

LA IRRUPCIÓ DE LA CIUTAT MODERNA, 1854-1874

Isabel Moretó Navarro

Arquitecta

L'any 1854 van caure les muralles de Barcelona. No ho van fer perquè estiguessin en mal estat de conservació, sinó perquè feien nosa, perquè ja no representaven estabilitat ni protecció per als seus habitants, perquè s'havien convertit en un cinturó que ofegava i un llast que calia deixar anar. La ciutat volia ser més gran, volia créixer, volia esdevenir una capital moderna, com Paris i Londres. Les muralles van caure perquè la gent de Barcelona les va enderrocar. La unanimitat era gran, com ho era la confiança en els il·limitats efectes benèfics de la modernitat. D'aquesta manera, l'enderroc de les muralles de Barcelona va esdevenir un fet simbòlic, com hem tingut oportunitat de veure en l'exposició "*Abajo las murallas!!!*" del Museu d'Història de la Ciutat ¹.

L'entusiasme per l'enderroc de les muralles era el signe visible de l'esperança dipositada per tothom en la idea engrescadora de la ciutat moderna. El fet físic de la desaparició d'uns simples murs de pedra es va convertir en el joïós alliberament d'una energia col·lectiva llargament reprimida. La societat catalana s'havia anat transformant d'una manera inexorable i persistent des d'abans de la guerra de 1714, però a partir del segon terç del segle XVIII ja enfilava amb claredat el camí de la industrialització, la qual cosa significava, per tot Europa, l'hegemonia emergent de la burgesia. Aquesta classe social acabaria imposant els seus valors, les seves instàncies de legitimitat i, sobretot, una fe incondicional en el progrés. L'obstacle, a casa nostra, no era, com en altres llocs, l'aristocràcia. Feia molt temps que no hi havia rei ni cort a Barcelona. El problema que, com una tapadora, mantenia l'energia creixent d'aquesta nova societat sense deixar-li obrir amb franquesa les comportes de la seva creativitat era la desconfiança de l'Estat central, que no trobava la mateixa capacitat transformadora en el seu interior. Les fortificacions militars, tant per causa de la gestió que en va fer l'exèrcit espanyol durant el primer terç del XIX com per la simple força evocadora de la seva arquitectura, es constituïren en la metàfora perfecta de la situació. La ciutat s'alliberaria ella mateixa quan aconseguís enderrocar les muralles. La Ciutadella va caure més tard i el procés d'assimilació simbòlica seria més elaborat. L'assumpte de les muralles era més simple, però no més senzill. Des que, durant la dècada de 1840, Barcelona es proposà a si mateixa com a capital civil de la societat emergent, tant el govern local com els prohoms de la nova classe dirigent van posar fil a l'agulla per aconseguir la desaparició dels murs. Van ser pràcticament deu anys d'esforços fins a l'autorització de 1854, deu anys sobre un procés que ja estava madur, deu anys d'expectatives econòmiques creixents sobre uns terrenys que ja es veien edificats, deu anys per salvar un obstacle arbitrari, perquè les lleis estaven fetes i eren a l'abast. Tothom sabia que només era qüestió de temps, de trobar el moment oportú. Però, al darrere d'aquest objectiu que, de tan anhelat, semblava il·lusòriament finalista, s'amagava la qüestió decisiva. Quina era la forma que es volia per a la Barcelona dels nous temps, per a la ciutat de la nova societat catalana? I així com tothom havia entès perfectament que simbolitzaven les fortificacions militars i la seva destrucció, la unanimitat es va desfer a

¹ *Abajo las murallas!!! 150 anys de l'enderroc de les muralles de Barcelona*, Institut de Cultura: Museu d'Història de la Ciutat, Ajuntament de Barcelona, 2004, catàleg de l'exposició realitzada al Museu d'Història de la Ciutat del 25-11-2004 al 16-10-2005.

l'hora d'imaginar el futur. La ciutat moderna encara trigaria en revelar-se, i ho faria com una realitat molt més complexa del que llavors es podia imaginar.

