

LA CULTURA URBANA COMO ESPECTÁCULO: LA EXPERIENCIA DE MODERNIDAD EN LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BARCELONA 1929

ANA RODRÍGUEZ GRANELL¹
Universitat Oberta de Catalunya

Este artículo propone una mirada renovada sobre la Exposición Internacional de Barcelona 1929 a través de su cultura material y visual, los pabellones comerciales, sus atracciones y la configuración de su espacio para analizar cómo el diseño del evento se interrelaciona con varias dinámicas inscritas en la cultura urbana y a la experiencia de modernidad. Veremos así la centralidad que cobran las experiencias sensitivas, cómo el régimen visual del evento se relaciona con la circulación de saberes en el siglo XIX o que vínculos establece el consumo con la creación de nuevos espacios urbanos, nuevas formas de entretenimiento y estilos modernos como el Art Déco. El objetivo será visualizar el alcance del evento de 1929 en la concreción de culturas urbanas asociadas a la irrupción de la sociedad de consumo que se intuyeron en 1888.

Palabras clave: Barcelona; Exposición Internacional; Art Déco; atracciones; diseño; metrópolis; diorama.

URBAN CULTURE AS SPECTACLE:

THE EXPERIENCE OF MODERNITY AT THE 1929 BARCELONA INTERNATIONAL EXPOSITION

This article looks anew at The 1929 Barcelona International Exposition, focusing on its material and visual culture, its commercial pavilions, its attractions, and its configuration of space in order to demonstrate how the design of this event connects with the dynamics of urban culture and the experience of modernity. Through it, we will see the centrality of sensory experience, the visual regime of the fair as related to the circulation of knowledge in the 19th century, and the participation of consumerism in the creation of new urban spaces, new forms of entertainment, and modern styles such as Art Deco. The objective will be to demonstrate the extent to which the 1929 event made urban culture and the emergence of consumer society more concrete, as first suggested in the Exposition of 1888.

Key words: International Exposition; Art Deco; attractions, design, metropolis, diorama.

Cómo citar este artículo / Citation: Rodríguez Granell, Ana (2021) “La cultura urbana como espectáculo: la experiencia de modernidad en la Exposición Internacional de Barcelona 1929”. En: *Archivo Español de Arte*, vol. 94, núm. 373, Madrid, pp. 51-68. <https://doi.org/10.3989/aearte.2021.04>.

Introducción

La Exposición Internacional de Barcelona de 1929 (20 de mayo de 1929 al 15 de enero de 1930) ha sido objeto de estudio desde diversos campos disciplinares. Los estudios urbanísticos² han analizado el modelo de transformación y ordenación desarrollado en la montaña de Montjuïc,

¹ arodriguezgrane@uoc.edu /ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4188-4845>

² Grandas, 1988; Solá-Morales, 1976, 1979, 1985.

los barrios obreros adyacentes³, la expansión de la ciudad y la comunicación con la periferia; su significado en la encrucijada de la historia política catalana y española⁴ como proyecto de la Lliga Regionalista ejecutado bajo la dictadura de Primo de Rivera; o la ordenación del recinto diseñado en 1915 por Josep Puig i Cadafalch y Guillem Busquets según los parámetros de la *Columbian Exposition* de Chicago (1893) y el *Beaux Arts* francés⁵.

Varios autores han reiterado la comparativa y reducido el debate al distanciamiento entre la modernidad del Pabellón alemán de Mies Van der Rohe y el academicismo de Puig i Cadafalch⁶ cuando no, directamente han acusado a la Exposición de mediocridad arquitectónica⁷ o decadente⁸ señalando el disgusto por el historicismo campante de la Exposición⁹. Esta mirada condicionada por el prejuicio de la arquitectura moderna de un lado —contra la tradición académica— y el prejuicio político de otro —en tanto que el proyecto industrial de la Lliga no aconteció—, fue señalada en la revisión de Solà-Morales para mostrar cómo en realidad, la arquitectura académica, ante la nueva demanda social y las nuevas tecnologías, la obsolescencia de formas y métodos, acabó por albergar la penetración de nuevas concepciones formales y recursos incipientes¹⁰.

Más allá del eclipse ocasionado por el Pabellón Alemán, otros autores han señalado las dinámicas de modernización a través de la arquitectura de los pabellones comerciales; el impulso de la industria hidroeléctrica y las innovaciones científicas¹¹. De forma explícita, podemos señalar aquí las investigaciones de Jordana Mendelson, Lucila Mallart o Jeffrey T. Schnapp sobre el despliegue de medios documentales y fotográficos en la década de los años veinte y treinta y su rol en el despliegue de procesos políticos¹².

En este sentido, el presente artículo explorará cómo participó la Exposición de Barcelona en estas nuevas dinámicas internacionales que afectaron a la cultura expositiva y visual. A sabiendas de que la Exposición de 1888 no desencadenó de forma plena las experiencias metropolitanas que empezaban a ofrecer otras ciudades europeas¹³, la de 1929 supuso una reactualización de las posibilidades de Barcelona para situarse en el mapa de metrópolis internacionales. La Exposición se configuró a partir de toda una serie de artefactos ligados a la cultura vernácula que nos ayudan a comprenderla como dispositivo del espectáculo moderno, una modernidad como experiencia¹⁴ y despliegue sensitivo al servicio de la transformación de la ciudad. Para ello analizaremos algunos ejemplares de prensa y revistas relevantes en la amplificación visual de la Exposición: reportajes fotográficos y crónicas sobre las instalaciones ligadas a firmas comerciales y algunos de sus pabellones e intentaremos visibilizar atracciones ligadas a la nueva cultura urbana. Intentaremos comprender cómo la cultura visual cobra una gran relevancia aquí y de qué forma dialoga con estos fenómenos la irrupción del decorativismo, el contexto internacional de las exposiciones y el consumo.

³ La primera transformación de Montjuic para liberar la zona de chabolisbo fue obra de José Amargós y su plan de ajardinamiento data ya de 1894.

⁴ McDonogh, 1993.

⁵ El plan dio pie a los planes sectoriales en que se dividiría la exposición: el plan del eje de la avenida Maria Cristina, de Josep Puig i Cadafalch y Guillem Busquets; la zona expositiva de Lluís Domènech i Montaner y de Manuel Vega i March; y el plan de Miramar, de Enric Sagnier y Villavecchia y August Font y finalmente diseñado por Forestier. Grandas, 2006: 111.

⁶ Beltran, 2009.

⁷ McDonogh, 1993: 22.

⁸ MacKay, 1989: 90.

⁹ “L’arquitectura de l’Exposició manifesta un historicisme que s’ha de qualificar en sentit peioratiu d’eclèctic”. Grandas, 1988: 23.

¹⁰ Sobre el prejuicio político, el autor señala el continuismo entre las políticas de la burguesía catalana y las de la burguesía española que retomaron el proyecto después del golpe de Estado de 1923. También tras la retirada de Puig i Cadafalch, la línea arquitectónica fue continuista con el proyecto original. Solà-Morales, 1979: 48.

¹¹ Hochadel y Nieto-Galán 2016.

¹² Mendelson 2012; Mallart 2016; Schnapp 2012.

¹³ Navas, 2014: 3.

¹⁴ Schwartz y Przyblyski, 2004: 9.

La Exposición del 1929 en el contexto de las exposiciones universales: hacia la espectacularización de la vida urbana

Una primera Junta Directiva de la Exposición de Industrias Eléctricas se constituye en 1913¹⁵ para un certamen en 1917 que pronto se desecha a favor de una Exposición Internacional de Barcelona que, debido a la I Guerra Mundial, será inaugurada en 1929. Marcado por la disolución de la Mancomunitat¹⁶ y el intervencionismo estatal de la dictadura de Miguel Primo de Rivera, el proyecto regionalista no se vio demasiado afectado en el momento de su realización y funcionó como impulso de Barcelona como capital europea tras la primera tentativa de 1888. La puesta a punto en infraestructuras y los logros de la nueva ordenación urbana que venían dándose desde el Plan Cerdá se corrigieron con el Plan Jausseley (1907) y el influjo de las corrientes reformistas de Nicolau Rubió i Tudurí y Forestier¹⁷. Una de esas correcciones frente al Plan Cerdá fue de carácter formal: reducir la estética homogeneizada del ensanche y dotar de más monumentalidad y embellecimiento la ciudad como anunció ya Puig i Cadafalch en 1901¹⁸.

