

## Arquitectura para una exposición: Barcelona 1929

CARME GRANDAS SAGARRA\*

### Resumen

*El artículo reflexiona sobre los proyectos urbanísticos y arquitectónicos ejecutados para la Exposición Internacional de 1929, analizando el programa oficial y las actuaciones privadas, revisando los parámetros de la arquitectura de vanguardia y la arquitectura tradicional, al tiempo que se plantean los orígenes y las causas que generaron la convivencia de tendencias tan opuestas.*

*The present article is a reflection on the architectural and urban projects carried out for the 1929 International Exposition, analyzing both the official programme and private activity, through a revision of the parameters used in traditional and avant-garde architecture. At the same time, the origins and causes that led to the coexistence of such opposed tendencies are discussed.*

\* \* \* \* \*

Si en la actualidad se preguntara cuáles son los emblemas arquitectónicos de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 la respuesta que obtendríamos sería inmediata: «El Pabellón de Mies». Esta afirmación apuesta por un mito de la modernidad sin pensar que el pabellón actual es una reconstrucción que reproduce el de 1929. Pero quizá la pregunta es más compleja. De todo el conjunto construido ¿el pabellón alemán era el único edificio moderno? La respuesta usual es afirmativa, argumentando que se trataba del único edificio representativo del movimiento moderno y, por tanto, el único a mencionar.

Un análisis reflexivo pone de relieve otros aspectos importantes: Si bien Mies van der Rohe partía de conceptos y principios compositivos tradicionales —su mirada permanente hacia Schinkel— para llegar a la modernidad, un Puig i Cadafalch desde su modernidad estructural retornaba a la tradición mediante el acabado escénico. Paradoja paradigmática de las contradicciones de las que surge el debate alrededor de dos palabras, tradición y modernidad.

Una mirada retrospectiva a los años 1920 conduce a los proyectos de rascacielos de acero y cristal que Mies proyectó para la Friedrichstrasse

---

\* Departamento de Arquitectura y Proyectos Urbanos. Sector de Urbanismo e Infraestructuras. Ayuntamiento de Barcelona.

berlinesa, vanguardista solución a la concentración de viviendas y de oficinas en las grandes ciudades; en 1925 se celebró en París la Exposición de las Artes Decorativas, con la consagración del Art Déco y *L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier, y, dos años más tarde tuvo lugar la Weissenhof Siedlung en Stuttgart, culminación del movimiento moderno en arquitectura.

Ante todos estos ejemplos pensamos ¿qué sucedió para que de la cita barcelonesa de 1929 sólo se recuerde un pabellón?; un pabellón del que en su momento tan sólo dos personas, un crítico y un arquitecto, elogiarían como la única muestra de modernidad de la exposición<sup>1</sup> y que se convertiría en uno de los hitos de la arquitectura de vanguardia. ¿Por qué no se le dio la importancia que hoy tiene?

Una de las razones que propiciaron que pasara prácticamente desapercibido en nuestros ambientes culturales fue la tendencia ideológica imperante, presente en la arquitectura y en el urbanismo barcelonés, que impedía cualquier acercamiento hacia la vanguardia europea, pues los círculos intelectuales catalanes sólo aceptaban y bendecían las manifestaciones que ensalzaban la tradición clásica como imagen de progreso y símbolo de internacionalidad. En consecuencia, cabe preguntarse y ver que se realizó para ofrecer esa imagen en una ciudad que se preparaba para acoger una exposición internacional, cuando el certamen universal de 1888 había constituido un reclamo nulo en cuanto a la atracción de turismo foráneo, como nulas fueron también las esperanzas de progreso puestas en ella para lograr situar en el ámbito internacional los sectores de comercio e industria. ¿Podría la Exposición de 1929 ofrecer la imagen de una urbe dinámica y ambiciosa, capaz de asumir los retos de futuro? Difícil de conseguir cuando se proclamaba abiertamente la recuperación del pasado por medio de una arquitectura que tenían sus fuentes en los ejemplos de la etapa imperial (fig. 1).

## Un urbanismo para una Exposición

Por aquellas fechas, Barcelona era una ciudad en franca expansión necesitada de grandes inversiones públicas. En materia de urbanismo, su transformación debía permitir su crecimiento solventando el problema de infraestructuras y comunicaciones al que no podía hacer frente el erario público, debiendo contar con la participación ineludible de la ini-

---

<sup>1</sup> GIFREDA, M., «L'arquitectura de l'Exposició», *D'Ací d'Allà*, 1929; RUBIÓ TADURÍ, N. M., «Le Pavillon d'Allemagne à l'Exposition de Barcelone», *Cahiers d'Art*, 8-9, 1929; «Der Deutsche Reich-pavillon auf der Internationalen Ausstellung Barcelona», *Die Baugilde*, (25-X-1929).



*Fig. 1. Avda. María Cristina.*

ciativa privada que se convertiría en el agente ejecutor que impondría sus criterios y sus necesidades. Esta realidad ya se había manifestado con el desarrollo del Plan Cerdà, cuyas constantes modificaciones hicieron perder las cualidades de innovación y modernidad para buscar la solución ante el espejo clásico de los postulados académicos, que se hallaría en el París de Napoleón III. Era, pues, el «París de Haussmann» el armonioso modelo a seguir, como ya lo habían hecho en Berlín, Bruselas, Viena o Chicago.