Se'n va dir pla d'eixample, encara en diem així (amb una petita i pintoresca variant ortogràfica), però no era un simple eixamplament el que estava en joc, sinó el propi model de ciutat en el qual Barcelona es volia emmirallar per veure's moderna. Barcelona se sabia a la perifèria de la modernitat, però les classes dirigents eren conscients de la gran energia disponible que esperava per ser canalitzada i desitjaven veure-la emergir. Sempre falta temps quan no s'és al capdavant de la cursa. El Pla d'Eixample és de l'any 1859. Cinc anys més sobre els deu anteriors, gestions a Madrid, perquè el pla també passava pel poder central, i, a més, un debat ciutadà interessantíssim. Els encàrrecs i els concursos de projectes es van anar succeint, les anades i vingudes eren constants. Tot i que el debat era polític, el seu reflex, com sempre, era tècnic, perquè són els tècnics o bé els artistes, la gent que treballa amb el món físic de les aparences, els qui acaben donant forma a les idees. En aquells quinze anys, una generació marcada per l'estrany optimisme que irradia de la fe en el progrés i formada per industrials, banquers, polítics, arquitectes, enginyers, mestres d'obres i tota la sèrie de professionals que anava trobant, o perdent, el seu lloc a mesura que la modernitat avançava, va haver de donar resposta a la pregunta sobre el tipus de ciutat que es volia fer néixer.

El col·lectiu dels arquitectes va sentir-se directament al·ludit pel repte i va intentar fer-se'l seu. Des de l'any 1815, la Junta de Comerç anava formant arquitectes al marge dels gremis, com s'esqueia a una organització moderna de l'ensenyament. Els alumnes havien d'obtenir el títol a les acadèmies de Madrid o de València, però estudiaven a Barcelona, a l'Escola de Llotja. L'any 1854, la primera promoció de la Classe d'Arquitectura tenia entre deu i vint anys d'exercici professional, experiència suficient com per a encaixar el debat urbanístic de la seva pròpia ciutat. L'any decisiu del concurs de projectes, el 1859, les seves edats es movien entre els 60 anys de Josep Fontserè o els 51 de Miquel Garriga Roca i els 43 anys d'Antoni Rovira Trias o els 44 de Josep Oriol Mestres. La polèmica i el debat no els eren estranys, com es pot comprovar donant una ullada al "*Boletín Enciclopédico de Nobles Artes*", la revista que Josep Oriol Bernadet, Miquel Garriga i Antoni Rovira van aconseguir tirar endavant entre l'1 d'abril de 1846 i el 15 de març de 1847. Miquel Garriga Roca (1808-1888) és una figura que destaca del grup per la seva coherència intel·lectual i per la seva sensibilitat a l'hora d'apreciar la complexitat del territori i del fet urbà. Els seus aixecaments de la ciutat existent, els famosos "Quarterons", s'han convertit en objecte de culte. Garriga era arquitecte municipal i va elaborar varies propostes urbanístiques a propòsit de la nova ciutat. El guanyador del concurs municipal fou Antoni Rovira Trias (1816-1889), amb un projecte radial que volia fer-se ressò del debat que simultàniament s'estava produint a París. El sempre suggeridor Francesc Daniel Molina (1812-1868), autor de la Plaça Reial, o Josep Fontserè Domènech (1799-1870), pare del mestre d'obres Fontserè que uns anys més tard urbanitzaria la Ciutadella i el Born, són altres arquitectes formats a la Classe d'Arquitectura de Llotja que van aportar projectes durant aquests cinc anys que van des de l'enderroc de les muralles a l'aprovació del Pla d'Eixample. Però cap d'ells no va veure escollida la seva proposta. Ni ells, ni cap arquitecte, ni cap pla basat en els recursos que fins aquell moment s'entien com a propis de l'arquitectura.

Sorprenentment per a la majoria, i sobretot per als arquitectes, Ildefons Cerdà (1815-1876), enginyer de camins, de la mateixa generació que els personatges fins ara esmentats, però educat en un imaginari diferent, va ser el projectista que va encertar la dosi de modernitat que Barcelona necessitava en aquell moment. Dotat d'una gran

capacitat de treball i, a més, d'unes fortíssimes i arrelades conviccions, Cerdà va dedicar-se apassionadament a l'execució del pla i a la divulgació de les seves teories urbanístiques, a les quals ell atorgava el rang de ciència. Des de l'any 1860, en què un Reial Decret autoritzà l'edificació de la nova ciutat seguint el seu traçat d'alineacions, fins l'any 1874, dos abans de morir, Cerdà no va deixar d'intervenir en la gestió del planejament que havia endegat. No va rebre en vida el reconeixement que creia merèixer, però la posteritat li ho ha reconegut amb escreix.

