

## **Barcelona i la paradoxa del barroc**

Jorge Luis Marzo

La historiografia catalana ha construït, ja des dels inicis, la idea que Catalunya no ha estat barroca; és a dir, el barroc no és gaire “propi” de Catalunya. Els segles XVII i XVIII representen la foscor de l’edat barroca, en contrast amb una esplendorosa era medieval i renaixentista, durant la qual la Corona de Catalunya i d’Aragó va marcar l’hora internacional a gran part del Mediterrani. Aquesta lectura proposa que Catalunya va ser barroca a pesar seu, la qual cosa, al capdavant, quan, ja durant el segle XIX, Barcelona es decideixi a eliminar el contingut negatiu del barroc per convertir-lo en un logo urbà i comercial interessat, comportarà que qualsevol reflexió sobre el barroc i tot allò que és barroc passi per l’esquizofrènia i la paradoxa. Directament fins als nostres dies.

Si bé l’estil barroc (sempre tardà) va estar present a les edificacions, talles i pintures, no va tenir, tanmateix, ni un món cortesà per legitimar-se i expandir-se, ni tampoc entorns urbans per desplegar-hi tota l’escenografia que implicava (tot i que, a Tortosa, a Girona i a altres ciutats catalanes hi ha empremtes barroques importants). L’estil barroc es va visualitzar, sobretot, a les esglésies rurals, però les realitzacions arquitectòniques principals van ser castells i defenses militars, com ara el castell de Montjuïc o la Ciutadella militar a Barcelona, resultat de l’ocupació de les principals places catalanes per part, sobretot, de la Corona borbònica de Castella.

Hi va haver una presència escassa d’edificis públics barrocs: ja hi havia els gòtics i no calia fer-ne de nous. Paral·lelament, hi havia més diners a l’entorn privat que al públic a l’hora d’aixecar edificis, i amb això, els programes barrocs estaven més subjectes a la representació familiar que no pas a la representació estrictament política. Tampoc no circulaven grans capitals per erigir nous edificis, i els minvats pressuposts es dedicaven més a la realització de retaules que no pas a la construcció edilícia. A més, Barcelona va adaptar amb un ritme força ràpid l’estil neoclàssic per definir els edificis polítics i comercials de la ciutat. La mateixa tradició mesurada del gòtic català i de la Renaixença (vegeu, a títol d’exemple, Santa Maria del Mar o el Palau de la Generalitat) ja no era molt propícia a aventures ornamentals, un tòpic en la conscienciació progressiva del que hauria de ser un “art nacional” de Catalunya.

Barcelona entra en el segle XIX amb les mateixes dimensions que tenia el segle XIV. La desaparició de les muralles, que s’havien girat contra la mateixa ciutat des de l’ocupació militar castellana del 1714, esdevenia una prioritat urgent per poder desenvolupar el gran capital financer, creat per una burgesia inquieta i internacionalista. La capital catalana no s’havia pogut manifestar com la gran ciutat europea que havia volgut ser durant

cinc segles. Primer, sotmesa a la seva noció de “plaça forta”, ben tramada dins dels seus límits; després, d’ençà el 1714, subjecta al control polític, administratiu i militar de Madrid.

A la Barcelona de mitjan segle XIX li passa el mateix que als països protestants després de les guerres de religió al final del XVII: alliberades de les constriccions militars i tot ignorant les tensions socials, les noves classes burgeses van poder donar regna solta a una forma de representació, la barroca, menyspreada per l’associació amb l’ocupant. Als països del nord, l’estil neoclàssic es va associar molt ràpidament a edificis polítics o mercantils, mentre s’obrien les portes al rococó, amb l’accent en l’ornament barroc, com una manera d’ajudar a aflorar els sentiments d’alliberament i de plaer després de les penúries que havien sofert. Barcelona, després de la confusió que representen els segles XVII i XVIII, i un cop hagi agafat forma l’Eixample racionalista de Cerdà, adoptarà aquesta mateixa filosofia, i recollirà curiosament una llarga tradició de disseny urbà barroc, la del traçat en quadrícula, que tant èxit havia tingut a les grans ciutats colonials americanes. La retícula “de nova planta”, oferia la possibilitat de crear determinats punts de vista que accentuaven la monumentalitat de la ciutat. Al mateix temps, l’estructuració racional de Cerdà (no oblidem, imposada per Madrid sobre altres projectes més abarrocats que impulsava l’ennoblida burgesia catalana) representava la justificació moderna obligada de la tradicional “sobrietat espiritual” del país, sobre la qual, ja sense gaire embuts, s’escampava el frenesí decoratiu i naturalista del noucentisme i el modernisme.