En este sentido, creemos interesante analizar la Exposición como la culminación de las políticas de *metropolitización* de Barcelona impulsadas desde finales del siglo XIX¹⁹; todo un engranaje de recursos sensoriales y materiales destinados a la espectacularización de la vida urbana que son parte intrínseca de lo que Tony Bennett llamó la cultura de exhibición moderna²⁰. Ciertamente, una exposición universal, es uno de los más importantes eventos desarrollados en los siglos XIX y XX y es la forma más clara en la que se materializan los mitos y anhelos de las naciones modernas²¹. Recuperando a Gustave Flaubert diríamos que también la Exposición Internacional se inserta como *tema de delirio*, esta vez, del siglo XX. Y es que, si de algún éxito gozó la cita barcelonesa, fue ante todo por su capacidad de visualización del espectáculo.

El certamen de 1929 otorgó espacios donde convergían elementos de la alta y baja cultura: moda, arte sacro, innovaciones tecnológicas, desfiles, bailes, conciertos o funciones de teatro. Las potencialidades visuales de la prensa ilustrada y la fotografía cobraron una relevancia inusitada, la mediatización de la Exposición a base de reportajes fotográficos a vista de pájaro, fotomontajes, ilustraciones a todo color, crónicas periodísticas, magazines, semanarios y periódicos, generó una total amplificación del evento. La calidad reprográfica de *La ilustración ibero-americana* o *Diario oficial de la exposición* compartían espacio con su sección *Barcelona Gráfica* a cargo de grandes fotógrafos como Gabriel Casas quien también trabajará en otros magazines innovadores y vanguardistas como *Imatges* (1930), revista encargada de suplir el vacío de la exhibición en 1930 dedicándole un gran espacio al fotoperiodismo. De hecho, el período estuvo marcado por un efervescente panorama de publicaciones catalanas como *D'Ací i D'Allà* (1918-1936), *La Nau* (1927-1933), *La Publicitat* (1922-1939) o *Mirador* (1929-1937) y la propia Exposición albergó el Palacio de la Prensa y el Palacio de las Artes Gráficas mostrando las nuevas tendencias en diseño y las nuevas tecnologías de impresión. Como señala Robert A. Davidson²², la prensa trascendió su

¹⁵ Mallart, 2016: 211.

¹⁶ Fue una institución promovida por la Liga Regionalista que agrupó en un único ente regional las cuatro diputaciones catalanas 1914 y 1925 y supuso la primera tentativa de autogobierno.

¹⁷ El reformismo del Plan Jausseley agregó municipios vecinos y atendió a su comunicación, separó núcleos urbanos de los industriales, proyectó planes de vivienda, infraestructuras educacionales, acceso al casco histórico y un plan de parques y jardines. Pérez Escolano, 1992: 224.

¹⁸ “Cal estudiar el modo de trencar la uniformitat aclaparadora d'aqueixos quadrats de falansteri comunista ó de quartel d'esclaus; cal trencarla fent vies radials [...] fer boscos y jardins en els llocs no edificats”. Puig i Cadafalch: 1901.

¹⁹ Tal y cómo ha investigado Mallart, bajo el diseño final de la Exposición y a pesar de su tinte nacional, subyace el proyecto catalanista iniciado en 1915 y basado en la organización científica de un archivo y repositorio visual y fotográfico. Este impulso documental reconfiguraría finalmente el diálogo histórico entre lo local y lo nacional. Mallart 2016: 220.

²⁰ Bennett, 1988.

²¹ Greenhalgh, 1988: 52.

²² Davidson denomina espíritu *Jazz Age* a esta amalgama de nuevas formas de esparcimiento de las clases medias en auge como los *night clubs* o bares americanos, el baile y los nuevos ritmos del jazz, innovaciones periodísticas en revistas como *El Escándalo* o modas literarias como el *pulp*, hicieron de Barcelona un espectáculo al alcance de las masas. Davidson, 2009.

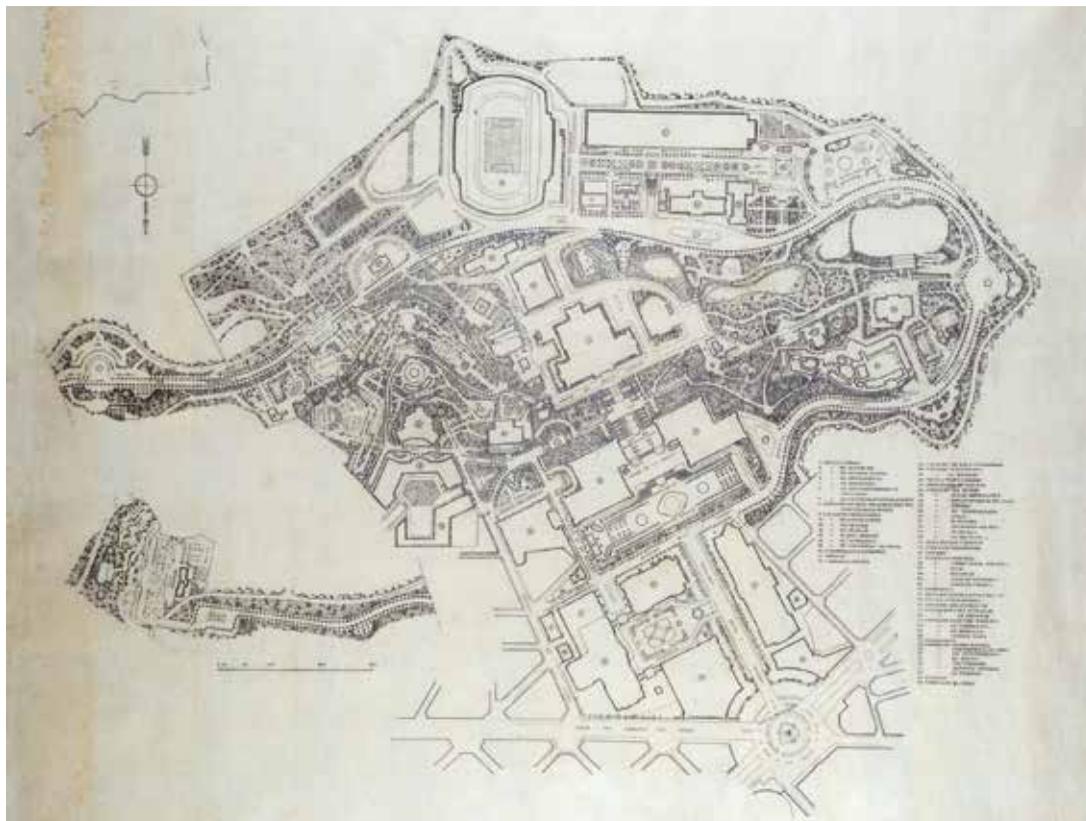


Fig. 1. Disposición general de la Exposición Internacional de 1929. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona. AMCB R.0521.

rol como mero accesorio jugando un rol esencial en la constitución del espacio urbano y la experiencia de modernidad catalanas.

En este sentido, si algo destacó en la prensa de la época no fue precisamente la arquitectura de los grandes palacios, si no la arquitectura menor de los doscientos pabellones comerciales dispersos por todas las avenidas que gozaban de entidad propia como el de la compañía Hispano-Suiza o Nitrato de Chile; la de los *stands* interiores de la Sección Oficial formada por pabellones dedicados mayormente a la industria; o los pequeños y modernos pabellones de la sección Internacional. En su itinerario [fig. 1] el visitante se topaba también con las atracciones de la Exposición: los juegos de luz y agua de la Fuente Mágica²³, el exotismo del Pueblo Oriental, las diversas fiestas del Pueblo Español, restaurantes, espacios teatrales y deportivos y el parque de atracciones de La Foixarda.

