



Vista aérea de la Villa Real y del PAC (Pabellón de Arte Contemporáneo)

## La reconstrucción del pabellón de arte contemporáneo (Milán) de Ignazio Gardella

Jacopo Gardella\*

**El problema de la restauración, repristinación, reutilización o -como es el caso de nuestro edificio- de la entera refacción (problema que durante años incumbía solamente a las arquitecturas del pasado), ha terminado afectando de un tiempo a esta parte a las arquitecturas del presente, a los edificios del movimiento moderno, contruidos antes o después de la segunda guerra mundial. Y se trata de una cuestión que, como se puede adivinar fácilmente, levanta opiniones discordantes y opuestas, porque la aceptación del valor monumental de edificios recientes ni resulta unánime, ni ausente de dudas.**

*The reconstruction of the Padiglione d'Arte Contemporanea (Milán). The problem of restoration, refurbishment, reutilization or -as is the case of our building- total rebuilding (a problem that for years only affected the architectures of the past), has recently started to affect the architectures of the present; specifically edifices of the modern movement, built before or after the Second World War. And it is easy to see that this is an issue that raises contrary and discordant opinions, since the acceptance of the monumental value of recent buildings is not unanimous or free from doubts.*

\*Jacopo Gardella es arquitecto

El caso del Pabellón de Arte Contemporáneo, construido según un proyecto de Ignazio Gardella en el lejano 1953, y el debate surgido sobre su reconstrucción en el mismo lugar y en su forma originaria (*com'era, dov'era*), provocó una polémica encendida y apasionada.

Después de su destrucción, provocada por una explosión terrorista en 1993, los partidarios de las dos tesis principales contrapuestas barajaron muchos argumentos culturales, ideológicos, sentimentales. Por un lado, estaban los conservadores que deseaban una reconstrucción escrupulosa y fiel; por otro, los innovadores que reclamaban una construcción nueva y completamente diversa.

De hecho, los conservadores sostenían que el valor arquitectónico del edificio no se anula ni disminuye, incluso si en la reconstrucción se utilizaban medios y materiales diversos de los originales, siempre que permanecieran incólumes las dimensiones, las proporciones, las propiedades geométricas del edificio destruido.

Los innovadores argüían en cambio que las modificaciones de la superficie, color, calidad visual y táctil terminarían alterando la copia del edificio y comprometiéndola hasta el punto de no justificar la reconstrucción del modelo original, e imponer por contra la construcción de un edificio nuevo y diverso.

El ayuntamiento de Milán intervino sin titubear resolviendo reconstruir el Pabellón de Arte Contemporáneo, como era y donde estaba, valiéndose tanto de sustanciosos donativos ofrecidos por benefactores privados, como del respaldo de la opinión pública favorable a la recuperación de un edificio amado por todos.

Se ha podido acometer la construcción con una relativa velocidad, porque el proyecto ya existía y se encontraba a disposición. En realidad, se debió retomar y revisar el proyecto en todas sus partes, y ha debido sufrir una necesaria puesta al día, con modificaciones, añadidos y mejoras en las instalaciones. Antes que nada, se debió adecuar a las normas vigentes:

- Las nuevas normas internacionales que regulan las condiciones climáticas en las que se deben exponer las obras de arte imponían forzosamente la instalación de un equipo de aire acondicionado; equipo que no existía en el momento de su primera construcción en 1953.
- Las nuevas normas europeas para el acceso de los inválidos a los locales de uso público imponían la incorporación de rampas y ascensores no existentes en el edificio original.
- Las nuevas normas sobre aislamiento térmico y el ahorro de energía exigían materiales y productos aislantes no contemplados hace cuarenta años.

Ahora que el pabellón ha sido reconstruido podemos reconocer que tanto la facción de los conservadores como la de los innovadores tenían razón: los conservadores, porque el Pabellón ha vuelto a prestar servicio a la ciudad con la misma eficiencia, incluso con mayor eficiencia que antes, y ha recuperado, junto con sus funciones, su configuración espacial originaria.; los innovadores, porque el Pabellón ha perdido inevitablemente la pátina que había adquirido con el tiempo, y no presenta ya los mismos acabados, los mismos deta-