La expansión de Barcelona a finales del s. XIX vivió la primera fractura urbanística en su conexión con los ensanches y/o los tejidos urbanos históricos de los municipios anexionados desde 1897. Para solventar las conexiones viarias entre estos núcleos urbanos consolidados y el Plan Cerdà, el ayuntamiento decidió en 1903 convocar un concurso del plan de enlaces en el que sólo hubo un participante extranjero que resultó ganador<sup>2</sup>. Se trataba de Léon Jaussely, cuyo proyecto reflejaba el ideario de Georges Hausmann en cuanto a transformaciones urbanas: una red de avenidas y plazas acompañada de una arquitectura «internacional» en la que la inexistente modernidad desaparecía bajo construcciones eclécticamente monumentales y académicamente correctas, haciendo una lectura de repaso de la historia de la arquitectura en la que se mezclaban estilos y tendencias arquitectónicas y artísticas que acababan adaptándose

---

<sup>2</sup> Recordemos que se dio a conocer el resultado del concurso en 1905.

en una nueva escala, dimensionada por un planteamiento limitado en el espacio y en la capacidad económica.

El plan de Jaussely ocupó un lugar preferente dentro de las teorías del más puro *noucentisme* de la mano de su ideólogo, Eugeni d'Ors, quien a través del artículo «Léon Jaussely, noucentista» publicado en *La Veu de Catalunya*<sup>3</sup> lo aplaudía y defendía como la única vía de transformación de Barcelona, con el objeto de que ésta ocupase el lugar que le correspondía como ciudad moderna concebida con unos parámetros que para Ors se adecuaban y respondían a los principios del clasicismo académico de raíz mediterránea.

Bajo el título «La Barcelona ideal d'en Jaussely», se nos presentaba el proyecto a fin de que *nos quede a todos como una visión de nuestra ciudad futura, cual realización no hemos de asumir ciertamente, pero que nos sirva como un término ideal de una constante mejora (...) y preparar por los caminos del ideal la Barcelona nueva*, dando pie al artículo de Geroni Martorell «La urbanisació moderna», más detallado y convenientemente ilustrado, que contraponía *el trazado rectilíneo, duro, violento, uniforme, sin carácter* de los planes urbanísticos del siglo XIX, citando el de Barcelona, frente a las reacciones de *arquitectos de gran talento* entre los que cita a Stübben y Henrici y a Camilo Sitte, quienes *señalan las nuevas orientaciones para embellecer las ciudades*<sup>4</sup>.

La Chicago de la exposición colombina de 1893 debió su formulación a la influencia de Sitte en Daniel Burnham y Frederick L. Olmsted<sup>5</sup>, mientras que la Barcelona de los años diez y veinte del siglo XX heredaba estas formulaciones y los principios academicistas franceses o *Beaux-Arts*. En aquel momento Barcelona tenía, en palabras del arquitecto Geroni Martorell, *forjado el ideal de la futura capital de la civilización mediterránea*. En este aspecto, d'Ors había vencido sin darse cuenta de que su ideología estaba orientando la futura expansión metropolitana de la ciudad o de la «gross Barcelona» por un camino cercano a la filosofía de la «city beautiful».

Para el análisis de la realización de las transformaciones urbanas precisas para definir y alcanzar el apelativo de «gran capital mediterránea», debemos diferenciar dos ámbitos de actuación urbana: el primero, la modernización y mejora del sistema de transportes, y el segundo, la ciudad consolidada y el propio recinto que debía albergar la exposición.

<sup>3</sup> D'ORS, E., *Glosari*, Barcelona, Edicions 62, «La Caixa», 1981.

<sup>4</sup> MARTORELL, G., «La urbanisació moderna», *Il·lustració Catalana*, 365, Barcelona, 1911.

<sup>5</sup> BUEL, J. W., *The magic city*, New York, Arno Press, Appelbaum, Stanley, 1980; *The Chicago World's Fair of 1893*, New York, Dover Publications, Inc.

## El sistema de transportes

Mientras continuaba la expansión de Barcelona con su ensanche, el punto de mira se centraba en el tema del transporte y en localizadas actuaciones urbanísticas. Los futuros visitantes que acudirían a la convocatoria de 1929 podrían hacerlo por ferrocarril, automóvil, y en barco, quedando pendiente el acceso a la Exposición. Las actuaciones debían centrarse, por tanto, en la ineludible mejora y modernización del sistema de comunicaciones.

La Junta de Obras del Puerto de Barcelona activó las obras de acomodación de los muelles centrales para acoger a los buques de pasajeros; mientras tanto, y desde el gobierno se había definido y mejorado en alguno de sus tramos la red nacional de carreteras siguiendo un sistema radial con kilómetro cero en Madrid. La llegada a Barcelona de la Nacional II seguía siendo la misma que en época de Carlos III, con entrada por la carretera de Sants y continuar en línea recta hacia la plaza Espanya<sup>6</sup>.