La alucinante Plaza del Universo, el reino de Scheherazade de nuestra Exposición. Ni el color ni la imaginación más exaltada, pueden dar idea exacta de lo que es este rincón de maravilla, en el que el visitante deambula bajo las alocadas cataratas que forman los múltiples surtidores de los juegos de agua. El encanto es tan profundo que llega a perderse la noción de la realidad a olvidarse la materialidad del espectáculo²⁴.

Frente a lo que se denominará “modernidad maquínica” del racionalismo, la preocupación por la estética, la creación de mundos sensoriales y la búsqueda de lo bello persiste en las declara-

²³ Para un estudio de la obra de Carles Buïgas véase Caralt, 2010.

²⁴ *La ilustración ibero-americana* n.º 2, anónimo, 1930: 11.



Fig. 2. *Stand* de Codorniu en el Pabellón de Agricultura. Arxiu Nacional de Catalunya Ref. ANC1-585-N-7501 Fondo Sagarra i Plana.

ciones de intelectuales, periodistas y artistas. Un cronista describió la impresión que le causó el evento de esta manera: “¿Ilusión? ¿Deseo? Algo ingrávito y aleteante, algo que nos empuja y nos separa del suelo y parece alejarnos de nosotros mismos...”²⁵.

Por otro lado, tanto en Barcelona como en la pareja exposición Iberoamericana de Sevilla²⁶ de 1929, siguieron operando las estéticas coloniales. Por un lado, el Déco exotista vestía secciones o pabellones comerciales como el Pueblo Oriental en Barcelona o el Barrio Moro en Sevilla mientras se proyectaba la idea de una hermandad panhispánica²⁷ que redimía el *Desastre* de 1898. Por otro lado, los pabellones de Marruecos y Guinea promocionaban la expansión colonial en África²⁸ llegando incluso a incluir una “exhibición” de tres grupos étnicos de guineanos²⁹.

Junto a los discursos blanqueadores del panhispanismo, un arrebato nostálgico de la pérdida de la grandeza de España³⁰, muchas de las crónicas de la *Ilustración ibero-americana* se centraron en reseñar los logros coloniales de los *stands* comerciales de Barcelona:

El arte inefable de su presentación, nos hizo detener largo rato ante dicho stand, evocándonos una visión suprema de lo que cuesta llegar a imponer una marca mundial, de la serie de esfuerzos que es necesario aunar, de los conocimientos, de la riqueza acumulada que ello significa, y, por último, del alcance trascendental que tiene para el país productor, en una palabra: de cómo una marca puede evidenciar ante el mundo la fertilidad, el poderío y la grandeza de una nación³¹.

²⁵ Cañadas, 1929: 9.

²⁶ Ambas exposiciones quedaron vinculadas oficialmente bajo la denominación “Exposición General de España” durante el gobierno de Primo de Rivera (en 1926) a pesar de que nunca existió el proyecto de organizar una exposición compartida, siendo dos diseños expositivos con orígenes y desarrollos muy diferentes. Sánchez Gómez, 2006: 1048.

²⁷ En la *Ilustración ibero-americana* se podía leer: “Sevilla y Barcelona celebran ante el progreso del mundo su magna manifestación de valores indígenas, izamos hacia Nueva España [...] entusiasmos e impaciencias de un intercambio sentimental que condene pasados errores cometidos por la funesta incomprensión de lo que debe ser unidad y poderío y eficiencia de una raza, que hizo de nuestra nación un Estado absorbente, centralizador y no apto para la gran misión cultural imperialista que podía España realizar en el mundo”. Noguera Oller, 1929: 6.

²⁸ Cabe mencionar el influjo del colonialismo en África a través del Decó de inspiración primitivista de *l’art nègre* en las artes plásticas o en la recepción entusiasta del Jazz en Francia por ejemplo.

²⁹ Sánchez Gómez, 2006: 1075.

³⁰ Pérez Escolano, 1992: 219.

³¹ “La monumental instalación del Champagne Codorniu” en el primer número *La ilustración ibero-americana*. 1929: 22.

Es interesante comprobar el amplio consumo de fotografías e ilustraciones y el impacto visual de los *stands* o los pabellones-kioskos de firmas de representación internacional, española y catalana. A diferencia de reportajes sobre efemérides, reproducciones de época o inauguraciones oficiales, las imágenes dedicadas a estas instalaciones [figs. 2 y 3] las presentan de forma exenta y con cierta perspectiva, en espacios vacíos y centradas en su propia monumentalización. La organización dio premios al mejor *stand* y muchas páginas de la revista se dedicaron a describir con alabanzas la elegancia y lujo, no de los productos ofrecidos, sino de los escaparates y las formas de exhibición de estas arquitecturas efímeras que hacían uso del hormigón o el cristal y técnicas de iluminación recreando formas ascendentes, estrellas o sensación de velocidad [fig. 3].

El esplendor de la cultura occidental, tras la pérdida de las colonias, se vehicula ahora a través del consumo y el racionalismo Déco. Estos pequeños pabellones establecen una clara conexión con la sección comercial de la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de París (1925) tanto en el uso del Déco para sus instalaciones como en el uso del espacio, por primera vez dedicado a monumentalizar firmas comerciales. El brillo de luces publicitarias y la decoración lumínica de las torres de los cementos Asland [fig. 3] con un ascensor en su interior para poder contemplar la panorámica de la exposición o en el pabellón de la compañía Vitalicia de Seguros [fig. 4] generan una experiencia sensorial que junto a su distribución mediante fotografías y postales en ediciones especiales amplifican el espectáculo llegando a crear sus propios iconos³².

Como comentan Vanessa Schwartz y Jeannene Przyblyski, a través de la idea de *visual pleasure*, lejos de sufrir la ansiedad social de la modernización o sus efectos alienantes, los espectáculos comerciales desde el siglo XIX constituyeron la equivalencia cultural a la educación universal: “parisians did not fear modernization; rather, through the consumption of visual mass culture as pleasurable entertainment, they became moderns”³³.

Aunque en su origen, las exposiciones universales, con Londres 1851 a la vista, estuvieron vinculadas al despliegue de las revoluciones industriales y a la lucha por la hegemonía imperial e industrial de Inglaterra y Francia, desde mediados del siglo la invención de la Society of Arts y el éxito de las exposiciones francesas y americanas propusieron un giro hacia el entretenimiento popular: “the key to material success lay in a blend of popular and high culture”³⁴. La Columbian de Chicago de 1893 integró el entretenimiento en el diseño de la exhibición que culminaría con la definitiva feria de Nueva York de 1939 con sus numerosas atracciones como las Living Pictures de Salvador Dalí. En Francia este elemento fue ya introducido en 1879 hasta llegar a la Exposition Universelle de 1900 con el gran Globo Celestial o el *trottoirroulant planetarium*: “the most developed example of the exhibition as an unreal paradise”³⁵.

En el caso de Barcelona ya la Exposición Universal de 1888 incluía algunos elementos recreativos como el globo cautivo —solo accesible para quien pudiera pagar las 5 pesetas—, o la Fuente Mágica junto a los diversos panoramas instalados en la ciudad. La Exhibición de 1888 se proyectaba bajo los planes de recreación racional, disciplinada y moral engastados en las formas de control social decimonónicas que se oponían al divertimento popular de los parques de atracciones, el circo o los cabarets³⁶. En 1929, en cambio, se dedicó un amplio espacio al Gran Parque de Atracciones y Pueblo Español. Abiertos hasta las doce de la noche ofrecían diversos tipos de diversión, montaña rusa, tióvivos y tren de vapor en el parque de La Foixarda y conciertos de flamenco en el Pueblo Español. La ordenación del espacio acerca la exposición de 1929 más a un parque de atracciones que al formato original de 1851.