L’Eixample de Barcelona és l’oportunitat que l’imaginari de la burgesia més ennoblida aprofita per poder desplegar la ciutat barroca que Barcelona anhelava i que li havien negat. Tots els seus grans arquitectes, d’una manera implícita o explícita, participaven d’aquesta percepció: Domènec i Muntaner, Puig i Cadafalch, Gaudí. Barcelona es va afanyar a comprar pintura barroca per omplir les seves col·leccions, que són les mateixes d’avui, com podem veure al MNAC. D’això es van encarregar personatges com ara Francesc Cambó, una figura prominent de la política catalana de l’època (des de l’Ajuntament de la ciutat, des de la seva posició com a accionista a les noves empreses energètiques, des de les relacions fluides que tenia amb les elits de Madrid durant la dictadura de Primo de Rivera), que impulsaria l’Exposició Universal del 1929, amb la urbanització de la muntanya de Montjuïc, en detriment de la proposta de fer-la allà on ara s’estén la zona del Fòrum.

Montjuïc, d’una banda, esdevenia l’hàbil escenari d’una ciutat que es volia internacionalitzar i, de l’altra, configurava un nou eix amb el barri industrialitzat de Sants i la sortida cap al sud. I encara més: si l’exposició del 1888 havia fet fora l’antiga ciutatella de l’exèrcit i havia restituit als barcelonins el control dels símbols urbans, la nova muntanya esborrava la

presència ominosa del castell militar en l'imaginari urbà i legitimava els esforços de la burgesia de la ciutat per mantenir el pols polític i nacionalista del negoci, encara que impliqués la comercialització de la hispanitat, com finalment va passar.

La urbanització de Montjuïc va donar tot el protagonisme a la cara occidental de la muntanya, i va emfasitzar el caràcter de façana única oberta a la ciutat. La voluntat escenogràfica barroca és evident a cada element. Finalment, un palau "nacional" presideix la ciutat, que es desplega als seus peus.

La cúpula, unida d'una manera gairebé teatral a la façana, com a l'església de Santa Agnese de Francesco Borromini, sorgeix coronada per un feix de nou projeccions de llum en el cel, visibles des de qualsevol punt de la ciutat.

No deixa de ser curiós que aquesta escenificació s'apliqui mitjançant solucions militars (rastrejadors de protecció aèria) per fer oblidar la història castrense de la muntanya. D'altra banda, les noves aplicacions de tecnologia hidràulica que va introduir Carles Buigas configuren una font central espectacular, a l'*intermezzo* del passeig, on els jocs d'aigua, de llum, de color i de música assoleixen un paroxisme escènic que hauria entusiasmat els arquitectes romans del XVII i el XVIII.

Perquè no és casual que la Roma barroca estigui tan present a tot el conjunt. La font que presideix la plaça d'Espanya, de l'arquitecte Jujol, està dedicada als rius "nacionals", de la mateixa manera que els conjunts escultòrics de la Piazza Navona. La curta columnata oberta i ovalada, que obre l'escenari a l'espectador, i les dues grans torres venecianes del costat volen recordar a Sant Pere del Vaticà, com dos braços que acullen el ciutadà i el visitant i l'acompanyen a l'interior.

El conjunt de fonts i petits estanys, d'altra banda, es despleguen pel passeig de l'exposició amb forma de cascades orgàniques i, originàriament, eren voltats amb fileres d'obeliscs de llum. En paral·lel, els murs exteriors dels palaus expositius han estat decorats amb columnes salomòniques esgrafiades. Però el fet més important és que Barcelona construeix Montjuïc i la Plaça d'Espanya amb el mateix esperit amb què Roma havia definit la seva fesomia durant el segle XVII: com un mitjà de captar el pelegrí. Si, a Roma, l'escenificació urbana es defineix per l'esperit tridentí, a la Barcelona del 1929, es pretén l'abraçada al pelegrí comercial i turista.