Pero lo que interesa destacar es el acceso a la ciudad a través de la estación término del ferrocarril<sup>7</sup> —que resultaba obsoleta e incapacitada para atender las necesidades de su funcionamiento— en lo que supone de enlace con la arquitectura de la exposición. Se resolvió adecuar el recinto mediante una reforma que consistió en ampliar el número de vías y de andenes, así como disponer de un vestíbulo y de dependencias ferroviarias dignos del movimiento ferroviario de una gran capital. Para ello se contó con las intervenciones de Pedro de Muguruza<sup>8</sup>, Pelagi Martínez y Raimon Duran i Reynals —autores del vestíbulo—, junto al ingeniero Andreu Montaner i Serra.

El resultado de estos encargos presentó una de las incongruencias objeto de este artículo: la oportunidad de estudiar otro emplazamiento para la estación y actualizar el trazado urbano del recorrido ferroviario chocó ante la falta de recursos económicos e incluso de tiempo, por lo que la estación se remodeló a la usanza de los grandes edificios decimonónicos. De este modo, frente a la tradición clásica y monumentalista de la fachada principal y del mismo vestíbulo estaba la intervención de inge-

---

<sup>6</sup> No fue hasta la celebración del Congreso Eucarístico de 1952 cuando se formalizó la prolongación de la Diagonal desde el Palacio de Pedralbes hasta Esplugues de Llobregat.

<sup>7</sup> Desde finales del siglo XIX estaba prevista la construcción de una gran estación término en Barcelona, diversificando el paso de los ferrocarriles por diversos puntos de la ciudad, para lo que se fueron construyendo, a la espera de poder afrontar la materialización de la futura gran estación, entre 1900 y 1912, diversas pequeñas estaciones y el apeadero del paseo de Gràcia (GIRALT, R. y PÉREZ, A., *Dos paisatges industrials de Barcelona: les estacions del Nord i de França*, Barcelona, Associació/Col·legi d'Enginyers Industrials de Catalunya, 1992).

<sup>8</sup> Muguruza fue el ganador del concurso convocado para la fachada principal de la estación.

nería que, por otro lado, no presentaba otra novedad que las dimensiones y la configuración de la estructura metálica.

La prensa dejó constancia de los trabajos arquitectónicos realizados en la estación publicando elogiosos comentarios como *el magnífico y ricamente decorado vestíbulo (...), el restaurante, café y bar, de suntuosa decoración y algunos otros servicios para el público*<sup>9</sup>, pero no reflejó comentario alguno en lo que a la intervención de ingeniería se refiere<sup>10</sup>, que presentaba para la zona de andenes y vías una cubierta de estructura metálica formada por dos bóvedas de grandes luces, sostenida por pilares y cerchas articuladas, todo ello fabricado en hierro y acero<sup>11</sup>.

### La ciudad consolidada y el recinto expositivo

En cuanto a las actuaciones urbanísticas, los esfuerzos se concentraron en obras de infraestructura demandadas en diversas ocasiones por la ciudadanía: cubrir la zanja de la vía de tren a su paso por la calle Aragón, construir el puente de la calle Marina para separar el tráfico de automóviles de las vías de tren de la Estación del Nord, el trazado subterráneo del ferrocarril a Sarrià; intervenciones consideradas en su conjunto como grandes mejoras urbanas.

Al mismo tiempo se estudiaba y redactaba el planeamiento de dos puntos claves dentro de la estructura de la ciudad, realizándose los proyectos urbanísticos para dar una estructura urbana coherente y definitiva a la plaza Catalunya<sup>12</sup> —considerada el centro urbano y neurálgico de la ciudad— y a la plaza Espanya<sup>13</sup> —ésta última como puerta de entrada a la exposición—, persiguiendo la monumentalización de los nuevos centros o espacios urbanos significativos con el objeto, ya anunciado desde 1911, de presentar una ciudad-capital. Si bien la plaza Catalunya sólo consiguió ser un centro neurálgico en materia de transporte público como nudo de comunicaciones, perdiendo la oportunidad de establecer las pautas urbanísticas que le dieran cohesión, la plaza de Espanya presentó la

<sup>9</sup> «Nueva estación MZA en Barcelona», en *La Esfera*, (Madrid, 22-II-1930).

<sup>10</sup> Para la construcción de la zona de andenes la empresa propietaria de la línea férrea (Ferrocarril Madrid-Zaragoza y Alicante) convocó en 1924 un concurso que se adjudicó a «La Maquinista Terrestre y Marítima».

<sup>11</sup> La documentación relativa a este proyecto se conserva en el Arxiu Nacional de Catalunya, fondo documental «La Maquinista Terrestre y Marítima», 22.

<sup>12</sup> PUIG I CADAFALCH, J., *La plaça de Catalunya*, Barcelona, Llibreria Catalonia, 1927. El proyecto redactado por Francesc Nebot se encuentra en el Archivo Municipal Administrativo de Barcelona.

<sup>13</sup> GRANDAS, C., «Els projectes per a la plaça d'Espanya», *D'Art*, 13, Barcelona, 1987, pp. 225-240.

otra cara de la moneda. Cruce de tres amplias avenidas, su solución como espacio circular definido por un triángulo central, visiblemente marcado por la fuente proyectada por Josep M. Jujol, demostraba un urbanismo más integrado, no siendo así en cuanto a su arquitectura, cuyos proyectos en los edificios pabellones situados en la entrada a la exposición apostaban por el clasicismo y la tradición, mientras que el diseño de los edificios destinados a hoteles, con fachadas de ladrillo de cara vista, daba una nota más cercana a ciertos principios de la vanguardia, especialmente el precepto loosiano de eliminación de elementos decorativos superfluos manifestando la pura arquitectura en su desnudez.