1

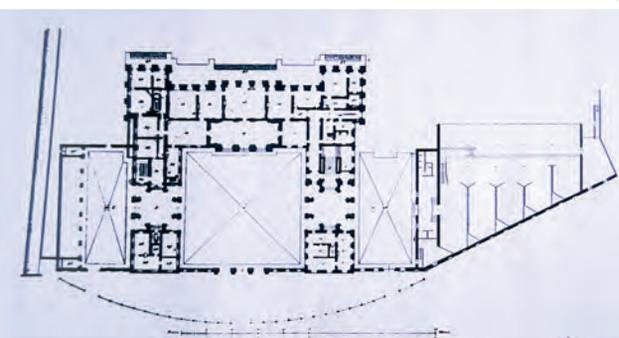
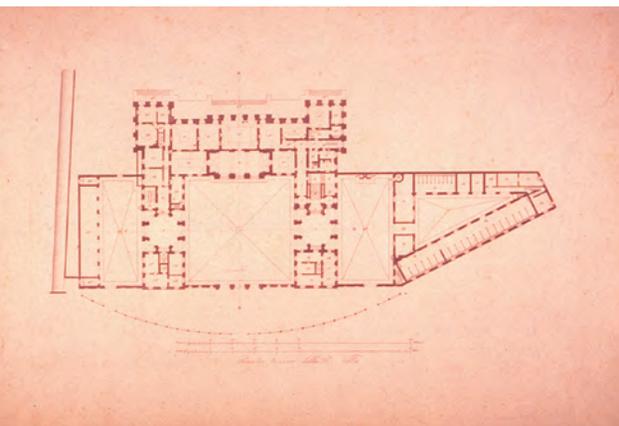
1. Detalle del muro de la fachada norte del PAC, destruido por una bomba en 1993

2. Detalle del muro de la fachada norte del PAC, que vuelca a la calle

2



3. La Villa Real y las escuderías. Planta baja
4. La Villa Real y el PAC (construcción del año 1953). Planta baja
5. Planta baja (construcción de 1953)
6. Planta baja (reconstrucción de 1994)
7. Planta superior (construcción de 1953)
8. Planta superior (reconstrucción de 1994)
9. Sección longitudinal y transversal (construcción de 1953)
10. Sección longitudinal y transversal (reconstrucción de 1994)



lles constructivos, los mismos aspectos técnicos comunes al mercado de la construcción de antaño.

Se pueden bosquejar los mismos razonamientos para el Pabellón de Mies van der Rohe en Barcelona: el Pabellón, reconstruido fielmente, restituye completamente la calidad arquitectónica del original. Se percibe de todas formas que ha sido rehecho; se advierte que del edificio proyectado por Mies van der Rohe perdura el aspecto pero no la sustancia. De un lado debemos agradecer a quien lo ha reconstruido porque nos permite verlo de nuevo como era y donde estaba; pero de otro lado se cierne una sombra de nostalgia al constatar que la realidad perdida no se podrá recuperar nunca.

En la primavera de 1997, la Facultad de Arquitectura de Milán organizó una interesante exposición sobre el Pabellón de Arte Contemporáneo. La exposición se marcó como meta evidenciar las diferencias, pequeñas pero no insignificantes, entre el edificio anterior y el nuevo. Pasando revista a la exposición se podían distinguir y valorar críticamente estas diferencias.

### Ubicación del pabellón en el contexto de la ciudad

El pabellón surge al lado de una villa neoclásica perteneciente a una familia noble de Milán, hoy destinada a ceremonias públicas. La villa posee una planta en forma de C, y se desarrolla en torno a un patio que es tangente a la avenida urbana. En la parte trasera de la villa se extiende el parque que pertenecía a la familia propietaria. El pabellón se encuentra sobre un terreno de curiosa forma trapezoidal, ocupado en otro tiempo por las caballerizas de la villa, escuderías que quedaron prácticamente destruidas después de la segunda guerra mundial (fig.3). La cercanía de la villa condicionó la arquitectura del pabellón, no tanto en su lenguaje arquitectónico, francamente moderno, sino en su dimensión volumétrica, que se ajustó a la anterior de las caballerizas demolidas, y se presenta por tanto subordinada y menos imponente que la villa vecina (fig.4).

El pabellón está delimitado al norte por una calle, a la que responde con un muro ciego; el mismo muro, decorado con motivos clásicos, que pertenecía a las escuderías y que resultó ser la única parte que sobrevivió a los bombardeos de la guerra (fig.2). Después de la explosión de 1993, este muro también quedó gravemente dañado (fig. 1).