La irrupció de la ciutat moderna a Barcelona és la història d'una ciutat que va trobar la desitjada modernitat on no la buscava. Gairebé tothom pensava que la nova ciutat sorgiria del concurs de projectes convocat per l'Ajuntament, en el qual participaven els arquitectes que en aquell moment construïen l'eix Ferran - Jaume I – Princesa i el barri del Raval i que, més tard, també s'havien d'encarregar de l'arquitectura de l'Eixample. I llavors s'imposà, el mateix any que Antoni Rovira guanyava el concurs, un pla que ells no havien pogut formular, una proposta d'una racionalitat tan transparent i lluminosa, tan nova, que acabaria convertint-se en modèlica. La quadrícula de l'Eixample barceloní és una icona del segle XIX i de l'urbanisme en general. Nocions com les de creixement il·limitat, isomorfisme igualitari, versatilitat d'un traçat tan abstracte que és capaç d'acollir qualsevol arquitectura, protagonisme de les xarxes en l'estructuració del territori i tantes variants que s'han considerat des d'aleshores fins avui mateix converteixen el Pla Cerdà en un autèntic clàssic i a Barcelona en una ciutat capdavantera en aquesta disciplina. Quan, pocs anys després del període que considerem en aquest Congrés, l'Eixample de Barcelona es va convertir en l'escenari escollit per l'arquitectura modernista i pel seu representant més brillant, Antoni Gaudí, per fer la seva magnífica aparició, la ciutat ideada l'any 1859 va rebre la definitiva i anhelada legitimació de modernitat.

Ma com'era cominciato tutto? es pregunta insistentment Roberto Calasso en el seu llibre *Le nozze di Cadmo e Armonia*. Com va començar tot? Quin era l'imaginari en el qual s'havien educat els arquitectes? Per què no van encertar a formular el pla que se'ls demanava? Com va començar aquesta història de la irrupció de la ciutat moderna a Barcelona?

Al segle XVIII es produïren grans transformacions urbanes i arquitectòniques a Barcelona. L'activitat constructiva va anar augmentant conforme el segle avançava, les propietats canviaven de mans, les cases es tornaven a fer i s'ampliaven, s'agrupaven per a conformar edificis de tres o quatre plantes independents. Els elements resistents, com ara arcs de pedra o murs de tàpia, quedaven absorbits per la nova construcció resultant, que creixia al seu damunt. A la façana, els esgrafiats servien per uniformar el resultat de l'agregació i identificar la nova propietat. Podem observar molts exemples d'aquesta metamorfosi al sector de Ribera, per exemple, on la posterior substitució edificatòria decimonònica no va ser tan intensa com al barri de la Catedral.

Acabada l'ocupació napoleònica, a Barcelona es construïa d'una manera diferent. La industrialització avançava, la ciutat creixia en extensió fins al límit que les seves muralles li permetien, s'estenia pel Raval, es reinventava en els densos barris centrals i orientals i els processos constructius i de gestió de la propietat s'alteraven de forma notòria i sense volta enrere. La importància i l'abast d'aquest canvi en els hàbits constructius a la Barcelona del tombant dels segles XVIII i XIX són de tal magnitud que la historiografia arquitectònica ha estat anomenant "construcció tradicional" al nou producte resultant, com si a Barcelona "sempre" s'hagués construït així, quan, de fet, la construcció medieval era ben diferent. Fins al segle XVIII es va donar la persistència d'un únic sistema de construcció que no calia canviar simplement perquè funcionava. Per posar una il·lustració entenedora, és el que passava, a una altra escala i amb

implicacions culturals d'un altre rang, amb grans edificis "utilitaris" que no requerien d'esforços de simbolització addicionals, com per exemple les Drassanes. La racionalitat funcional, estructural i constructiva dels anomenats arcs diafragma va tenir com a conseqüència el manteniment d'un mateix sistema constructiu al llarg de cinc segles, més enllà dels recursos formals que podrien ajudar-nos a distingir l'obra del segle XIV de la del XV, del XVI o del XVII. Els arcs de mig punt utilitzats pels constructors de les Drassanes són els que donen la mesura de la llum màxima, la qual, en cobrir-se amb teulades de dues vessants, li confereixen a l'espai la seva característica aparença de nau continua. En els mateixos segles en que les Drassanes es feien, es refeien i s'ampliaven, la ciutat residencial es conformava a partir del mòdul espacial definit per arcs de mig punt que, salvant llums d'entre quatre i cinc metres, van constituir-se en un eficaç mecanisme d'apropiació de l'espai. Amb aquest exemple no vull donar a entendre que el de les Drassanes i el de la residència siguin processos constructius que puguin deduir-se fàcilment l'un de l'altre, només constato una forma pràctica de fer que va coincidir en el temps, un temps que es va allargar cinc segles. En tot cas, el que m'interessa ressaltar aquí és que es tracta d'una manera de fer basada en una concepció tridimensional de l'objecte arquitectònic, des de l'arrel mateixa del pensament projectual.