La definición del urbanismo desarrollado en la montaña de Montjuïc como sede del certamen de 1929 se debe al plan de ordenación general redactado por Josep Puig i Cadafalch y Guillem Busquets en 1915-16, plan que dio pie a los planes sectoriales o de zonas en que se dividiría la exposición: el plan para la sección nacional y el eje de la avenida Maria Cristina, de los mismos arquitectos; el plan de la sección internacional de Lluís Domènech i Montaner y de Manuel Vega i March; y, finalmente, el plan de Miramar, de Enric Sagnier i Villavecchia y August Font.

Observamos en este último una solución basada en el afrancesamiento, visible asimismo en la creación de los jardines y de los espacios de descanso repartidos por Montjuïc, obra de J.C.N. Forestier y de N.M. Rubió i Tudurí. Junto a ello en el proyecto de la Sección Internacional<sup>14</sup> está presente el continuismo con la exposición de Chicago de 1893, clara muestra del peso de la academia francesa en los grandes proyectos norteamericanos.

Estas magnas operaciones urbanísticas evidencian los fuertes efectos teóricos y culturales lanzados desde la capital francesa, que deviene el gran centro de la cultura occidental y el principal foco difusor de ideas, proyectos y realizaciones, sirviéndose de las exposiciones universales como el medio ideal de materializarlas a la vista del importante y siempre en alza número de visitantes durante su celebración<sup>15</sup>. Si bien la arquitectura y el urbanismo de la Exposición de 1929 fue objeto de estudio con motivo de su cincuentenario<sup>16</sup>, su revisión veinte años después parece necesaria.

---

<sup>14</sup> DOMÈNECH, L. y VEGA MARCH, M., «La Sección Internacional de la Exposición», *Arquitectura y Construcción*, Madrid, 1917.

<sup>15</sup> Esta afirmación se constata en el artículo de GRASSET, P., «L'Urbanisme de Georges Haussmann vu d'ailleurs», en el catálogo citado en la nota anterior, p. 322.

<sup>16</sup> Véanse los números monográficos publicados en 1979 por las revistas *CAU* (núm. 57) y *Grans Temes L'Avenç* (núm. 3), junto a las monografías de SOLÀ-MORALES, I., *L'Exposició de Barcelona de 1929: Arquitectura i ciutat*, Barcelona, Fira de Barcelona, 1985, y de GRANDAS, C., *L'Exposició Internacional de Barcelona de 1929*, Barcelona, Els Llibres de la Frontera, 1988.



Fig. 2. *Palacio Nacional.*

### Arquitecturas para una Exposición

Retornando a la Estación de Francia, observamos que el edificio de la estación revela otro aspecto interesante: una construcción arquitectónica que elude cualquier contacto o guiño hacia la arquitectura local, que denominaremos *noucentista* a pesar de encontrarse en pleno ocaso, e incluso con la de vanguardia. El por entonces recién titulado Pedro de Muguruza ya utilizaba un tipo de lenguaje arquitectónico cuya monumentalidad partía de reminiscencias déco llevándole a un lenguaje que resultaba indefinido en su grandilocuencia pero que encontraría su reflejo en otro edificio construido para la exposición, el Palacio Nacional, al que también se pueden aplicar los mismos adjetivos y cualidades pero con una diferencia de origen: la estación era *para siempre* mientras que el edificio magno de la exposición debía ser efímero (fig. 2).

Con el Palacio Nacional aparece de nuevo el tema modernidad versus tradición. Un edificio que cerraba urbanísticamente un eje que le unía con el Templo Expiatorio del Sagrado Corazón del Tibidabo, uniendo a su vez las dos principales colinas de la ciudad, un edificio que se encerraba entre sus muros y bajo sus cúpulas como una caja fuerte de