És interessant observar, però, que mentre Barcelona anava adquirint poc a poc un perfil clar de reminiscències barroques per la manera en què orquestrava la seva identitat moderna i el seu traçat, el patrimoni barroc

català anava desapareixent. Aproximadament el setanta-cinc per cent de les construccions barroques del país van sucumbir dins d'un calendari fixat per tres dates centrals: el 1835, a causa dels abandonaments i saqueigs posteriors provocats per la desamortització liberal; l'any 1909, durant la fúria anticlerical anarquista de la Setmana Tràgica; i, a la Guerra Civil, entre el 1936 i el 1939. Si la Barcelona il·lustrada trobava en el barroc una gran ajuda per a la reconstrucció nacionalista, paral·lelament, la Barcelona i la Catalunya obrera i iconoclasta va identificar gairebé sempre el llegat barroc com un pes intolerable que havia de desaparèixer al foc.

El desig d'apropriar-se de símbols codificats per l'imaginari romàntic i pre-avantguardista que havia sorgit a les grans ciutats del moment (París, Londres, Berlín, Viena), fa que Barcelona resolgui en la mentalitat barroca problemes i qüestions que no havien estat ben digerides en el temps. Per exemple, el tema esmentat de la monumentalitat. Barcelona, embotida dins les muralles, no havia estat capaç de generar grans símbols monumentals que traduïssin els impulsos polítics i econòmics catalans. És més, la mateixa Catalunya no tenia una autèntica capital. Ciutats com ara Madrid o Sevilla havien adquirit amb el temps l'etiqueta de *landmarks* a l'imaginari espanyol, mentre que Barcelona havia sofert una llarga indiferència financera i política per part de la major part dels governs del segle XIX i fins ben entrat el segle XX. La mateixa exposició del 1929 havia estat en part boicotejada per poderosos cercles econòmics i polítics de Madrid, quan van apostar per la celebració d'una exposició hispanoamericana paral·lela, a Sevilla, durant les mateixes dates. Barcelona necessitava esdevenir una ciutat amb monuments, places i recintes que fossin únics, però que també emmirallessin els corrents globals que les principals ciutats europees dictaven aquells dies.

La monumentalitat sempre es defineix per la fastuositat i la immensitat. Barcelona, a mitjan segle XIX, no tenia res de fastuosa. Era una ciutat certament dinàmica, amb una gran catedral però sense façana, i amb uns grans edificis oficials neoclàssics que només es veien si arribaves des del mar. La solució monumentalista barroca, iniciada tímidament amb l'exposició del 1888, però consolidada el 1929, tenia una finalitat en sí mateixa: fer de Barcelona una realitat "gran" i, en la mesura que fos possible, "com més gran millor": així hem d'entendre els projectes de l'Eixample, moltes obres de Gaudí, la mateixa exposició internacional, la ordenació de la façana de Montjuïc i altres moltes actuacions. Eduardo Mendoza posava en boca d'un dels personatges de la seva novel·la *La ciudad de los prodigios*: "El surtidor y las fuentes alineadas a ambos lados del paseo central de la Exposición usaban cada dos horas tanta agua como la que se consumía en toda Barcelona en un día entero, dijo el Marqués. ¿Cuándo y dónde se ha visto cosa tan grande?, preguntó."

Puig i Cadafalch serà el gran artífex del programa edilici de Montjuïc i de la concepció de la ciutat mateixa com a monument. La figura d'aquest gran arquitecte representa molt bé l'impuls que la societat burgesa barcelonina atorga a la barroquització de la ciutat que es vol moderna i "global". La ciutat ideal de Puig i Cadafalch és una ciutat monumental, on l'opulència es manifesta amb elements representatius esplendorosos que parlen pomposament del triomf econòmic. Puig concep aquesta ciutat com una gran festa, i això exigeix "grans estrofes". Pels volts del 1905, comença a deixar de banda el medievalisme per passar a compondre amb recursos barrocs, com l'ornamentació plateresca i manuelina, per aconseguir preciosisme i riquesa. Durant l'etapa barroquitzant, anomenada "època groga", que tal i com va assenyalar Cirici, té molt a veure amb un gran vigor "imperialista"<sup>1</sup>, ja no domina la mentalitat de Verdaguer sinó la de Cambó, el gran ideòleg de la nova Barcelona: monumentalisme barroc, àulic, sumptuari, ampul·lós i arbitrari.