³² Cabe tener en cuenta el valor dado a los medios visuales por otras instituciones culturales surgidas con el apoyo de la Mancomunidad; o desde antiguas entidades ligadas al catalanismo como el Centre Excursionista de Catalunya con su Inventari Gràfic de Catalunya (1909) o el Arxiu d’Etnografia i Folklore de Catalunya y el Estudi de la Masia Catalana entre 1915 y 1923. Mendelson, 2012; Mallart 2016.

³³ Schwartz y Przyblyski, 1999: 202.

³⁴ Greenhalgh, 1988: 33.

³⁵ Greenhalgh, 1988: 47.

³⁶ Sastre-Juan y Valentines-Álvarez, 2016: 98.



Fig. 3. Torre del pabellón de los Cementos Asland Iluminada, fotografiada por Gabriel Casas de noche era en sí misma otra atracción por el uso de la luminotécnica. Arxiu Nacional de Catalunya Ref. ANC1-5-N-529 Fondo Cases i Galobardes.



Fig. 4. Pabellón de la Compañía Vitalicia de Seguros realizado con plafones de cristal iluminables por la noche. Arxiu Nacional de Catalunya Ref. ANC1-5-N523 Fondo Cases i Galobardes.

Lo decorativo como principal objeto de promoción y reclamo de la experiencia moderna en la exposición hizo que el motivo de la industria eléctrica como elemento productivo se desplazara hacia su función como elemento de fascinación. El periodista Jogardom comentaba:

Es una nueva necesidad de nuestra época saturada de prosaico materialismo que de día en día se hace sentir con mayor agudeza. Una de las consecuencias inmediatas de la Exposición de Barcelona será la de haber esbozado horizontes más amplios a las aplicaciones decorativas de la electricidad para producir, ayudando a la naturaleza, visiones de poesía y belleza del más elevado valor estético³⁷.

La poesía lumínica viene a constituir aquí la fantasmagoría o fetiche último de todo un proceso iniciado en 1911 con el modelo de infraestructura hidroeléctrica de Frank Stark Pearson que sostuvo el crecimiento industrial y urbano catalán uniendo mediante ferrocarriles, los entornos rurales de producción y los entornos urbanos de consumo a su vez conectados internamente con redes de tranvías³⁸.

³⁷ Jogardom, 1930: 82.

³⁸ Un complejo sistema financiero y empresarial inserto en el cambio de ciclo global de electrificación que en el caso de Catalunya estructuró la línea del Vallés y los intentos de urbanización de nuevas zonas como Collserola.

Otro punto de inflexión respecto a 1888 fue la tentativa de atraer extranjeros a la ciudad. Fue en 1929 cuando se presentó realmente una oportunidad para hacer de Barcelona un foco de atracción turística³⁹. La relevancia dada al turismo durante la dictadura primorriverista, artífice por primera vez de un órgano administrativo nacional como el Patronato Nacional de Turismo apoyado también en una gran campaña de medios propagandísticos donde la estética Déco se convertía en una aliada para la proyección de cosmopolitismo. Todo ello supuso una gran inversión estatal en infraestructuras que prepararon el camino a las exposiciones de 1929⁴⁰ junto a la campaña de turismo catalana liderada desde principios de siglo por la Sociedad de Atracción de Forasteros (SAF)⁴¹, cuyo presidente Mariano Rubió y Bellver sería también el director de obras de la Exposición. Estas políticas se articulaban con otras formas efectivas de apropiación simbólica de la realidad urbana como la producción iconográfica en forma de vistas y de representación cartográfica⁴². Estas formas de representación y creación de saberes se arraigaban en todo un corpus de conocimiento histórico sobre el pasado de la ciudad y su autonomía municipal acabaría por impulsar no solo reformas urbanas sino, ya dentro de la Exposición de 1929, El Pabellón Municipal o Pabellón de la Ciudad. Este pabellón sirvió a los fondos del Museo de Historia de Barcelona, ya no como selección de piezas singulares, sino como discurso articulado sobre el pasado de la ciudad y llenaría también los fondos del Museo de Artes Decorativas. Del mismo modo, una vez clausurada la Exposición y vaciados de su contenido, algunos edificios pasaron a albergar los principales museos de Barcelona: el Museo Nacional de Arte de Cataluña ocupó el Palacio Nacional y el Museo de Arqueología se instaló en el Palacio de las Artes Gráficas.

El Pabellón de la Ciudad fue comisariado por el director de la Academia de Buenas Letras, artífice y director del Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, Agustí Durán Sanpere. Entre los diversos espacios se encontraba el gran diorama histórico de Barcelona ilustrado por Josep Rocarol i Faura que ofrecía una panorámica desde la época romana hasta la sección de la Barcelona futura a cargo de Nicolau Rubió. A través de una perspectiva histórica, se organizaba un relato donde ubicar un horizonte de futuro ineludible teñido de expansión tecnológica:

La Barcelona de 1888 era una ciutat provincial —viva, eixerida, ambiciosa, però provincial. La Barcelona d'avuiés una petitametropoli. [...] En el Palau de la Ciutat de Barcelona [...] hi ha evocada per diversos procediments l'evolució de la nostra capital a través dels segles. Però l'organitzador d'aquesta evocació, amb una fina coneixença de la psicologia col·lectiva, no s'ha limitat a donar amb diorames, estampes, estadístiques, mapes, mobles i rajoles les diverses etapes de la nostra creixença, sinó que ha procurat de suggerir les grandeses de la Barcelona d'un temps futur⁴³.

Si 1888 trató de asentar las bases del conocimiento científico como base de un proyecto cívico y nacional, 1929 lanzó su mirada al futuro. La serie de paneles sobre la Barcelona futura [fig. 5] se basó en estudio proyectual “semifantástico con la idea de instar a la canalización de unas fuerzas anárquicas que ya se dejaban intuir en la ciudad”⁴⁴.

Los dioramas del Pabellón de la Ciudad [fig. 6] combinaban piezas de cera o cartón que iban encapsulados en cajas cuya iluminación además ofrecía una ilusión de tridimensionalidad sobre la Barcelona de tiempos pasados que recuerdan las nuevas experiencias ofrecidas por la cultura del escaparate y en la que la Exposición de la Luz jugó un papel determinante. Ya hacia finales del siglo XIX, la expresión diorama parece contener múltiples significados que distan de los

³⁹ Rodríguez Pedret, 2018 y Palou, 2012.

⁴⁰ Moreno, 2014: 346-347.

⁴¹ Entre sus miembros se hallaban Mariano de Foronda, director de la Exposición de 1929, la familia Rubió —entre ellos muchos involucrados en la transformación urbana y la realización de obras para la Exposición como el paisajista de Montjuïc Nicolau Maria Rubió i Tudurí, el ingeniero Santiago Rubió i Tudurí, Mariá Rubió i Tudurí—. Blasco, 2005: 81.

⁴² Navas, 2014. Además, como comenta Mallart “the visualization of Barcelona through print media transformed the materiality of the city, as it affected the way in which it was physically constructed and reconstructed. It also modified the experience of the city, which became crucial to the ‘administration of human lives’”. Mallart, 2015: 129.

⁴³ Soldevila, 1929: 35-37.

⁴⁴ Pizza, 1993: 7.



Fig. 5. La Barcelona Futura ilustrada por Rubió i Tudurí en el Pabellón de la Ciudad Arxiu Nacional de Catalunya Ref. ANC1-5-N-802 Fondo Sagarra i Plana.