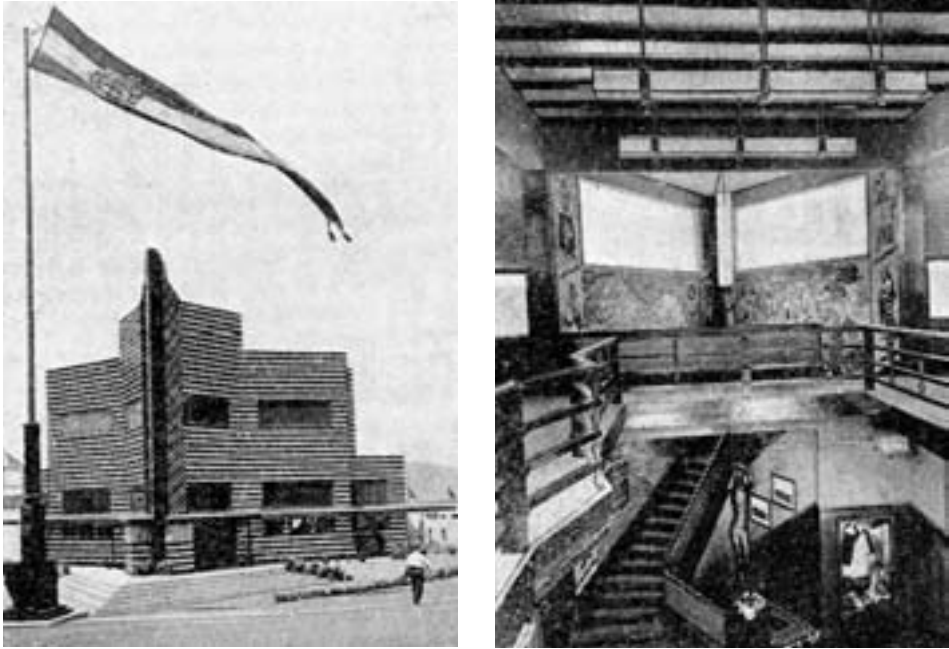


aparente lujo y suntuosidad para acoger en su interior la exposición «El arte en España». El contenido de la exposición recorría la historia del arte español con sus mejores obras, algunas de ellas auténticas pioneras en nuevas maneras de concebir el arte y en presentarlo. Su propia historicidad facilitó entre los organizadores su automática conversión en arte del pasado fomentando un falso y erróneo diálogo con la monumentalidad de su entorno.

Pese a ello, en la Exposición de 1929 el Palacio Nacional era el edificio más emblemático, el buque insignia del certamen, como lo manifiestan tanto su propio emplazamiento como su gran salón de actos, magnificencias que se acompañarían de un elenco de construcciones a modo de pabellones expositivos oficiales, todos ellos concebidos bajo el mismo denominador grandilocuente.

El recinto de 1929 se convirtió en una magnífica muestra de edificios construidos a gran velocidad y con los medios económicos imprescindibles; edificios que en realidad eran estupendas naves industriales convertidas por arte y gracia de los arquitectos en impresionantes palacios que loaban la artísticidad de la mejor arquitectura española. Creste-rías, arquerías, molduras, capiteles, etc., formaban el conjunto de elementos arquitectónicos de fabricación seriada que ayudaban a falsas pilastras y a los pináculos de remate en la manifestación de este renacimiento de la arquitectura española. La idea de «mediterraneidad» en la pureza del noucentisme inicial había quedado reducida a dos palacios, el de las Artes Gráficas y el de la Ciudad de Barcelona, y a la construcción de un teatro griego aprovechando el abandono de una antigua cantera en Montjuïc. Quizás en el concepto oficial esa mediterraneidad no se había perdido del todo, sólo sea geográficamente, ya que se había transformado en algo español.

La escenificación oficial española de la Exposición de 1929 se vio reforzada por la presencia de los pabellones oficiales de los países participantes. La mayoría de ellos optó por edificios que mostraban la arquitectura tradicional representativa de cada país, y en este sentido los pabellones de Bélgica, Hungría o Rumania fueron ejemplos contundentes. Pero otros países, si bien mantuvieron ese principio de elogio a lo nacional, presentaron en sus pabellones oficiales esquemas más contemporáneos, como fue el caso del pequeño pabellón de Dinamarca por su propia sencillez y, más especialmente, los pabellones de Suecia y el de los reinos Serbio, Croata y Macedonia, dos edificios que entraban de pleno en la arquitectura moderna y contemporánea que se estaba gestando y desarrollando en occidente y de la que el pabellón de Alemania sería el máximo ejemplo (figs. 3 y 4).



Figs. 3 y 4. Exterior e interior del Pabellón de Yugoslavia.

Tenemos pues, dos grandes «*clous*» en la arquitectura de la exposición: el Palacio Nacional y el Pabellón de Alemania. Ambos concretan el carácter oficial de su representatividad en dos grandes contradicciones que evidencian la tradición y la modernidad y, en mayor medida, presentan la prueba del dualismo invertido de las situaciones políticas que se vivían en ambos países: España estaba a punto de enterrar una dictadura para comenzar su segunda etapa republicana, mientras que Alemania se preparaba para auspiciar el nacionalsocialismo. Todo ello a una década de que comenzara la segunda contienda mundial. Entonces, ¿qué sentido o significados tienen estos dos ejemplos de arquitectura?

El Palacio Nacional ejemplifica las contradicciones de la situación política, económica y social de España que tiene su eco inmediato en el desarrollo del programa marco de la Exposición y del que el proyecto de Cendoya y Catà para este palacio es un reflejo fiel, con una apariencia engañosa que va desde la concepción de un falso palacio, teóricamente efímero pero aún en pie por la falta de medios en su momento para su derribo, hasta su propia malsana construcción. En contrapartida, el pabellón alemán, que se levantó exclusivamente como la mejor de las tarjetas de visita de un país que quería demostrar poder y contundencia económica, desmontado en 1930 por su innecesaria presencia al finalizar la

Exposición se recupera en 1986 como lección de arquitectura. Dos conceptos culturales fruto de momentos y necesidades distintas.

### De trucos y magias

En 1851 se iniciaba el interior del mismo Crystal Palace londinense una interesante tradición. Paxton colocó una fuente en el centro del palacio marcando el cruce de los ejes longitudinal y transversal del edificio. Aquella fuente tenía dispuestas en varios niveles distintas tazas que dejaban caer el agua, en una recreación alegórica de la fuente de la vida pues esta primera exposición universal perseguía mostrar al mundo el poder del imperio británico. A partir de aquel evento, se optó por incluir el agua en los programas desarrollados para los recintos que albergarían las siguientes exposiciones, y quizá la máxima expresión fue el recinto de la Exposición de Chicago de 1893, situado a orillas del lago, proximidad que se aprovechó para construir una serie de canales que se adentraban en el recinto.