El pabellón linda al sur con un gran parque, perteneciente en su día a la villa neoclásica, que se ha convertido hoy en día en un jardín público.

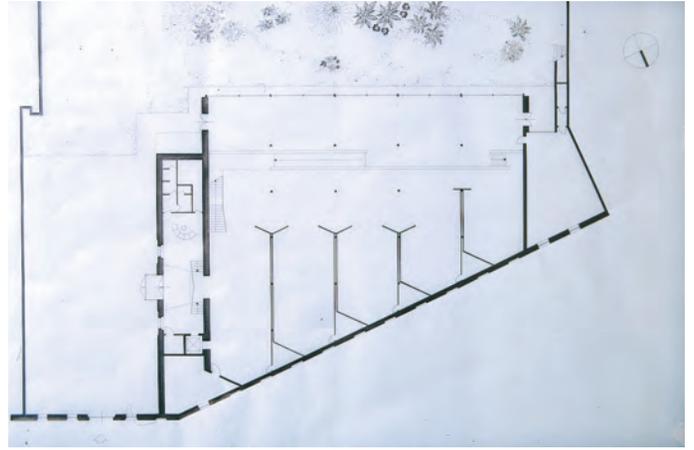
### Plantas baja, sobreelevada y superior (figs. 5,6,7 y 8)

La estructura metálica del edificio está constituida por pilares en parte exentos y visibles, en parte escondidos en el espesor de las paredes de yeso. Las cerchas metálicas permanecen ocultas tras el falso techo de yeso y lamas metálicas.

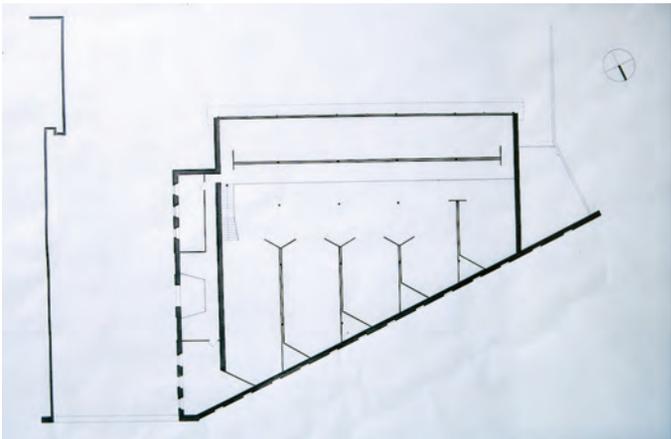
Los muros perimetrales repristinados de las caballerizas destruidas están contruidos en ladrillo macizo; por el contrario se ha procedido a la entera refacción del muro perimetral del sur, recayente al parque. La cubierta está formada por láminas de cobre; los lucernarios, contruidos con un vidrio especial con alta



