga de construir lentamente.

En Mies nos encontramos con un arquitecto intimista y paciente. Muchos de sus proyectos sólo pueden entenderse en relación con otros o formando parte de una serie de relaciones ensimismadas y de temas propios que va entrelazando con su propia biografía. Mies realiza a través de su arquitectura un verdadero ejercicio de proyección del yo hasta el punto que podríamos considerar que su afirmación acerca de que el desarrollo de su arquitectura venía de su interior podría cobrar cierto significado y resultar suficiente para explicar ciertos aspectos de su obra, en especial, aquella en la que más cómodo se sintió y con la que mayor libertad se movió a la hora de proyectar como fue el diseño de sus espacios expositivos.

Si volvemos de nuevo al Pabellón de Barcelona, vemos como todo este juego de duplicidades, de reflejos y reflexiones no construye sino máscaras detrás de las que ocultarse a la hora de proyectar. Posiblemente, el Pabellón de Barcelona no fuese sino ese lugar en el que, paradójicamente, Mies trató de ocultarse para, precisamente, encontrarse a sí mismo (Figuras 18 y 19). Sabemos que Mies utilizaba los reflejos para ocultar aquello que se



**Figuras 18 e 19.** Mies en el Pabellón alemán de Barcelona.

**Figures 18 and 19.** Mies in the German Pavilion in Barcelona.

Fuente: Quetglas, 2001, p. 66.

encontraba tras ellos como especies de “máscaras” que ocultan algo haciéndolo invisible o transparente. Estos reflejos revisten las superficies del pabellón para que parezcan y sólo parezcan que han desaparecido.

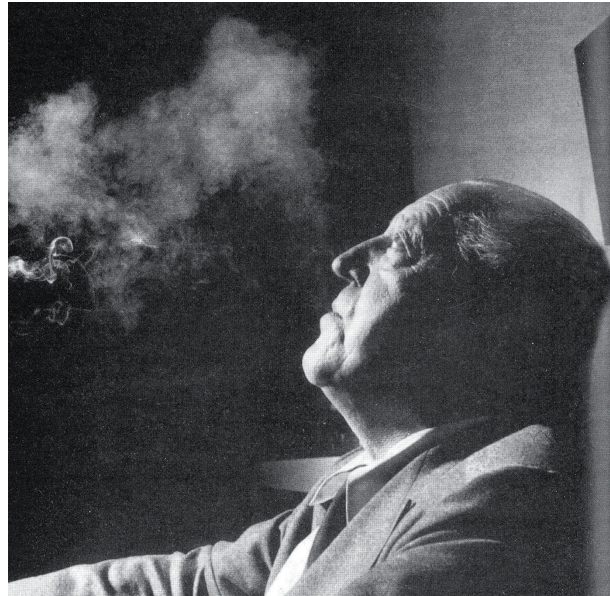
Pero estas máscaras, al igual que los reflejos en el interior del Pabellón de Mies, emborronan la mirada, la velan o la ocultan de modo que ésta busca ahora algo sin ver, algo que no está ni delante ni detrás suya, sino en todas partes a la vez y que se hunde en ese espesor infinito que somos cada uno de nosotros.

El pensamiento logra alcanzar esa profundidad que registra la mirada en el interior de este lugar imaginario, naufraga en unas aguas más profundas donde apenas si llega la luz del sol, donde la falta de nitidez de la visión estimula la imaginación y la ensoñación, y hace que el pensamiento fluya en cualquier dirección del espacio y del tiempo.

Los ojos de Mies guardaban este secreto de la ceguera. La mirada de Mies, con los años y a causa de una enfermedad, poco a poco se fue ocultando detrás de un velo acuoso. Su mirada detrás de esta veladura encontraría la posibilidad de perderse, de diluirse y de fluir con total libertad sin temor a ser observada en unas aguas donde “*nada la resguarda ni retiene, mana abierta, continuamente, y se empapa y esparce entre los restos del mundo*” (Daza, 2000, p. 157). Su mirada encontraba así esa profundidad en la que su pensamiento se sumergía a la hora de proyectar, esos cauces profundos, como nos hablaba Peter Smithson, por los que discurría su pensamiento. Y en esta profundidad, posiblemente, no estuviese sino ideando nuevas superficies acuosas, nuevos códigos de reflejos, nuevas veladuras, nuevos laberintos... por los que seguir fluyendo en nuevas aguas registrando profundidades aún mayores (Figura 20).

## Referencias

- ÁBALOS, I. 2000. *La buena vida: Visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona, Gustavo Gili, 207 p.
- BRAVO FERRÉ, L. 1988. Pertenciente a su tesis doctoral titulada Dibujo-aprendizaje-Arquitectura moderna. Barcelona, inédita. In: L. FERNÁNDEZ VALDERRAMA APARICIO. *La construcción de la mirada: tres distancias*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 243 p.
- CALVINO, I. 2002. *Si una noche de invierno un viajero*. Madrid, Siruela, 279 p.
- DAZA, R. 2000. *Buscando a Mies*. Barcelona, Actar, 188 p.
- GASTÓN GUIRAO, C. 2005. *Mies: El proyecto como revelación del lugar. Colección Arquithesis, nº 19*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 247 p.
- LLINÁS, J. 2002. *Saques de esquina*. Valencia, Editorial Pre-Textos, 109 p.



**Figura 20.** Mies en su apartamento de Chicago.  
**Figure 20.** Mies in his apartment in Chicago.

Fuente: Daza, 2000, p. 166.

- MERTINS, D.; BAIRD, G.; VAN DER ROHE, L.M. 1994. *The presence of Mies*. New York, Princeton Architectural Press, p. 271.
- MIES VAN DER ROHE. 1959. Interview with Mies van der Rohe. Interbuild, 6. In: M. PUENTE(ed). *Conversaciones con Mies van der Rohe*. Barcelona, Gustavo Gili, 94 p.
- NAVARRO BALDEWEG, J. 2001. *La habitación vacante*. Girona, Editorial Pre-Textos, 168 p.
- NEUMEYER, F. 2000. *Mies van der Rohe, la palabra sin artificio: Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*. Madrid, El Croquis Editorial, 524 p.
- OECHSLIN, W.; VAN DER ROHE, L.M; LAMBERT, P. 2001. *Mies in America*. Montreal, Canadian Centre for Architecture, 791 p.
- QUETGLAS, J. 2001. *El horror cristalizado: Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*. Barcelona, Actar, 186 p.
- RILEY, T. 2001. *Mies in Berlin*. New York, The Museum of Modern Art, 392 p.
- SIMMEL G. 1923. Fragmentos y escritos de su legado. Múnich, 1923 (en la biblioteca de Mies) In: F. NEUMEYER. *Mies van der Rohe, la palabra sin artificio...*, 158 p.
- SOLÁ MORALES, I. 2006. *Intervenciones*. Barcelona, Gustavo Gili, 155 p.
- VALENTE, J.A. 2002. *Elogio del calígrafo: Ensayos sobre arte*. Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 187 p.
- ZAMBRANO, M. 1989. *Notas de un método*. Madrid, Mondadori, 144 p.

Submissão: 08/07/2012  
Aceito: 28/09/2012

María Isabel Alba Dorado

Universidad Antonio de Nebrija.

Campus de la Dehesa de la Villa. C/ Pirineos, 55,  
28040, Madrid, España.