La Barcelona de 1929 fue más allá mas sin utilizar sus recursos naturales. Desde los servicios técnicos municipales y de la mano de Carlos Buigas se recuperaba la tradición de construir fuentes en los certámenes expositivos universales (fig. 5). Hijo de una familia con inquietudes artísticas<sup>17</sup>, Buigas desarrolló un importante programa de juegos de agua y luz, sobretodo y especialmente para el sector inmediato al eje principal de la Exposición, la avenida María Cristina, del que actualmente permanece la denominada Fuente Mágica, caracterizada por sus notables juegos de agua que cambian de color al ritmo de la música. Su intervención, no cabe duda, fue clave para dejar un recuerdo inolvidable en todos los visitantes, y probablemente consistió en el mayor acierto del certamen, pues sus fuentes reunían los avances de la tecnología de la época con la creatividad artística. Carlos Buigas lograba hacer historia con la magia visual de sus juegos de luz y agua.

Con todo, magia suele ir unida a truco, y así se definió en 1929 el resultado del «Pueblo Español». Como escribía un cronista, *el Pueblo Español —ya lo sabemos— es un truco. Pero es un truco logrado de una manera asombrosa. (...) ...es una maravilla. De concepción y de realización*<sup>18</sup>. Si bien

---

<sup>17</sup> Nieto de Miquel Garriga i Roca e hijo de Gaietà Buigas, ambos arquitectos con notable presencia no sólo en Barcelona; hermano de Joaquim Buigas, creador del TBO, en el resto de la familia se encuentran pintores, escritores y músicos.

<sup>18</sup> SOLSONA, B., «Las maravillas de la Exposición», *Diario Oficial*, 1929, p. 11.



*Fig. 5. Fuentis Buigas.*



*Fig. 6. Pueblo Español.*

entonces ya se entendía como un conjunto armónico<sup>19</sup>, el Pueblo Español a menudo se ha tratado como un conjunto absurdo, sacándole de este estado Oriol Bohigas cuando lo plantea como un interesante ejercicio de redimensionar o re-escalar arquitecturas tradicionales que conviven gracias a este ejercicio (fig. 6).

### Otras propuestas arquitectónicas

En el recinto expositivo de Montjuïc también tuvieron presencia las empresas privadas, repartidas entre los espacios más o menos libres entre pabellones y palacios. Si bien podría hablarse del juego competitivo que se establecía entre ellas al considerar sus edificios como elementos de propaganda por sí solos, fundamental en una economía de mercado libre, no podemos mencionar sus autores, que permanecen desconocidos<sup>20</sup> (fig. 7). Por el contrario, sí debemos tratar estos edificios, puesto que al ser claros ejemplos de publicidad empresarial, devienen automáticamente de gran interés ya que en ellos el concepto de modernidad arquitectónica sí está presente, dominando en todas las intervenciones una voluntad de proyectar de acuerdo con los nuevos parámetros compositivos que, rotos los lazos con arquitecturas tradicionales y/o académicas, están ya en la línea del movimiento moderno (figs. 8 y 9). Estas construcciones constituyen, pues, una caja de sorpresas en el panorama del eclecticismo rancio de la arquitectura oficial pública de la Exposición, presentando la iniciativa privada una clara apuesta por la modernidad, con propuestas que no suponen pasar a formar parte de las mejoras muestras de la arquitectura del siglo XX pero que, en contrapartida, ayudaron a comprender el camino que seguía la arquitectura. Fueron construcciones que albergaban en sí mismas rótulos publicitarios con el nombre de la empresa, que presentaban el uso del cristal como material que por su transparencia se captaba enseguida el mensaje de sus contenidos, mientras que optando por su opacidad permitía juegos luminosos. Si bien algunas de estas construcciones constaban de una sola planta donde atender a curiosos o clientes, la mayoría de ellas disponían de una torre, claro reclamo de atracción, en la que solía insertarse el nombre de la empresa (figs. 10, 11 y 12).

---

<sup>19</sup> TOLOSA, R., «El arquitecto D. Martín Noel, director de Bellas Artes en la República Argentina, nos habla de España y de la realización arquitectónica del Pueblo Español», *Diario Oficial*, 36, 1929, s.p.

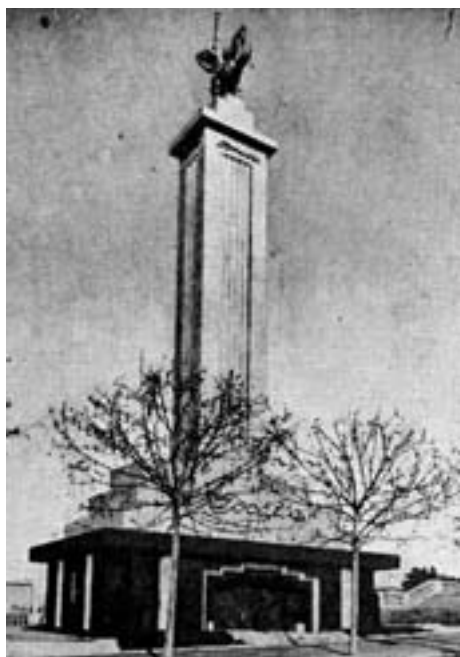
<sup>20</sup> Ninguno de los estudios realizados hasta la fecha sobre la Exposición de 1929 aporta dato alguno sobre este tema, al no quedar recogidos en los documentos oficiales los proyectos de pabellones privados. Sigue pendiente la investigación en fondos documentales privados.