Tanmateix, aquest desig de monumentalitat es va acabar per fixar d'una manera perenne en l'imaginari dels responsables urbanístics successius de la ciutat: no va finalitzar ni de bon tros l'any 1929. Els Jocs Olímpics del 1992 van suposar l'actualització plena d'aquesta voluntat larvada de les classes dirigents urbanes de Barcelona de fer "el sùmmum", després del llarg impasse del franquisme. La gran ordenació urbana de la zona costanera amb motiu de la construcció de la Vila Olímpica, l'edificació d'infraestructures culturals sensacionals, com ara grans museus, auditoris i teatres i, més recentment, l'espai colossal del Fòrum de les Cultures Barcelona 2004, responen a aquest exercici continuat de donar a la ciutat unes referències monumentals que la situessin al mapa de les ciutats "barroques" globals. La promoció oficial que es va realitzar amb motiu del Fòrum copia, amb analogies sorprenents, el llenguatge ampul·lós que s'havia utilitzat a les grans urbs barroques del segle XVII i XVIII (Roma, Ciutat de Mèxic o Madrid, per posar tres exemples ben coneguts): "la plaça més gran", "l'operació urbanística més gran d'Europa", "la placa fotovoltaica més gran" o "l'espectacle més gran del món".

La mateixa arquitectura del Fòrum, en un espai apartat de la ciutat convencional, alliberat dels enutjosos lligams del teixit social i històric, característics tant de la ciutat medieval com de l'Eixample, i aliena a les realitats "perifèriques" del Poble Nou i del Besòs, mostra amb una evidència completa els fonaments de la imatge urbana tal i com és concebuda en l'imaginari del poder barceloní. Podríem apuntar una gran varietat d'exemples en el recinte del Fòrum, però ens quedarem amb un, que per

---

<sup>1</sup> Alexandre Cirici, "La arquitectura de Puig i Cadafalch", *Cuadernos de arquitectura*, no. 63, Colegio Oficial d'arquitectos de Cataluña, 1966, pp. 49-52

l'obvietat i la magnitud que té, esdevé emblemàtic. Es tracta de l'escalinata que uneix el nou port comercial amb l'esplanada del Fòrum.

D'entrada, ens preguntem el perquè d'aquestes dimensions descomunals; ens interroguem sobre les veritables raons i la utilitat d'un escenari similar. Perquè no sembla que sigui res més que això, un escenari, construït per magnificar la voluntat mateixa del poder. L'escalinata del Fòrum, organitzada per segments clarament escenogràfics i perspectivistes, ens retrotrauen a l'escalinata de la Piazza di Spagna de Roma o a la de la Catedral de Girona, però amb una diferència enorme. Mentre que aquelles dues eren respostes a problemes d'ordenació i d'accessibilitat urbana, la del Fòrum és un espai en sí mateix, sense cap relació amb l'entorn: es tracta d'un monument *per se*, reflex (patètic) del somni d'un urbanisme cec als problemes reals i completament lliurat al negoci del logotip.

Barcelona ha fet bandera nacional de l'antibarroquisme, de la sobrietat estructural i d'una racionalitat a la qual s'ha de sotmetre tota decoració. Però, mentrestant, ha trobat en moltes de les premisses barroques la font idònia per beure-hi i esdevenir un "pas" més de la processó complexa i competitiva de ciutats postmodernes.

Barcelona pateix, igual com la Roma setcentista, el *complex del descampat*. Els Papes de la Roma del segle XVII van adoptar un seguit de disposicions legals que obligaven a crear façanes falses per tancar solars o per unir edificis separats per descampats. No té lloc a l'univers urbà institucional la idea d'un sol espai que no sigui conseqüent amb la univocitat de la ciutat barroca, que pugui arribar a ésser *in-significant*, que pugui representar alguna cosa diferent de l'ús delineat pel poder. A Barcelona, els descampats es defineixen, en el llenguatge de l'Ajuntament, com a espais per eliminar i tot plegat es justifica amb la coherència necessària d'un model que es pretén integrador però que amaga la quimera d'una cultura de façanes, capaces de guiar el ciutadà-turista a través dels obeliscs-emblemes més importants de la ciutat.