La major part del que anomenem teixit urbà medieval del centre històric de Barcelona ja no presenta els trets medievals que el van conformar, o no els presenta a la vista, perquè el que ens ha arribat és un híbrid, resultat d'un traçat d'origen efectivament medieval al qual si li va sobreposar una parcel·lació, i, acte seguit, una reconstrucció física. Aquest procés de redefinició de la propietat urbana va començar al segle XVIII, en paral·lel i com a conseqüència de la industrialització, i es va perllongar durant la primera meitat del segle XIX. De forma succinta, la transformació va consistir en la substitució d'unes construccions antigues fetes d'arcs de pedra, forjats de fusta i murs de tàpia, per una construcció nova de totxo ceràmic industrial pres amb morter de calç, amb forjats de bigues de fusta i revoltons ceràmics, i l'ús de la pedra circumscrita a elements complementaris i independents, com basaments, balcons i cornises. Es va passar d'una implantació regida pel domini i pels censos, a una altra basada en la delimitació parcel·lària de la propietat; d'una arquitectura pensada des de l'apropiació de l'espai en tres dimensions a una altra sempre referida a una planimetria bidimensional; d'una construcció conformada en el lloc a una arquitectura pensada en un dibuix; d'uns materials reciclats a uns materials industrialitzats; de la reforma aixecada sobre part de l'edifici anterior a l'enderroc total i subsegüent edificació de nova planta. Amb el transcurs del temps i la creixent modernització, la ciutat que va néixer d'aquest veritable canvi de paradigma ha acabat per no saber identificar els espais generats a la ciutat anterior que no van ser destruïts durant el procés, problema que ha derivat en les múltiples resistències que la ciutat antiga segueix presentant de cara a la seva domesticació. Per a la ciutat tal com la coneixem avui és imprescindible que tot el sistema urbanístic i la propietat del sòl vagin referits a la unitat mínima constituïda per la parcel·la, i que cap problema ni ús no desbordi el seu àmbit. La complexitat inherent a la ciutat antiga és directament conceptualitzada pel sistema de coordenades cartesianes com una "aberració urbanística", una mena de pensament impensable.

L'ús de les matemàtiques en la comprensió i posterior domini del món, que és l'element catalitzador d'aquest enorme canvi de mentalitat per tot Europa, va ser introduït a Barcelona, en l'àmbit de la construcció, pels enginyers militars. L'aportació dels enginyers militars borbònics ha estat estudiada amb interès i manca de prejudicis pels historiadors de l'arquitectura per causa del paper modernitzador que unànimement se'ls reconeix. Eren personatges il·lustrats que manegaven un corpus de coneixements

tècnics molt útils per a una societat dinàmica i en procés d'industrialització. Els seus projectes d'obres públiques, com ara fortaleses militars, casernes, ports, ponts o carreteres, la seva convivència amb els mestres d'obres locals que havien d'executar els seus projectes i l'entrada de civils a l'Acadèmia de Matemàtiques, ubicada a la Ciutadella, van resultar crucials en el desenvolupament i posterior arrelament de la ciutat moderna a Barcelona². Parafraçant el significatiu títol de la tesi del professor Josep Maria Montaner³, els enginyers militars de la Barcelona ocupada del set-cents van ser els iniciadors del procés de modernització de d'utilitatge mental de l'arquitectura catalana.

Per aproximar-se al que sigui que significa “la modernització”, és útil començar consultant el diccionari. La paraula “modern” prové del llatí *modernus-a-um*, que vol dir: recent, de fa poc. “Modern” té una curta llista d'accepcions, totes destinades a diferenciar el temps actual del temps anterior. “Modern”, en definitiva, no vol dir res, aquí està el seu secret. Mentre que la paraula “amor”, per exemple, és polisèmica per excés de continguts, sovint contradictoris, “modern” ho és per la raó contrària, pel fet de ser un adjectiu que no aporta significat, ni gruix, ni pes, ni textura, que pot voler dir moltes coses o cap ni una. És una paraula que indica una frontera, la línia traçada entre un temps passat, del qual se'n pot parlar, i un temps futur que es constitueix com a possibilitat, com a somni, un temps futur desconegut del qual la única cosa que sabem és que no serà més com el temps anterior, que serà un temps nou. La dificultat principal de la modernitat és la nostra pròpia condició moderna, el fet que els habitants dels segle XXI seguim definint-nos com a moderns i no com una altra cosa. En tot cas, la modernitat és una actitud de frontera que, orfe de contingut en sí mateixa, cristal·litza fortament en cada lloc i en cada moment històric, la modernitat és una voluntat indòmita que, a partir de cert moment, domina la història, la inventa i la dota de direcció. La modernitat és el progrés.