Fig. 6. Diorama del Pabellón de la Ciudad sobre la Barcelona antigua compuestas de elementos tridimensionales y pintura. Arxiu Nacional de Catalunya Ref. ANC1-5-N-809 Fondo Sagarra i Plana.

dioramas originales de Charles-Marie Bouton y Louis-Jacques Daguerre, divulgados a partir de 1820. Éstos se componían de grandes estructuras teatrales modificadas con juegos de luz en movimiento y grandes lienzos que a veces combinaban con plataformas giratorias y que albergaban capacidad para muchos espectadores⁴⁵. Con el tiempo los dioramas podían aludir a diversas formas de exhibición que combinaban cuadros pictóricos con figuras de cera, taxidermia o maquetas iluminadas creando sensación de profundidad, o la simple sucesión de fotografías o cuadros expresando una visión panorámica de conjunto tal y como sucede en las variadas exhibiciones de dioramas de la Exposición Internacional de 1929: la sala de Dioramas del Pueblo Español, la del Pabellón de Misiones, la del Pabellón Nacional sobre la historia de España o el Diorama de la Historia de la Luz.

En Barcelona los dioramas también habían dado paso a la nueva sensación de los panoramas a lo largo del siglo XIX y quedó especial constancia de ellos a partir de la Exposición de 1888 con la instalación de varios panoramas gigantes como el de la batalla de Plewna, el panorama diorámico de Montserrat, o el panorama de la batalla de Waterloo. Sin embargo, la vida de los dioramas parece mantener su presencia en 1929, incluso más que otros dispositivos más modernos como el cine que, en ese mismo año emprendía su camino sonoro.

⁴⁵ Huhtamo, 2013: 139-140.



Fig. 7. Pabellones comerciales de Rocalla, Hispano-Suiza y La Equitativa evidencian la proliferación de motivos modernos dedicados a espectacularizar el entorno urbano. Arxiu Nacional de Catalunya Ref. ANC1-5-N524, ANC1-5-N-534, ANC1-585-N-6883 Fondo Cases i Galobardes.

Contra una narrativa teleológica del audiovisual, se aprecia aquí cómo en el primer tercio del siglo XX siguen coexistiendo dispositivos “pre-cinematográficos” por sus capacidades escenográficas y la curiosidad que despiertan en tanto viaje envolvente, cumplen con la función ensoñadora de la exhibición.

De este modo, la Exposición podría entenderse como el producto de ese despliegue de narrativas e inventarios sobre el territorio, la transformación del espacio y la ciudad. De alguna forma la Exposición en sí misma se articula a través de la exaltación escópica. Su régimen compuesto de torres y vistas panorámicas que fueron publicitados a lo largo del evento y el propio recinto, en su ascendente planificación por la montaña de Montjuic, se convertía en sí misma en un dispositivo panorámico y muchas fueron las torres que coronaban la exposición. Eliseo Sanz Balza enumeraba multitud de referencias en el *Diario Oficial de la Exposición* (“Notas de un visitante” n.º 49, 1930) como las torres venecianas, la torre del Estadio, las del pabellón de Artes Industriales, los miradores desde Miramar, la torre Jorba del parque de atracciones, las torres del pabellones comerciales como las de Cementos Asland, Seguros Vitalicio, Nestlé, Nitrato de Chile, el pabellón de La Equitativa, la Compañía Hispano-Suiza y el pabellón Rocalla [fig. 7] o los pináculos del Pabellón Uralita, un pabellón Déco muy bien considerado por la crítica [fig. 8].

A todo ello acompañaba también reportajes de fotografías aéreas de Barcelona desde la avioneta Breda y el redactor gráfico José Gaspar realizadas para el *Diario Oficial de la Exposición*, estampas del vuelo del Zeppelin sobre la ciudad o reportajes sobre los viajes en el funicular —hoy desmantelado— del Palacio Nacional, los trayectos en el “Ferrocarril aéreo” o “Trans” —el teleférico— y las primeras escaleras mecánicas de la ciudad que, como comentamos, alimentaban toda una episteme visual y sensorial marcada por la utopía desarrollista y la movilidad urbana. Como comentaba Lieven de Caeter, se trata de un *éxtasis panorámico* que ordena, dispone y controla el espacio; lo hace legible y disponible; donde el espectáculo, como representación del mundo, expresa su orden tanto en contenido como en forma. Del mismo modo que la burguesía obtiene su propia forma de exhibición universal, su mismo espectáculo es “the quintaessential expression of the capitalist era; of what, for quite a while, has been discussed under the name of Modernity”⁴⁶.

⁴⁶ Caeter, De, 1993: 7.



Fig. 8. Pabellón de la compañía Uralita. Arxiu Nacional de Catalunya Ref. ANC1-5-N-296 Fondo Cases i Galobardes.

Los reclamos del consumo y el Art Déco

La Ilustración ibero-americana abrió su número 2 con una entrevista a Pedro Jorba, dueño de los grandes Almacenes Jorba en Barcelona y únicos almacenes con presencia en la Exposición. El periodista anunciaba: “El ciudadano entra allí con la misma familiaridad con que lo haría en un parque público, en un museo, o en un establecimiento de recreo”⁴⁷. Los grandes almacenes que habían empezado a aparecer en Barcelona hacia finales del siglo XIX, representaron también un elemento importante de modernización urbana en tanto que espacios de exhibición y agentes del desarrollo económico catalán⁴⁸. Como espacios para el consumo de masas, de clases medias y populares, los grandes almacenes desarrollaron sus estrategias de mercadotecnia así como también una serie de reclamos que iban más allá del mero consumo. La visita a los almacenes se convertía en una atracción para el ciudadano “que desea distraer la vista” y “contemplar cuanto de bello se le ofrece”⁴⁹. Así, a partir de los años veinte los Almacenes Jorba fueron pensados como una institución cultural, contenían una biblioteca y zona de lectura, exposiciones de pintura, dos estudios radiofónicos y un departamento de formación para señoras. El edificio de Arnaldo Calvet de 1926 ya había ganado el Concurso anual de edificios artísticos del Ayuntamiento de Barcelona;

contenía estafeta de correos, agencia de viajes, parque infantil con un pequeño zoológico, cafeterías, y participó activamente en la vida social barcelonesa patrocinando todo tipo de actividades culturales como concursos de sardanas, castellers, rallyes, presentaciones de libros, etc. A los Almacenes acompañaba la publicación de la *Revista Ilustrada Jorba. Utilidad: Instrucción: Recreo* y en la nueva azotea del edificio de 1932 en Portal del Ángel se dispuso una gran zona ajardinada con miradores, “espejos grotescos”, teatro de guiñol, acuario, restaurantes e incluso una fuente monumental inspirada en la de Carles Buigas para la Exposición de 1929.

El edificio de 1932 estaba presidido por un grupo escultórico con el lema de la casa *Labor omniavincit* (El trabajo todo lo vence) también reproducido como logotipo de la empresa familiar. De hecho, se trataba de una familia expresamente dedicada a autorrepresentarse como parte activa de la elite industrial catalana y, por tanto, como pieza capital en la modernización y progreso catalanes. De hecho, Can Jorba ejemplificaba el paradigma del “proceso de acumulación y expansión del capitalismo en la Cataluña de la segunda mitad del siglo XIX e inicios del siglo XX”⁵⁰.

⁴⁷ Torramadé, 1930: 27.

⁴⁸ Otros grandes almacenes de Barcelona fueron El Siglo, inaugurado en 1878; los Almacenes Capitol en 1917; Los almacenes Sepu en 1933 y la Avenida de la Luz ya en 1940.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ “Ejemplifica la máxima aspiración comercial en la aplicación del capital local, de características familiares, en el mundo empresarial y de negocios. [...] La utilización del capital por un mismo grupo familiar, representaba un fuerte control del mismo. A su vez, este control en la inversión del capital local se refleja también en los técnicos y a los arquitectos a los que el grupo encargaba sus edificios, todos ellos catalanes”. Faciabén, 2003.



Fig. 9. Retrospectiva de la Exposición de 1888 en los Almacenes Jorba. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid-Fondo Galerías Preciados. Ref. ES 28079 ARCM 161.0659.00091873 20001.085R.