Checa i Morán [1982] van definir l'espai barroc romà de la manera següent: "Abans que res, es tracta de crear un *espai transitable* on es puguin orientar amb facilitat els pelegrins que desconeixen la ciutat. La solució era crear grans carrers rectes, que exigien treballs costosos d'anivellament, però que permetien un recorregut fàcil i que els pelegrins en conjunt es poguessin contemplar ells mateixos com un espectacle en moviment i, alhora, tot afavorint l'alienació de l'individu en la massa de les grans cerimònies col·lectives; i que, finalment, permetessin que, de lluny, es

pogués mirar l'estació següent d'aquell pelegrinatge urbà amb punts de referència verticals, dins d'un sistema viari fonamentalment horitzontal"<sup>2</sup>.

L'urbanisme barroc es defineix perquè és el primer que dissenya la ciutat com un tot. És interessant llegir a Josep Aragay, artista, escriptor i editor de gran influència en la Catalunya noucentista i modernista, quan, l'any 1920, parla de l'ideal urbà: "Els artistes han d'ésser els constructors ideals de la ciutat i han de sentir en el fons de llur ànima aquest deure amb entusiasme. Perquè la ciutat és la primera obra d'art que comença en el traçat dels carrers i places i acaba en l'embelliment de cadascun dels seus edificis, per fora; i continua per dins en l'embelliment de cadascun dels seus salons i de cadascuna de les seves cambres. La ciutat és la primera obra plàstica on col·laboren totes les arts, des de l'arquitectura fins al darrer ofici, per fer-ne el monument de la raça"<sup>3</sup>. La ciutat barroca: una maquinària ben greixada per programes estructurals i guions dramàtics, i feliçment legitimada en la subjectivitat individual del visitant, última fi de l'expressivitat comercial de la propaganda. Barcelona es va fer barroca perquè l'interessava. Primer, va ser capaç d'inventar un model alternatiu, com l'Eixample, que posés fi a les incomoditats d'un barroc massa desprestigiats. Després, en el primer terç del segle XX, va descobrir que el barroc "es venia".

Però Barcelona no podia vendre barroc perquè no en tenia (ni en volia tenir). La qüestió era fonamentar una modernitat pròpia que fes l'ullet a l'urbanisme i "l'amalgama" barrocs, però que els experimentés d'una manera contemporània. L'epítom de tot això serà, finalment, el pavelló alemany de Mies van der Rohe del 1929. Mies va materialitzar, d'una manera genial, amb vidre, travertí i marbre, les contradiccions del barroc, però amb totes les eines d'una avantguarda militant. I també institucionalitzada. El pavelló alemany de Barcelona és un monument al nou ordre barroc de la política: la publicitat. Mies ho sabia. Barcelona també ho sabia, i va esperar cinquanta-set anys per refer el pavelló desaparegut l'any 1986. L'obra de Mies representava un referent excel·lent per a una ciutat "monumental", moderna, però amb l'atractiu d'oferir el signe que caracteritza les ciutats on el negoci principal és la pròpia imatge.

El barroc exigeix grans ciutats, amb molta gent i molts diners. Barcelona no és una gran ciutat, però compleix de sobres la premissa dels grans escenaris urbans, processons, concerts, estadis, parcs, museus i botigues, que responen a una ajustada legislació comercial i urbanística. Tot de mida

---

<sup>2</sup> Fernando Checa y José Miguel Morán, *El Barroco* (Madrid: Istmo, 1982): p. 266

<sup>3</sup> Josep Aragay, "El nacionalisme de l'art", 1920; a Abel Figueres, Joan Cusidó (eds), *El nacionalisme de l'art. De Domènech i Montaner a Aragay*. (Barcelona: Llibres de l'Index-Neopàtria, 2004): p. 91

gran. Barcelona no disposa de molta gent, i, per tant, la importació de persones n'és l'objectiu primordial. Tampoc té gaire sòl. Però sí pot posar els diners. Aquesta és la paradoxa de la ciutat i el paisatge de fons en què evoluciona: amb poc menys de dos milions d'habitants i amb una economia sempre desgastada, té una capacitat formidable per tirar endavant els seus somnis, quimeres, panacees i escamoteigs. Certament, Barcelona és una de les poques ciutats europees que ha estat capaç de reinventar-se com *espai de trànsit*, buscant en el barroc, més sovint del que ens pensem, les solucions a preguntes d'ordre històric, polític i cultural. I tothom segueix encisat. Com si el barroc fos senzillament això, un logo, per camuflar-nos de veritat que tot el muntatge és encara barroc.