S'observen tres inflexions de modernitat: la primera és el pas del pensament medieval al renaixentista, la segona és el llinar que separa l'antic règim de la Il·lustració burgesa i la tercera és el trànsit del segle XIX al XX. Cadascuna de les tres modernitats està dotada d'un contingut i d'un caràcter propis, i cadascuna de les tres es manifesta amb diferents graus de desenvolupament en els diferents llocs on s'implanta. En aquest text em referiré, sempre que esmenti els mots “modern” o “modernitat”, a la segona de les tres modernitats esmentades. L'inici d'aquesta modernitat es situa normalment en la Revolució Francesa. Alguns autors en traslladen el començament a la decapitació del rei d'Anglaterra, un segle i mig abans. El final d'aquesta segona modernitat es produeix amb l'aparició del nou escenari postbèl·lic del segle XX, que dóna pas a l'hegemonia del mercat. Si seguim la classificació que s'ha consolidat per a la història del pensament, que té l'avantatge de ser una convenció externa al debat artístic, correspon parlar de la situació cultural entre el Discurs del Mètode de Descartes l'any 1637 i la mort de Nietzsche l'any 1900. D'entre la infinitat de consideracions que poden fer-se a propòsit del radical canvi de panorama que Descartes introdueix en la mentalitat de l'home europeu, és destacable el gir que li dóna a la noció de “certesa”. A partir del famós “*cogito ergo sum*”, només es reconeixen com a dignes de confiança les veritats que poden expressar-se a la manera de les operacions matemàtiques, condició de verificació que dóna lloc, d'una banda, al desplegament de la ciència com a física

² Veure ARRANZ HERRERO, Manuel: *La menestralia de Barcelona al segle XVIII. Els gremis de la construcció*, Arxiu Històric de la Ciutat, editorial Proa, Barcelona, 2001.

³ MONTANER MARTORELL, Josep Maria: *La modernització de l'utilitatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*. Tesi doctoral, director: Ignasi de Solà Morales. Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1990.

matemàtica i, de l'altra, a l'inici del procés de subjectivització del món. És interessant adonar-se de que la modernitat implica ineludiblement un procés de simplificació constant per al seu desenvolupament, característica constitutiva del mecanisme de reducció a les veritats de tipus matemàtic que afecta tots els àmbits del coneixement, inclosa l'arquitectura. En el camp de les arts visuals i de l'arquitectura, aquesta obligada simplificació moderna apareix sovint velada per la fascinació de l'abstracte, que l'ha dotat d'una aura poètica ben precisa.

Pel que fa als altres dos moments històrics que van apel·lar la modernitat per prendre distància del passat, la primera frontera renaixentista no és tan nítida com semblava. Victor Hugo ja la va posar-la en dubte en el passatge *Ceci tuera cela* de la seva novel·la *Notre Dame de Paris*. Hugo proposava deixar de veure el Renaixement com un trencament històric, o com el lloc on comença la història, per a contemplar-hi un brillant crepuscle de l'Edat Mitjana, sense solució de continuïtat. Avui en dia, en que anem deixant enrere el cicle de la modernitat, comencen a aparèixer treballs que aprofundeixen en processos de mitificació com el de Filippo Brunelleschi i la cúpula de Santa Maria del Fiore, mite modern destinat a legitimar la figura de l'arquitecte fins, com a mínim, Frank Lloyd Wright i els anomenats "pioners del Moviment Modern", si no més lluny. Per l'extrem més proper a nosaltres, la frontera que estableixen les guerres del segle XX és molt potent. Fins fa ben poc, tothom es referia al període immediatament posterior, que es caracteritza per l'entronització del mercat, amb l'adjectiu "postmodern". Tanmateix, comencen a detectar-se intents de denominar "modernitat" l'escenari que inaugura la caiguda de les avantguardes artístiques i d'etiquetar la resta com a "segle XIX". Les qüestions més contemporànies, però, ens allunyen de la ciutat moderna per a introduir-nos en el complicat fenomen de la metròpolis i del *continuum* urbà. En tot cas, una petita incursió en els límits ha servit per confirmar la definició més apropiada per la paraula "modernitat" en el context de la irrupció de la ciutat moderna a Barcelona a mitjan segle XIX.

Fernando Chueca Goitia⁴ basa les seves consideracions sobre l'arquitectura neoclàssica en una distinció que, des del meu punt de vista, ajuda a entendre un canvi substancial dins les transformacions que s'anaren succeint durant el segle XIX, un canvi que presenta la dificultat de no mostrar-se de forma evident, sinó emmascarada. De fet, tot el que fa referència a l'anàlisi de l'arquitectura clàssica té sempre un cert caràcter iniciàtic. El llenguatge i l'argumentació de Chueca Goitia poden resultar una mica estranys al lector actual, però és interessant la manera amb la qual expressa una observació empírica que, en tot cas, no és l'únic que l'ha sabut veure. Chueca distingeix entre barroc classicista i classicisme romàntic. A partir d'ara, adoptaré aquesta terminologia. A banda del nom que li donem, que pot ser perfectament aquest, es tracta de la distància entre l'arquitectura d'Alexandre de Retz, Ventura Rodríguez o Joan Soler Faneca i l'arquitectura de Francesc Daniel Molina, Josep Fontserè Domènech o Josep Oriol Mestres. Tots ells utilitzen el mateix instrumental de projectació, que en diem neoclàssic, però ni la mirada, ni les intencions, ni els resultats són els mateixos, malgrat les aparences i malgrat les etiquetes uniformadores.