*Fig. 7. Pabellón Equitativa.*



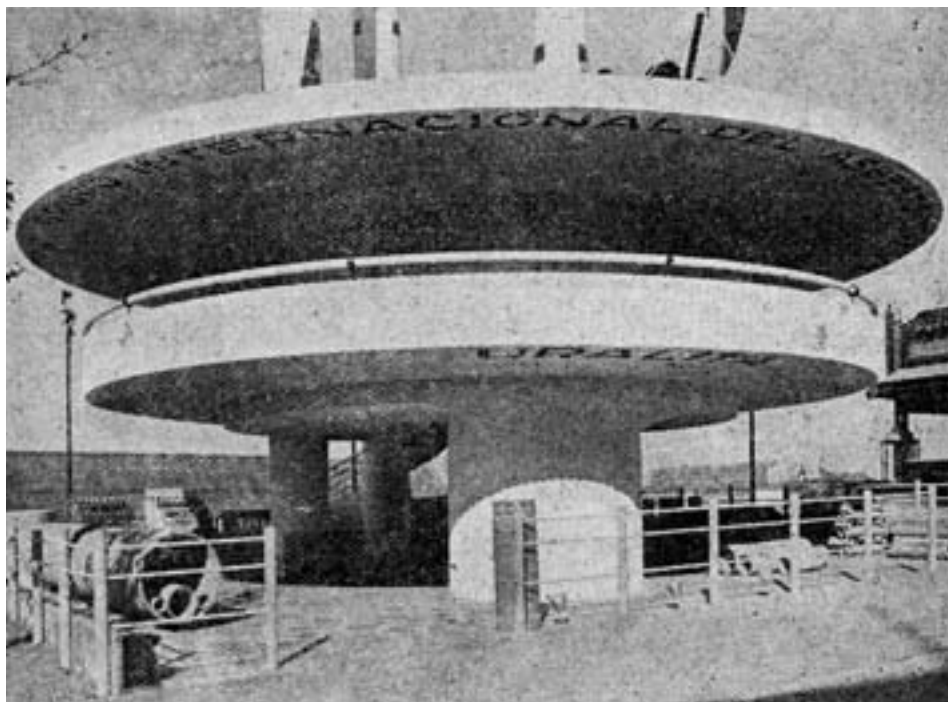
*Fig. 8. Pabellón Nestlé.*



*Fig. 9. Pabellón Rocalla.*



*Fig. 10. Pabellón Asland.*



*Figs. 11 y 12. Pabellón Uralita.*

## El recuerdo de París 1925 y de Stuttgart 1927

Al iniciar este artículo nos preguntábamos qué había sido de la exposición de las Artes Decorativas, celebrada en París en 1925, y de la colonia Weissenhof construida en Stuttgart en 1927. Ya se ha visto que oficialmente estos dos eventos no significaron nada dentro del programa general oficial de la exposición barcelonesa, pero sí en cambio tuvieron su eco en tres edificios. El Art Déco consagrado en 1925 se manifestó tanto en contenido como en continente en el Pabellón de los Artistas Reunidos, una obra de Santiago Marco, por entonces presidente del Fomento de las Artes Decorativas de Barcelona, mientras que el arquitecto Duiliú Marcú con el Pabellón de la futura Yugoslavia presentaba mobiliario, decorados y soluciones insertados completamente en el Art Déco. De todo ello sólo se conservan algunas fotografías y las hojas de las puertas de entrada al primero de estos pabellones<sup>21</sup> (fig. 13).

Por el contrario, de lo construido en Stuttgart en 1927 persistió en el Pabellón de Alemania. Ludwig Mies van der Rohe con la colaboración de Lilly Reich lograron la construcción más analizada y con mayor bibliografía posterior. El pabellón oficial de Alemania se diferenciaba de todo las construcciones de 1927 ya que en él nadie vivió, pero en Barcelona se ensayaron una serie de propuestas y soluciones que darían un vuelco a la arquitectura tradicional. Como hemos apuntado al comienzo, aún cuando Mies van der Rohe utilizó soluciones claramente «shinkelianas» como el levantar el edificio sobre una plataforma y acceder a él a través de una escalinata, bien diseñar una cubierta plana, o bien utilizar materiales considerados como nobles, presentes en toda arquitectura palaciega como el mármol, de todo ello su adaptación personal plantea nuevas propuestas para la evolución de la arquitectura (figs. 14 y 15). A pesar de que repitió hasta la saciedad la planta del pabellón de Barcelona en proyectos y obras posteriores, a pesar del uso permanente del cristal y del acero como elementos estructurales, con el pabellón alemán Mies abrió nuevas puertas en dos aspectos: la presencia del muro cortina y el juego abierto-cerrado establecido entre los espacios. De ahí la importancia posterior de este pabellón, que casi repitió en la villa Tugendhat de Brno: planta, espacios, materiales, muro cortina y diseño de mobiliario.