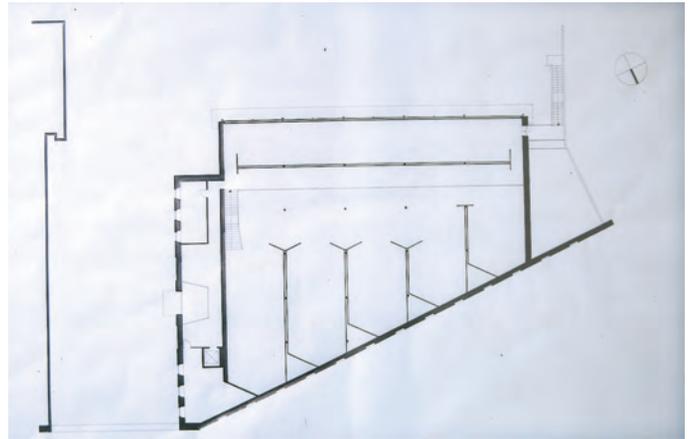
5



6



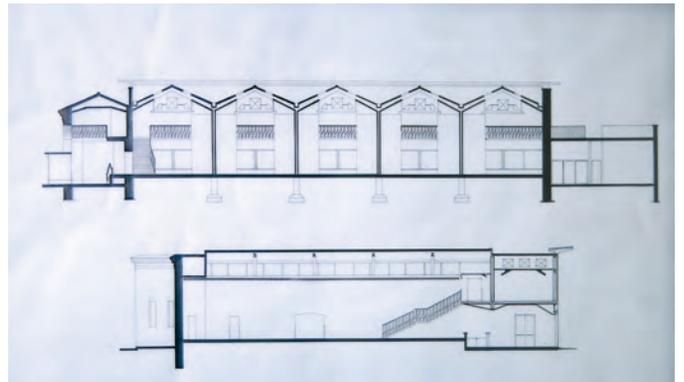
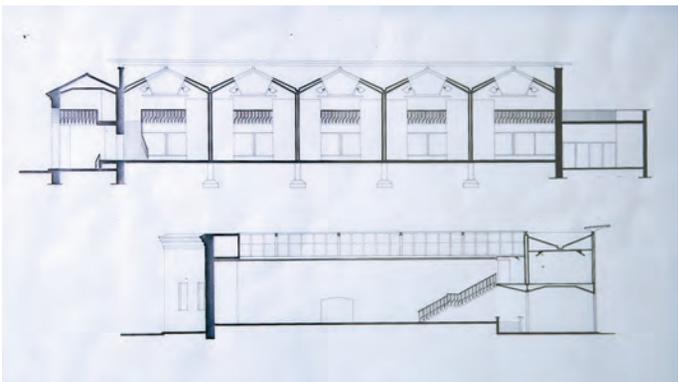
7



8

9

10





11



12

absorción luminosa, para evitar que la luz que cae en picado alcance una intensidad excesiva y comprometa la buena conservación de las obras de pintura.

Durante la reconstrucción del pabellón la volumetría del edificio no sufrió modificación alguna. En la planta baja se encuentra el atrio de entrada, con forma estrecha y alargada, extendido en todo el lado Este del edificio. Desde el atrio de entrada, subiendo dos pequeñas escalinatas enfrentadas (figs. 11 y 12), se entra en la planta sobreelevada ocupada por cinco salas exagonales de profundidad decreciente; las salas son de doble altura, están iluminadas por lucernarios en el sofito, y poseen todas un lado abierto a la cristalera de la fachada sur, recayente al parque. De las salas exagonales de la planta sobreelevada, salvando un pequeño desnivel, se retorna a la planta baja a una larga galería que se desarrolla paralela a la cristalera del frente sur (fig.13 y 14); o bien, siempre desde las salas de la planta sobreelevada, ascendiendo por una larga escalera trapezoidal, se accede a la galería de la planta superior, superpuesta exactamente a la de la planta baja, totalmente privada de fenestración e iluminada únicamente por medios artificiales. La galería superior está flanqueada en toda su longitud por un pequeño corredor rectilíneo que vuelca a las cinco salas exagonales inferiores; recorriéndolo se pueden ver las cinco piezas, una a una, en toda su profundidad. Desde la galería superior, recorriendo un breve pasillo, se alcanza la zona del bar, sobre el atrio de entrada y abierto a éste con una barandilla de forma poligonal (fig.11 y 12). La zona de las oficinas, ubicada en el lado Oeste del edificio y separada de las salas de exposición, se franquea desde un extremo de la galería inferior.

Confrontando las plantas originales y las del proyecto de reconstrucción resulta fácil percibir las modificaciones que se han debido introducir por motivos técnicos o de seguridad. En el edificio anterior se accedía al atrio de entrada por medio de una puerta simple; en el edificio reconstruido esta puerta se ha sustituido por un acceso de doble puerta con el objetivo de evitar variaciones climáticas en el interior de las salas con aire acondicionado. En el edificio originario no se ha previsto ningún ascensor; en el edificio construido se ha introducido uno, apto para ser utilizado por personas discapacitadas; el ascensor conduce desde el atrio de entrada a la planta sobreelevada; y de la planta sobreelevada a la planta superior, donde desembarca en la zona destinada al bar.

En el edificio anterior la relación entre la zona de las salas exagonales (en la planta sobreelevada) y la galería inferior (en la planta baja) tenía lugar a través de una breve escalinata que en el edificio reconstruido se ha visto sustituida por una rampa de la misma pendiente, accesible a las sillas de ruedas; en frente de la rampa se ha añadido una nueva escalera que une la extremidad Oeste de la galería inferior con la planta sobreelevada de las salas exagonales.