Fa dos anys, vaig presentar en aquest mateix Congrés d'Història una comunicació en la qual mostrava un exemple del que acabo de definir com a classicisme romàntic, la casa del carrer Ferran 30, obra de l'any 1853 de l'arquitecte Josep Fontserè Domènech. A partir de l'anàlisi de la disposició dels espais en aquest edifici d'habitatges, vaig intentar evidenciar un mecanisme d'articulació de l'arquitectura fortament característic que, un cop vist, es fa del tot evident, per a l'observador iniciat, en la producció barcelonina dels alumnes de la primera Classe d'Arquitectura de Llotja.

⁴ CHUECA GOITIA, Fernando: *Varia neoclásica*, Instituto de España, Madrid, 1983.

Es tracta d'una mena de manipulació dels eixos, de manera que n'hi ha de compositius i n'hi ha que només serveixen per orientar el recorregut. La novetat és que no sempre coincideixen. En la casa de Ferran 30, l'eix que defineix la porta d'entrada des del carrer és el que va encadenant successivament el vestíbul, el pati, l'escala i la sortida al carreró posterior, una visual molt fàcil de percebre per part del subjecte que decideix penetrar en l'edifici, perquè és el que li ha marcat, abans d'entrar, la pròpia façana i és el que li fa de guia, perquè seguint-lo el subjecte no es perd, s'orienta fàcilment. Tot sembla indicar, doncs, que el subjecte avança per l'eix vertebrador de l'edifici, però resulta que no és així, que les aparences enganyen i que l'eix orientador no coincideix amb la veritable axialitat dels espais que s'articulen per conformar l'edifici sencer. Aquesta dislocació dels eixos només és observable a la planimetria, en la qual es constata l'extrema racionalitat de la decisió projectual (el solar és molt irregular i el desplaçament dels eixos aporta la flexibilitat necessària per organitzar equilibradament el programa funcional i jerarquitzar assenyadament els espais). El més suggeridor de la proposta són els mecanismes que es posen en marxa per atraure l'atenció del subjecte i poder així guiar-lo en el seu itinerari. En efecte, al llarg de l'eix suggerit (subjectiu o il·lusori), s'enfilen les visuals, des de les finestres d'un carrer fins a les finestres de l'altre carrer, creuant els espais interiors i els patis. Aquesta utilització de la geometria per orientar les perspectives traspasa absolutament l'arquitectura i no es refereix només a recorreguts interiors o de connexió de l'interior amb l'exterior: es constitueix, a més, en un mecanisme de "cosit" amb el teixit medieval preexistent que pot observar-se en la majoria de les edificacions de la via transversal. Les finestres i les balconades es situen intencionadament en la visual dels estrets carrerons, de manera que els espais interiors guanyen llum i sensació d'amplitud i, a l'hora, l'espai urbà incorpora sentit de la orientació i, en definitiva, s'humanitza, es conforma des d'una escala i des d'una percepció humanes. Des del punt de vista del planejament, el que jo, fa dos anys, anomenava eixos subjectius i enfilada de visuals, es tradueix, a la pràctica, en un veritable deliri d'axialitats, inevitablement reflectit en els plans urbanístics d'aquest moment, com el "*Projecte General d'Alineacions i Millores*" de Miquel Garriga Roca, de 1862, a propòsit del qual els estudiosos de l'urbanisme han parlat d'una veritable obsessió per les axialitats, els encreuaments i la localització de les activitats en l'espai. Els eixos barrocs, en la línia de Versailles, per exemple, pressuposen un hipotètic espectador extern, un punt de vista "objectiu" desvinculat del subjecte individual. Són eixos compositius únics i evidents, s'imposen a l'espectador, ningú pensa en desdoblar-los, és l'espectador qui s'ha d'adaptar a ells. El classicisme romàntic utilitza el mateix recurs barroc dels eixos de composició i les axialitats, però des d'una mirada curiosament més assemblada a la dels constructors de catedrals, que situaven les torres, els campanars i les portalades en la visual dels carrerons. És el que jo anomeno una mirada subjectiva, una escala humana, com si l'arquitectura sortís a trobar l'espectador.