De tal forma, alineado con las aspiraciones políticas de la burguesía industrial catalana *noucentista*, en lo que duró la Exposición, los Almacenes Jorba albergaron una exposición retrospectiva de la Universal de 1888 [fig. 9] dirigida por Antonio Roca. Es interesante ver cómo la Exposición de 1929 y la de 1888 fueron tratadas en multitud de números en la *Revista Jorba* desde 1928 —“el primer tributo descriptivo consagrado por la prensa”— destacando la labor de la iniciativa privada catalana ante la desatención de Madrid durante la Restauración en la compleja labor de modernizar la ciudad y convertirla en referente industrial del país y de Europa.

La retrospectiva que se organizó en los propios almacenes, disponía de cinco salas en el vestíbulo y ocho grandes vitrinas que contenían instalaciones y objetos artísticos: carteles, vitrinas, muebles, orfebrería, tejidos, cerrajería artística, invenciones, libros, folletos, catálogos, periódicos, objetos y fotografías de la época.

Para la ocasión se encargó a Antonio Roca, al artista Francisco Miravent y Antonio Soler, un Diorama de la Exposición de 1888: “Abarca la extensión del Parque de la Ciudadela y terrenos anexos que ocupaba el certamen de 1888. La reproducción es del todo fiel detallando Palacios, Pabellones y Jardines, teniéndose en cuenta al construirlo toda la información gráfica de la época: fotografías, dibujos y apuntes, descripciones y reseñas, consultando, además, a los sobrevivientes que en algo contribuyeron a la organización del magno concurso y que en él trabajaron”⁵¹.

Para enero de 1930 el álbum de visitas registraba 15.700 firmas en este recorrido que suponía dos horas de visita. La retrospectiva vinculaba el desarrollo urbano iniciado en 1888 con su culminación en la Exposición del 29. Algo que se convertía en metáfora del propio espíritu de Jorba: “¡Del Besos al Llobregat, solazándose en el antiguo Parque y en los modernos jardines de Montjuich. El crecimiento en edificios y en extensión corresponde al desarrollo vital y, de éste, es índice la intensidad del trabajo y de la producción”⁵².

El pedagogo Miquel Bosch y Jover, director de la revista, destacaba que, si bien las diferencias de Barcelona respecto a 1888 pueden apreciarse en el desarrollo urbano lo hacen también en la vida social de la ciudad con sus nuevos espectáculos y formas de ocio:

Los juegos y diversiones, la moda, la locomoción, la arquitectura civil, las manifestaciones del Arte, de las Ciencias de las Letras [...] a los globos aerostáticos han sucedido la aviación en gran

⁵¹ Busquets y Punset, 1930: 5.

⁵² Bosch y Jover, 1930: 9.



Fig. 10. Ilustración del parque de atracciones de La Foixarda con la Torre Jorba en su extremo.
La ilustración ibero-americana n.º 4 (1930).

escala y los grandes dirigibles; los deportes y el cinematógrafo llevan el público a los campos de fútbol y de rugby y a las salas de proyecciones. En la moda simplificada, la ropa que antes sobraba falta ahora, algunas veces... En fin: el vivir de la ciudad se ha vuelto más cosmopolita y de ello es una causa muy principal la Exposición que llevó a cabo el inolvidable Rius y Taulet⁵³.

La participación de Jorba en la Exposición de 1929, a parte de su producción gráfica —colección de postales, reportajes en la revista—, consistió una réplica simplificada a lo Déco de la Torre Eiffel, iluminada y construida con las letras J y A [fig. 10], abría paso al parque de atracciones de La Foixarda con sus experiencias cinéticas.

Por otro lado, es ineludible el vínculo entre el revuelo que toma el consumo con el movimiento Déco en la Exposición de 1929.

El impulso por recopilar los vestigios de un pasado histórico que desaparece en aras de un futuro ineludible que se infiltra en todos los aspectos de la vida doméstica y urbana nos sitúa en la misma estela que la Exposición de Artes Decorativas de París en 1925 cuando por primera vez desde 1889 la Torre Eiffel servía como soporte publicitario de Citroën. La centralidad que cobran estos pabellones y torres vinculadas a firmas comerciales como Can Jorba, la compañía Hispano-Suiza [fig. 6] o Nestlé materializan las derivas del consumo en la Europa de postguerra⁵⁴. En ellos, el estilo moderno jugó un papel relevante en vehicular el nuevo uso y consumo de la luz como elemento imprescindible en la nueva cultura urbana⁵⁵. La Exposición de la Luz [fig. 11] instalada

⁵³ Bosch y Jover, 1930: 10

⁵⁴ Makaryk, 2018: 32.

⁵⁵ Comentan Ferran y Nieto-Galán que a partir de 1930 se reveló cómo los expertos y las campañas publicitarias para el uso de la electricidad fueron un agente decisivo en la transformación de la vida cotidiana en las ciudades. 2016: 241.



Fig. 11. Detalle contenido en el extenso reportaje de *La ilustración ibero-americana* n.º 4 (1930) sobre la Exposición de la Luz. Biblioteca Nacional de España.

en la planta alta del Palacio de Arte Textil gozó de una gran escenografía diseñada en formas geométricas a la moda y fue una atracción muy reseñada. Financiada por La Asociación Española de Luminotecnia y los Productores y Distribuidores de Energía Eléctrica de España junto a capital internacional, estaba compuesta de una sección científica destinada a demostraciones; una sección dedicada a la aplicación industrial y otra doméstica; una sección comercial con ejemplos de iluminación decorativa y publicitaria y la Calle de la Luz como recreación de los sistemas más modernos en una especie de diorama transitable donde se recreaban calles con sus escaparates y alumbrados. La sala dedicada a la Historia de la Luz disponía una serie de dioramas y decoración Déco, así como también el magnífico Teatro de la Exposición [fig. 12] donde se mostraba la capacidad de la luz para generar sensacionales efectos.

Es obvio que, a través de la emergencia de la sociedad de consumo, el Déco cobra un papel preponderante. Sin embargo, a pesar de la efervescencia de este movimiento o estilo y su vinculación con la estandarización de la producción industrial —las formas geométricas puras y estilizadas su-



Fig. 12. Reportaje de Gabriel Cases sobre la Calle de la Luz.
ANCI-5-N-633.

ponían una más fácil serialización— y con las ferias internacionales impulsadas en los años veinte y su papel en la divulgación de postulados modernos, se trata de un período bastante olvidado en los estudios académicos. Comenta Vicente Patón que fue a partir de la exposición de 1888 que un grupo de empresarios se plantean la pérdida del valor estético de los objetos realizados industrialmente, en un momento en que ya han desaparecido las Reales Fábricas con su producción de manufacturas de lujo⁵⁶. Precisamente, ante la preocupación de artesanos y arquitectos por los nuevos avances industriales y en la búsqueda de un estilo propio, la burguesía ilustrada apoyará la creación del Centro de Artes Decorativas y posterior Fomento de las Artes y el Diseño (FAD, creado en 1903)⁵⁷. Pero fue en la década de los años veinte que el llamado decorativismo tomó un papel importante en la proyección de la ciudad como metrópolis y escenario de las dinámicas de modernización. Antes de 1929 se había dado cita en Barcelona la Exposición Internacional del Mueble y Decoración de Interiores de 1923 y en 1925 tuvo lugar la participación de los diseñadores catalanes en la Exposición de París, un factor importante en la legitimización de diseñadores y arquitectos interesados por las nuevas tendencias y que acabarían presionando para hacerse con un pabellón propio en 1929, el de los Artistas Reunidos. Proyec-

tado por Santiago Marco (presidente del FAD) y con ayuda del constructor Joaquim Massana, el pabellón albergaba una muestra de tendencias en Artes Decorativas realizadas por los catalanes. Se organizaron fiestas “mundanas i musicals”, fiestas del Arte y la Moda, cenas con la distribución de la Catalana del Gas i Electricitat que canalizó el gas desde plaza España hasta el pabellón.