La normativa antiincendios no exigía salidas de seguridad en el momento en que se realizó el proyecto originario; en el nuevo proyecto éstas nos han sido impuestas de manera obligatoria: dos en la planta baja, dispuestas en ambos extremos de la galería inferior, y una en la planta superior, donde se ha debido construir también una escalera de seguridad que desciende desde la galería superior hasta el parque público.

En el edificio originario se accedía a los espacios triangulares, destinados a depósito y ubicados en los extremos de las salas exagonales, a través de dos puertas abiertas sobre la pared del fondo; puertas que poseían el inconveniente de ser demasiado visibles y obstaculizar la exposición de los cuadros; en el nuevo edificio las puertas se han abierto sobre una pared lateral y por tanto entorpecen menos la vista y la función.

La necesidad de aumentar los espacios de depósito ha obligado a trasladar a otra parte la sala de la caldera, y ha permitido transformar este local en un amplio almacén accesible desde la primera de las salas exagonales.

**Sección longitudinal y transversal (figs.9 y 10)**

Las diferencias internas son nulas; en cambio las variaciones en la zona del falso techo son notables, donde discurren los conductos del aire acondicionado que no existían en el edificio original. Los conductos se extienden bajo las cerchas de las cinco salas exagonales, y se ubican en el espacio vacío entre los faldones inclinados y el falso techo horizontal de lamas metálicas. Los conductos se ramifican también en el falso techo de la galería superior, donde los dos faldones originales de la cubierta a dos aguas se han debido transformar en una cubierta plana, para poder crear el espacio necesario para la circulación de dichos conductos.

Los sofitos del edificio están formados por planchas inclinadas de yeso o por lamas horizontales metálicas. Las lamas se encuentran exclusivamente a la altura de las zonas de cubierta ocupadas por los lucernarios; ubicadas sobre las salas exagonales, aseguran una difusa iluminación cenital, aconsejable para las obras de pintura. A través de las lamas metálicas la luz desciende sobre los cuadros alineados a lo largo de las paredes de la sala, tal como descendía la luz desde lo alto a través de las telas suspendidas del techo en los museos decimonónicos. Pero, a diferencia del recurso textil decimonónico que ofrecía una luz uniforme y monótona, las lamas metálicas no restan a la luz su luminosidad

- 11. Vista del atrio de entrada (construcción de 1953)
- 12. Vista del atrio de entrada (reconstrucción de 1994)
- 13. Vista de la cristalera sur desde el interior (construcción de 1953)
- 14. Vista de la cristalera sur desde el interior (reconstrucción de 1994). En el jardín, "Los Siete Sabios", del escultor Fausto Melotti



14



13



15



16

vivaz y vibrante. En la cubierta reconstruida el haz de lucernarios ha debido reducirse sensiblemente para hacer sitio a los conductos de aire acondicionado. La consecuente disminución de la luz cenital no ha menoscabado la iluminación requerida en las salas; ésta, de hecho en el proyecto original, era excesiva y resultaba nociva para las obras de pintura.

### Fachada al jardín (figs. 15 y 16)

La fachada al jardín está dividida en dos partes horizontales: la parte inferior está ocupada completamente, en toda su longitud, por una extensa cristalera continua, que da al parque; la parte superior, sin ventanas, luce un revestimiento de cerámica esmaltada de notables dimensiones y de color ciruelo oscuro. La reja de seguridad es móvil: cuando está baja protege la cristalera; cuando está elevada y superpuesta a la parte superior opaca de la fachada, resalta por contraste, con su color blanco sobre la tinta oscura de la cerámica de revestimiento.

Tanto en la parte superior de la fachada, como en la parte inferior, durante la reconstrucción se han solucionado serios problemas. En la parte superior, por ejemplo, se han debido reducir de dimensiones las piezas de terracota esmaltada; si se hubieran mantenido las dimensiones originales (60x20 cm), los hornos de cerámica hoy activos no hubieran podido asegurar su indeformabilidad durante su cocción. La deformación de las piezas, debida a la cocción del esmalte, se habría debido al espesor diverso de la terracota, que en las nuevas piezas se redujo sensiblemente, por la necesidad de inserir un estrato de aislamiento térmico no previsto en el muro original. La dimensión más reducida de las piezas adoptadas (40x20 cm) y su espesor mínimo (1,5 cm en vez de 3,5 cm) no han alterado en cualquier caso el aspecto global del revestimiento.