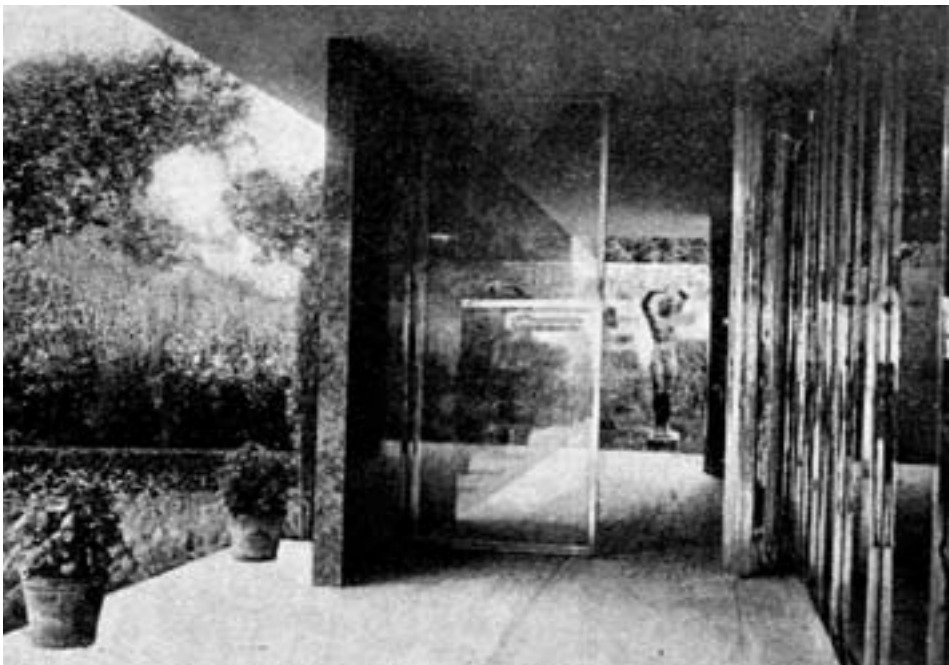
---

<sup>21</sup> Las cuatro hojas que formaron las dos puertas de acceso al Pabellón de los Artistas Reunidos forman las puertas de la tienda Biosca & Botey situada en la Rambla de Catalunya esquina con la calle Còrsega de Barcelona.





*Fig. 13. Pabellón de los Artistas Reunidos.*



*Fig. 14. Pabellón de Mies van der Rohe.*



*Fig. 15. Pabellón de Mies van der Rohe, escultura del «Amanecer» de Georg Kolbe.*

### **El legado de Mies van der Rohe y su lectura actual**

En la década de los años 1980, reconstruido el Pabellón de Mies —ya no de Alemania—, Barcelona empezaba a completar su actual imagen, su tarjeta de presentación: una ciudad internacional y cosmopolita, objeto de deseo y de culto, que ha devenido el llamado «modelo Barcelona», ejemplo de modernización y desarrollo urbano digno de estudios. Pero el pabellón también ha servido para desarrollar en 2006 una experiencia artística de Dennis Adams en el barrio de La Mina, en Sant Adrià del Besòs (Barcelona). En ella juega una parte esencial la reproducción de la columna de planta en cruz griega que Mies diseñó y utilizó en el pabellón. Adams situó las réplicas de la columna dejando que el público las cogiera y utilizase como deseara, pero tanto los vecinos como los transeúntes que circulaban por esta zona no apercebían lo que el artista esperaba de ellos como tampoco el significado de la réplica de las columnas, por lo que fue el propio Adams quien paseara cargado con una columna que depositaba donde creía conveniente, moviéndolas e intentando animar a los ciudadanos con su actuación.

Si bien tras esta experiencia observamos que tras más de setenta años

del diseño de estas columnas no ha sido comprendido por parte de algunos ciudadanos, no familiarizados con la historia de la arquitectura, siquiera la más reciente, lo cierto es que la modernidad de Mies van der Rohe se ha visto actualizada a través del proyecto que Dennis Adams creó para este barrio cercano a la zona donde tuvo lugar el «Fòrum de les Cultures» en 2004.

La filmación se hizo desde una columna que incorpora dos cámaras, una en cada extremo, y es llevada a hombros. Dicha columna era una reproducción de las columnas originales que hay en el Pabellón. De acero, medía 3 metros de longitud y pesaba unos 70 kg.

La Plataforma de Entidades Vecinales de La Mina encargó a los jóvenes del Club de Lluita Olímpica de la Mina que fueran ellos quienes transportaran la columna por el barrio.

El recorrido fue definido en las asambleas de la Plataforma, teniendo en consideración la siguientes ideas:

1. Intentar captar como transcurre la vida en el barrio, con sus aspectos positivos y negativos.

2. Mostrar alguna conexión con el entorno y los contrastes que se daban.

3. Incluir en el recorrido una visión de los espacios de Mina Vieja y Mina Nueva.

4. Dar un paseo por el Parque que nos permitiera mostrar las barreras arquitectónicas que nos separan de él.

5. Resaltar las contradicciones con el espacio del Forum.

6. Comparación del espacio público de la Mina Nova y la Mina Vella.

La actividad se realizó el día 14 de julio de 2004, y duró unas dos horas. Se expuso durante el mes de septiembre en la sede de la Fundación Mies van der Rohe.