Estos diseñadores participaron en un intenso debate contra el carácter retrógrado de la comisión oficial de la Exposición, la desatención oficial e incluso en abiertas críticas contra de la dictadura en una edición especial dedicada al pabellón—aunque posiblemente la edición del fascículo fuese en años republicanos:

Com, doncs, podríem fer-ho per arribar a desvetllar un interès dins de l'immens perímetre de l'Exposició, en el qual hom abocava, sense límitis, els milions per tal de salvar el gran espectacle? Gran espectacle, ben cert! Ell absorbiria la manca d'interés d'una Exposició sense ideari; forjada a l'espatlla d'un poble que se'n sentia divorciat per aquell sistema dictatorial, el qual, imperava amb l'orgull de la força, i no pas amb la força de la raó⁵⁸.

⁵⁶ Patón, 1999: 49.

⁵⁷ Según Patón fue durante el modernismo, en su interés por la creación de espacios armónicos, que se revitalizó el papel del arquitecto en las artes decorativas. De forma paralela al Arts&Crafts de Morris, Domènech i Montaner junto a Antoni María Gallissà crearon un importante taller de artes aplicadas en el Castell dels Tres Dragons de la Exposición de 1888. Patón, 1999: 51.

⁵⁸ Marco, 193?: 2.

Como corriente fuertemente ornamental y alternativa al racionalismo que iba abriéndose camino, el Déco fue una apuesta por un lenguaje arraigado en la preocupación estilística por lo sensorial y lo ornamental pero alineado con la velocidad, la tecnología y el lujo cosmopolita. El espíritu decorativista de la Exposición de 1929 se respira más allá de los pabellones comerciales y lámparas de la Avenida de la Luz, plasmándose en el nuevo diseño gráfico y la publicidad, así como en la fascinación los artistas de la época por cuestiones visuales. Los críticos de la revista *D'Ací i d'Allà*, en su número extraordinario dedicado a la Exposición Internacional, alabaron ante todo su estilo decorativo a la *manera moderna*. Por unanimidad destacaron como los mayores logros creativos los adornos de cristal lumínico y las fuentes, así como también a la pequeña arquitectura de los pabellones privados y algunos pabellones nacionales. De hecho, pabellones como el de Francia, Yugoslavia, Suecia o Hungría eran abiertamente modernos o expresionistas.

Otros edificios defendidos por la crítica fueron el de la Confederación Hidrográfica del Ebro; el de la Compañía Hispano Suiza o el de la Companyía Millàs y la Asturiana de Minas; las torres Savoniuis, Asland y Jorba. Todos ellos alineados en el Art Déco, fueron defendidos por críticos como Marius Gifreda en función de su visualidad, sus características plásticas, el tono y buen gusto, la capacidad de emotividad y la *plasmación espectacular de los cuerpos constructivos*⁵⁹.

Igualmente, el Pabellón Alemán fue considerado en virtud de sus cualidades plásticas estilizadas⁶⁰. Los críticos vinculados al FAD, como Eusebi Busquets, director de la revista *Arts i Bells Oficis*, buscaban ocupar una posición en un nuevo contexto que replanteaba conceptos de diseño y de estilo:

Al costat de l'arquitecte, pur creador d'estructures, ha sorgit modernament (tal vegada en compliment de la llei econòmica de la divisió del treball, de l'especialització tècnica) el decorador, l'artista agençador i ordenador, i aquest sí que cal que davant els nous i fonamentals corrents estètics es preocupi de trobar el nou i just sentit decorativista que en sigui el seu adequat complement⁶¹.

Sin entrar a exponer el debate durante la etapa pre-bélica, articulado entre los postulados de la CIAM (Congrès Internacional d'Architecture Moderne) —véase como ejemplo la exposición paralela de *Arquitectura nova* de las Galerías Dalmau— y postulados más cercanos al decorativismo, es interesante subrayar aquí este debate y el mayoritario interés de los diseñadores asociados a la Exposición del 29, en sintonía con ese racionalismo alternativo del Déco y sus fórmulas híbridas del plasticismo-racionalismo, expresión de ese trasiego de valores y de poderes entre la alta burguesía terrateniente y colonialista de la Restauración y la nueva burguesía industrial⁶², expresión última de la modernidad consumista.

Conclusiones

En la Exposición, como espectacularización de la vida urbana y moderna, culminan toda una serie de procesos que emprenden su camino a finales de siglo XIX como la transformación urbana de Barcelona, la red hidroeléctrica o la archivística-cartográfica, el desarrollo de la burguesía industrial y la cultura del consumo. Hemos analizado cómo la exuberancia de sus dispositivos visuales y tecnológicos, la espectacularización del progreso inserto en la búsqueda nuevas experiencias sensoriales, aunque íntimamente ligados a la promesa de futuro, eclipsa al antiguo discurso cientifista. Y, si bien la Exposición del 1929 fue deficitaria, como tantas otras, no debemos perder de vista esa función simbólica y su pertinencia a la hora de hacer visibles los procesos históricos que atraviesan al Estado o las dinámicas del capitalismo mundial.

⁵⁹ Gifreda, 1929: 89.

⁶⁰ Gifreda 1929: 91.

⁶¹ Busquets, 1929: 95.

⁶² Remesar y Ríos, 2015: 18.

En el diálogo con el devenir de las exposiciones universales, la del 29 se sitúa pues en la progresión de la arquitectura representacional de los Palacios hacia la arquitectura del entretenimiento de los Pabellones. Así la arquitectura efímera de la feria, como señalaba De Cauter “became parks with pavilions and attractions, not new cities, but pleasure gardens —or in their modern version: amusement parks”⁶³. En su excitación visual y corporal, cada pabellón es una atracción en sí misma y como sucedió en 1925 en París o en la Nueva York de 1939, “The World of Tomorrow” se expresa en la ornamentación lumínica, en escaleras mecánicas, en maquetas 1:1 de otros mundos y viajes asombrosos en teleférico. La propaganda imperialista entre naciones se ve desplazada ya por la publicidad de objetos de consumo y el entretenimiento donde la tecnología jugó un papel capital a la hora de redefinir las formas internacionales de la cultura popular.

Ello se hace palpable en la prolífica participación ciudadana en la exposición de Barcelona, en el despliegue de bailes, fiestas, desfiles y espectáculos de todo tipo. Por otro lado, hemos analizado cómo más allá de la Exposición como instrumento de política urbana o, más allá de los juicios de valor en torno a la persistencia de un academicismo desfasado, se puede apreciar el verdadero alcance de la exposición. Es a través de la modernidad vernácula, de la participación privada con su puesta en práctica de nuevos regímenes visuales y experienciales, que la exposición atiende a las dinámicas de cosmopolitización de las ciudades y al desarrollo de sus culturas urbanas.

El interés por el decorativismo moderno contiene pues una relevante función en tanto representación de la participación de la burguesía industrial en la exposición, en la irrupción de la primera sociedad de consumo y las políticas de modernización en el contexto primorriverista.

De este modo, el diálogo implícito de la Exposición con un contexto más amplio de metropolitización y resignificación de ciudades y paisajes para su turistificación, nos señala el impulso que el comercio, la prensa gráfica y la circulación de saberes y relatos sobre el propio territorio significó para el desarrollo de la cultura urbana. De tal forma que, podemos concluir también que la Exposición Internacional acaba por materializar en forma de atracciones el régimen panorámico del siglo XIX, dotando de discurso los fondos de las instituciones museísticas que narran la ciudad de Barcelona.

La exposición como fetiche fue quizá más necesaria que nunca, el enorme despliegue de fantasía y delirios visuales en su representación de la ilusión moderna se erguía sobre la crisis e inestabilidades políticas del país pero también sobre la necesidad de crear un relato histórico que se iniciaba en 1888 y concluirá en 1929.