En la parte inferior de la fachada se ha debido superar un problema de suministro, donde la cristalera continua, formada originalmente por láminas de cristal simple (espesor 10 mm) ha debido sustituirse, por motivos de aislamiento térmico, por una nueva cristalera de doble capa (30 mm cada uno). El sellado perimetral de las láminas de cristal dobles, con su cámara de aire intermedia, se realiza actualmente con ayuda de máquinas especiales que no pueden manejar láminas de las dimensiones de la cristalera original. Ha parecido por un momento inevitable reducir las dimensiones de las láminas, y duplicar el número de juntas, con el consiguiente notable empeoramiento estético de la fachada. Sólo recurriendo a un sellado excepcional, realizado a mano, por una voluntariosa industria del ramo, se han podido conservar las dimensiones de las láminas originales, y mantener inalterado el ritmo de los montantes.

De lo expresado se descubre que la reconstrucción del pabellón se ha revelado una empresa llena de sorpresas y de obstáculos inesperados. Contrariamente a quien pensaba que la reconstrucción consistía en una simple y directa refacción de un proyecto ya preparado, en una obvia repetición de soluciones ya dadas, se ha podido constatar que planteaba nuevos proble-



17



18

15. Fachada sur, hacia el jardín (construcción de 1953)

16. Fachada sur, hacia el jardín (reconstrucción de 1994).  
En el jardín, "Los Siete Sabios", del escultor Fausto Melotti

17. Vista interna hacia la escalera (construcción de 1953)

18. Vista interna hacia la escalera (reconstrucción de 1994)

19. Escalera interna, detalle de los peldaños y de la barandilla (construcción de 1953)

20. Escalera interna, detalle de los peldaños y de la barandilla (reconstrucción de 1994)



19



20

mas y requería elecciones no previstas. Afrontar estas decisiones y resolver estos problemas ha supuesto un empeño por parte del proyectista y de los constructores no mucho menor del requerido en el caso de haber emprendido una construcción completamente nueva.

### Escalera de subida a la planta superior (figs. 17 y 18)

La escalera amplia y agradable no entorpece el espacio interno; su forma poco monumental invita a proseguir la visita desde la planta sobreelevada hacia la galería superior. Inmediatamente visible para quien entra en la primera de las salas exagonales y siempre a la vista de los que recorren la galería inferior, la escalera establece una relación visual, más que distributiva, entre los diversos niveles en los que se articula el espacio global de la galería.

21. Vista de una sala exagonal desde el balcón de la galería superior (construcción de 1953)

22. Vista de una sala exagonal desde el balcón de la galería superior (reconstrucción de 1994)

21



22



### Detalles de la escalera con los peldaños en ménsula (figs. 19 y 20)

Las normas de seguridad obligaron a modificar el diseño de la barandilla. En la versión original, ésta poseía un montante doble y un simple por cada peldaño (fig.19). En la versión nueva, la barandilla presenta todavía el montante doble, pero los simples se han convertido en triples por cada peldaño (fig.20). El motivo formal de la barandilla continúa siendo el mismo, pero el nuevo diseño la ha alterado notablemente y ha recargado su ritmo espacial.

Los peldaños en ménsula, con su insólito perfil en forma de L invertida, no han sufrido, al contrario, ninguna modificación ni en su forma ni en sus dimensiones; y también su revestimiento continúa siendo el mismo: las láminas de madera cubren la huella como en el peldaño original, mientras que la separación dejada entre un peldaño y el siguiente, confiere a la escalera un sorprendente aspecto ligero y aéreo.

### Iluminación

El sistema de iluminación del antiguo edificio se ha reducido de intensidad en lo que incumbe a la luz natural proveniente de los lucernarios, tal como se ha explicado previamente, y se ha modificado completamente en lo que atañe a la luz artificial (figs. 9 y 10).

En las salas exagonales del edificio anterior, sobre las lamas del falso techo, y ocultos tras ellas, se ubicaban los reflectores incandescentes, girados hacia las faldones inclinados del falso techo en yeso; la luz se reflejaba en los faldones inclinados y se difundía en la sala inferior, obedeciendo a un simple y ensayado sistema de iluminación indirecta.