Si comparem sense massa idees preconcebudes dos magnífics exemples d'arquitectura neoclàssica a Barcelona com són l'edifici de Llotja (1774-1802) i la Plaça Reial (1848-1859), separats setanta anys l'un de l'altre, el primer que veiem és que utilitzen, per dir-ho a la moderna, el mateix "llenguatge formal", però una mirada més atenta ens revela plantejaments diferents.

Joan Soler Faneca (1731-1794) va subordinar el seu edifici a uns eixos que semblen provenir d'una mena d'objectivitat externa a l'articulació dels espais. La decisió projectual bàsica és el pati central, que genera els dos eixos perpendiculars de la composició. La sala de contractacions ja existia i formava part del programa funcional el seu manteniment. Soler opta per juxtaposar el pati i la sala. L'escala, situada sobre un dels dos eixos principals, pertany al pati. El pòrtic del Pla de Palau pertany a la sala.

L'escala dona ostensiblement l'esquena a la sala, que s'obre al pati principal per una porta secundària, desplaçada dels eixos principals. L'edifici generat pels dos eixos del pati central desplega una façana unitària, a quatre vents, que uneix les dues peces, sense barrejar-les.

A la Plaça Reial, els eixos es manipulen a partir de mecanismes derivats de la idea de correcció òptica. La correcció òptica prové de la Grècia clàssica i la moda de les excavacions arqueològiques la va treure a la llum. Bàsicament consisteix en que és més important la sensació de regularitat que la regularitat mateixa i, a partir d'aquí, l'arquitecte utilitza la geometria perspectiva per verificar els resultats. Els eixos compositius que ordenen l'arquitectura de Francesc Daniel Molina sorgeixen amb una aparent naturalitat del caòtic teixit medieval que està justament cosint amb la seva presència. En el traçat de la Plaça Reial, els angles no són rectes, encara que ho sembli, i causa sorpresa la constatació de l'extrema complexitat del parcel·lari, que no es percep. La delicadesa que exhibeix Francesc Daniel Molina en els mecanismes de correcció òptica que li permeten donar una impressió de regularitat on no n'hi ha provenen de l'impressionant domini que demostra en la resolució dels encaixos. Passatge Madoz, carrer Colom, passatge Bacardí, carrer de Zurbano, carrer del Vidre dues vegades, carrer de Tres Llits, carrer de les Heures: fins a vuit carrers conflueixen desordenadament en el mateix espai i cada trobada és diferent. La pedra de toc de la Plaça Reial són les fronteres, sense cap mena de dubte.

Una tan acusada exhibició de sensibilitat subjectiva contrasta fortament amb l'elegant majestuositat de l'arquitecte de Llotja, que acull la incrustació del saló gòtic en el seu interior amb un aristocràtic menyspreu per la resolució dels detalls d'encaix. No cal dir que el contrast intencionadament violent entre el contenidor i la relíquia amagada en el seu interior intensifica la càrrega poètica. El diàleg establert entre el nou i el vell és un altre dels indicadors que ens permeten verificar les diferències entre els dos classicismes. En efecte, el classicisme romàntic no dubta en modificar la ubicació de les peces a conservar per tal d'integrar-les amb comoditat en els nous espais, com va passar amb les quatre columnes del convent de Trinitaris, el cadiram del cor de Santa Caterina o el mateix pati Gralla, il·lustres precedents d'operacions posteriors de trasllat de molt més calat, com, per exemple, les dues esglésies senceres que van ser reubicades a l'Eixample, pedra a pedra, però amb notables distorsions.

Similar distància intel·lectual que la que hi ha entre Llotja i la Plaça Reial es pot observar entre l'arquitectura de Soler Faneca i el plantejament que Carlo Fontana va fer, vuitanta anys abans de Llotja, l'any 1689, per la basílica de Loiola. En aquesta gran peça del barroc canònic i vaticà també formava part de l'encàrrec el manteniment d'una construcció medieval preexistent, la casa natal del fundador, que havia de quedar absorbida per la teatralització arquitectònica exterior. La comparació de les dues obres transparenta la interessant aparició a Llotja d'un subversiu eix desdoblant, el de la porta que uneix el pati amb la sala de contractacions. Aquest eix secundari, paral·lel a un dels dos principals, ajuda subtilment a articular uns espais que corrien el perill de mostrar-se antagònics (el pati i la sala). És possible entendre la soltura amb la que Soler Faneca es pren aquesta agradable llicència com un símptoma de la flexibilització que es durà a terme dues generacions més tard, quan les axialitats s'alliberin dels rígids esquemes preconcebuts i els espais comencin a fluir a una escala més humanitzada.