BIBLIOGRAFÍA

- Beltran, Adolf (2009): “La Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Un apunte moderno entre el monumentalismo de masade Puig i Cadafalch a Mies van der Rohe”. En: *Lars: cultura y ciudad*, 14, pp. 35-39.
- Bennett, Tony (1988): “The Exhibitionary Complex”. En: *New Formations*, 4, pp. 73-102.
- Bosch y Jover, Miquel (1930). “El pasado y el presente”. En: *Revista Ilustrada Jorba*, enero 1930, pp. 9-10.
- Busquets, Eusebi (1929): “Els Plasticistes”. En: *Arts i bells oficis*, Juny, pp. 95-96.
- Busquets y Punset, Antón (1930): “La “Exposición Universal de Barcelona de 1888 Visión retrospectiva y bien documentada en nuestros Almacenes de Barcelona”. En: *Revista Ilustrada Jorba*, enero, pp. 4-5.
- Cañadas, Francisco (1929): “Un Mundo en Montjuich”. En: *Diario Oficial de la Exposición internacional de Barcelona*, agosto, 22, p. 9.
- Caralt, David (2010): *Agualuz: de pirotecnias a mundos flotantes: visiones de Carles Buigas*. Madrid: Siruela.
- Cauter, Lieven de (1993): “The Panoramic Ecstasy: On World Exhibitions and the Disintegration of Experience”. En: *Theroy Culture and Society*, 10, pp. 1-23
- Faciabén, Patricia (2003): “Los Grandes Almacenes en Barcelona”. En *Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Vol. VII, 140.
- Ferran, Jordi y Nieto-Galán, Agustí (2016): “The city of electric light. Experts and users at the 1929 international exhibition and beyond”. En: Hochadel, Oliver y Nieto-Galán, Agustí (eds.), *Barcelona An Urban History of Science and Modernity, 1888-1929*. New York: Routledge, pp. 223-243.
- Gifreda, Marius (1929): “L’arquitectura de l’Exposició”. En: *D’ací i d’allà*, 18, extraordinari dedicat a l’Exposició Internacional de Barcelona, pp. 89-99.

⁶³ Cauter, De, 1993: 3.

- Grandas, Carme (1988): *L'Exposició Internacional de Barcelona de 1929*. Sant Cugat del Vallès: Els Llibres de la Frontera.
- Grandas, Carme (2006): "Arquitectura para una exposición: Barcelona 1929". *Artigrama*, 21, pp. 105-123.
- Greenhalgh, Peter (1988): *Ephemeral vistas: the expositions universelles, great exhibitions, and world's fairs, 1851-1939*. Manchester: Manchester University Press.
- Hochadel, Oliver / Nieto-Galán, Agustí eds. (2016): *Barcelona An Urban History of Science and Modernity, 1888-1929*. New York: Routledge.
- Huhtamo, Erkki (2013): *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. Cambridge: MIT Press.
- Jogardom (1930): "Los modernos parques y jardines luminosos". En: *La ilustración ibero-americana*, 2, pp. 81-82.
- MacKay, David (1989): *L'arquitectura moderna a Barcelona (1854-1939)*. Barcelona: Edicions 62.
- Mallart, Lucila (2015): "Illustrated Media, the Built Environment and Identity Politics in Fin-de-siècle". En: *Cultural History*, 4.2, pp. 113-135 DOI: 10.3366/cult.2015.0090.
- Mallart, Lucila (2016): "From Electricity to the Photo Archive: National Identity and the Planning of the 1929 Barcelona International Exhibition". En: Hochadel, Oliver y Nieto-Galán, Agustí (eds.), *Barcelona An Urban History of Science and Modernity, 1888-1929*. New York: Routledge, pp. 208-26.
- Makaryk, Irena R. (2018): *April in Paris. Theatricality, Modernism, and Politics at the 1925 Art Deco Expo*. Toronto: University of Toronto Press.
- McDonogh, Gari (1993): "La casa de los espejos: Las élites de Barcelona y las transiciones alfonsinas". En: *Las élites españolas en la transición del liberalismo a la democracia Simposio la España de Alfonso XIII, 1902-1931*. Madrid: UNED.
- Mendelson, Jordana (2012): *Documentar España: los artistas, la cultura expositiva y la nación moderna 1929-1939*. Madrid: MNCARS-La Central.
- Moreno Garrido, Ana (2014): "Tiempos modernos. Art Déco y vanguardia en el turismo español de entreguerras". En: *Goya: Revista de arte*, 349, pp. 342-359.
- Navas Ferrer, Teresa (2014): "La construcción simbólica de una capital. Planeamiento, imagen turística y desarrollo urbano en Barcelona a principios del siglo XX." En: *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, Vol. XVIII, 493 (13).
- Oller Noguera, Rafael (1929): "Nuestra Carabela". En: *La ilustración ibero-americana*, 1, p. 6.
- Patón, Vicente (1999): "Mueble, industria y cultura en España". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 591, pp. 49-58.
- Palou Rubio, Saida (2012): *Barcelona, destinació turística. Un segle d'imatges i de promoció pública*. Bellcaire d'Empordà: Edicions Vitel·la.
- Pérez Escolano, Víctor (1992): "Sevilla y Barcelona: Las exposiciones de 1929 en España". En: *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzi*, 27-28, pp. 219-234.
- Pizza, Antonio (1993): "N.M. Rubió i Tudurí: una polémica refutación de la arquitectura moderna". En: *3ZU: revista d'arquitectura*, 1, pp. 6-15.
- Puig i Cadafalch, Josep (1901): "Barcelona d'anys a venir". En: *Veu de Catalunya*, 228 https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1227337 - Josep Puig i Cadafalch publicó en la el artículo, entre el 20 de diciembre de 1900 y 22 de enero de 1901. Publicado por Torres i Capell, 1985, p. 87-89.
- Rodríguez Pedret, Carme (2018): *El vademécum de la ciudad: París y Barcelona en las guías y descripciones urbana: 1750-1920* (tesis doctoral). Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.
- Sánchez Gómez, Luis Ángel (2006): "África en Sevilla: la exhibición colonial de la Exposición Iberoamericana de 1929". En: *Hispania. Revista Española de Historia*, vol. LXVI, 224, pp. 1045-1082.
- Sastre-Juan, Jaume / Valentines-Álvarez, Jaume (2016): "Technological Fun. The politics and geographies of amusement parks". En: Hochadel, Oliver y Nieto-Galán, Agustí (eds.), *Barcelona An Urban History of Science and Modernity, 1888-1929*. New York: Routledge, pp. 92-112.
- Schnapp, Jeffrey (2012): "Proyecciones (algunos apuntes sobre el espacio público en los años treinta)". En: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía ed, *Encuentros con los años treinta*. Madrid: La Fábrica, pp. 30-39.
- Schwartz, Vanessa R. / Przyblyski, Jeannene M. eds. (2004): *The Nineteenth-century Visual Culture Reader*. New York: Routledge.
- Soldevila, Carles (1929): "Barcelona 1888 - Barcelona 1929. Alguns fets i algunes idees compresos entre aquestes dates". En: *D'ací i d'allà*, Vol. 18, n.º extraordinari dedicat a l'Exposició Internacional de Barcelona, Barcelona, pp. 35-37.
- Solà-Morales, Ignasi (1976): "L'Exposició Internacional de Barcelona (1914-1929) com a instrument de política urbana". En: *Recerques: Història, economia i cultura*, 6, pp. 137-145.
- Solà-Morales, Ignasi (1979): "Arquitecturas contaminadas para una nueva lectura de la exposición universal de Barcelona de 1929". En: *CAU*, 57, pp. 48-53.
- Solà-Morales, Ignasi (1985): *La Exposición Internacional de Barcelona 1914-1929: Arquitectura y Ciudad*, Barcelona: Feria.
- Torramadé, Antonio (1930): "La vida de un hombre. Don Pedro Jorba". *La ilustración Ibero-Americana*, Vol II, 2, pp. 27-28.

Fecha de recepción: 31-III-2020

Fecha de aceptación: 24-VII-2020