En el pabellón reconstruido el sistema de luz artificial sufre un cambio radical. Las luminarias de última generación permiten de hecho obtener efectos luminosos antaño impensables. Actualmente, con luminarias tremendamente específicas se obtienen todas las gradaciones de luces deseadas. El precedente sistema de iluminación indirecta y fija se ha podido sustituir por un nuevo sistema de iluminación directa y de intensidad variable. Las luminarias se han instalado, como en el edificio anterior, por encima del falso techo de lamas metálicas y ocultas tras ellas, pero orientadas no hacia arriba, contra los faldones inclinados de yeso, sino hacia abajo, hacia el pavimento de las salas exagonales. Para iluminar cuadros sobre caballete o esculturas ubicadas en el medio de las salas se ha debido recurrir a un nuevo tipo de luminarias, y añadir numerosos apliques que penden del falso techo de lamas metálicas (fig.22). Los apliques, alineados en filas paralelas, están fijados a soportes metálicos de altura regulable. La presencia de estos apliques altera sensiblemente el falso techo de las salas exagonales y les confiere un aspecto más “técnico”, bien diverso de la desnuda pureza del espacio original (fig.21).

El mismo efecto se puede experimentar en la galería de la planta inferior, donde estos apliques han venido a sustituir las lámparas precedentes (fig.14): éstas, recibidas originariamente sobre las pilastras y las paredes,

ofrecían un aspecto más doméstico y más acogedor, pero no eran de hecho adecuadas a los modernos criterios de exposición.

En la galería superior, el sistema de iluminación de las paredes ha permanecido inalterado: una serie ininterrumpida de lámparas ilumina las dos paredes largas de ésta. Las lámparas, ocultas detrás de un ala continua de yeso que desciende del falso techo, no deslumbran a los visitantes centrandó toda la iluminación exclusivamente sobre las obras expuestas en la pared.

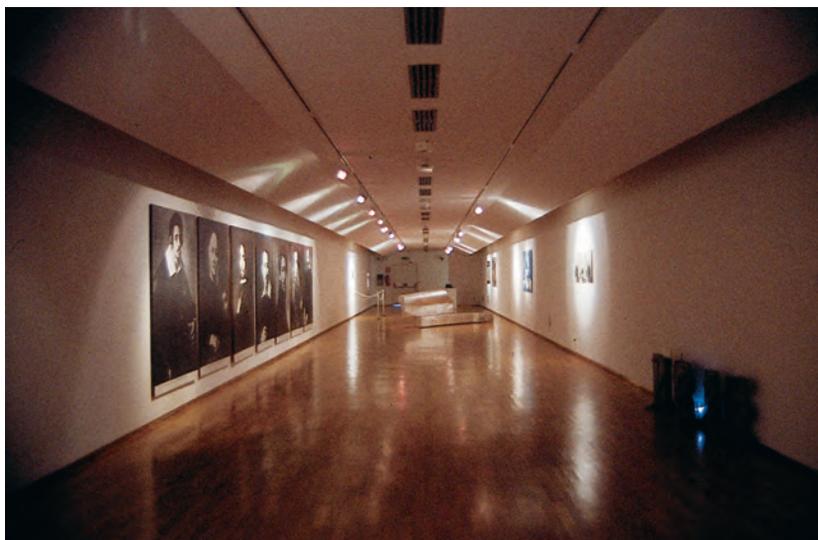
En el techo, por el contrario, se han añadido raíles continuos para la instalación de apliques desplazables (fig.24). Los raíles, paralelos a los difusores de acondicionamiento, han comprometido gravemente la uniformidad inmaculada del techo originario (fig.23).

### Epílogo

La reconstrucción del Pabellón de Arte Contemporáneo nos ha permitido entender hasta qué punto resulta utópico confiar en la realización de una copia perfectamente idéntica de un edificio destruido; si se desea que el edificio reconstruido pueda ser destinado a usos y personas de hoy en día, si se le quiere adecuar a las exigencias actuales, es necesario (e inevitable) llevar a cabo modificaciones y variaciones en el modelo de partida: lo importante es conseguir que estas modificaciones guarden armonía con el original y no alteren o traicionen su concepción proyectual. 🏛️

23. Vista desde la galería superior (construcción de 1953)

24. Vista desde la galería superior (reconstrucción de 1994)



24



23