Donades les diferències sensibles observables entre dues arquitectures d'un nivell similar d'excel·lència, com són Llotja i la Plaça Reial, sembla adequat examinar els fets que es van esdevenir entre ambdues per tal d'aprofundir en la seva comprensió. La circumstància que hi va haver entre els arquitectes Joan Soler Faneca i Francesc

Daniel Molina va ser l'ensenyament acadèmic d'Antoni Celles a la primera Classe d'Arquitectura de Llotja.

Antoni Celles (1775-1835) pertanyia a la generació posterior de Soler, era quaranta quatre anys més jove. No es va formar a l'ambient gremial de Barcelona, sinó a l'Academia de San Fernando de Madrid, ciutat a la qual es va traslladar ben jove des de la seva Lleida natal. Els estudis madrilenys de Celles van coincidir amb el període en el qual l'arquitecte Juan de Villanueva (1739-1811) estava construint el Museo del Prado i era director de l'Acadèmia. La Junta de Comerç, que l'any 1797 havia aconseguit l'autorització de l'estat central per a establir una Classe d'Arquitectura a Barcelona, va finançar els darrers anys de Celles a la capital i també la seva pensió a Roma, de manera que el nou arquitecte va viure dotze anys a Roma abans de començar la seva tasca de professor d'arquitectura a Barcelona. L'impacte de la Roma barroca i el contacte personal amb els millors artistes acadèmics europeus devien ser experiències importants per a ell, juntament amb l'oportunitat que se li va presentar d'ocupar-se en l'activitat de moda del moment, les excavacions arqueològiques. Tots els indicis fan pensar que l'estada d'Antoni Celles a Roma va resultar molt gratificant, la qual cosa és perfectament comprensible si considerem l'enorme prestigi que aureolava aquests *tours* italians a l'Europa del segle XIX. En tot cas, acabada l'etapa de la invasió francesa, Celles tornà a casa, presentà el seu pla d'estudis l'any 1815 i llegí el discurs inaugural de la Classe el dia 11 de setembre de 1817. A l'edat de 42 anys, Antoni Celles començà a impartir les primeres classes d'arquitectura que es donaven a la Barcelona moderna i així ho va seguir fent fins la seva mort. Els vint anys de durada de la primera Classe d'Arquitectura van estar marcats per tota una sèrie de vicissituds, imputables tant a les espinoses circumstàncies polítiques com a la particular idiosincràsia personal del mestre.

El contingut dels ensenyaments d'Antoni Celles com a professor d'arquitectura és conegut. En la meua pròpia comunicació de fa dos anys vaig destacar-ne alguns aspectes. Tanmateix, voldria cridar l'atenció sobre dues característiques de la primera Classe d'Arquitectura que considero determinants en l'evolució posterior dels fets. La primera és el mètode pedagògic que Celles sí va aplicar, el model *Beaux-Arts* dels anomenats *ateliers*, que es basava en la pràctica de l'ofici. En els seus escrits, el professor manifestava amb claredat que, per aprendre arquitectura, els llibres que calia utilitzar són el Vitruvi i l'observació dels bons exemples. L'instrument d'aproximació, en aquest mètode, és el dibuix. El segon aspecte que voldria destacar és el que Celles no només no va aplicar, sinó que va criticar apassionadament, qüestió aquesta que li va reportar molts inconvenients, perquè justament es tractava del mètode que els seus patrons de la Junta de Comerç volien que dugués a la pràctica com més aviat millor. El model d'ensenyament que va provocar aquesta clara insubmissió per part de Celles era, com sabem, el de l'Escola Politècnica de Paris, model que comportava una reducció dràstica del temps de formació dels alumnes i un canvi de 180 graus en la conceptualització de l'objecte arquitectònic. De la idea clàssica, vigent com a mínim des del Partenó, que propugnava la unitat indissoluble, podríem dir que ontològica, de la venerable triada *firmitas / utilitas / venustas*, es passava, de la nit al dia, mitjançant el mètode de Durand, deixeble de Boullée, a concebre l'arquitectura com un conjunt de parts dotades de l'autonomia suficient com per ser analitzades per separat i susceptibles de ser acoblades les unes amb les altres en funció de criteris estrictament pràctics, o "positius". Aquest mètode, anomenat "composició arquitectònica", constitueix la clau de volta de la modernització de l'arquitectura, la qual, mitjançant la seva aplicació, s'aproxima als mètodes científics i de muntatge industrial. En conseqüència, Antoni

Celles, amb la seva actitud, va actuar com un retardador de modernitat, i, en comptes d'afavorir el progrés de l'arquitectura a Barcelona, el va desaccelerar.

L'arquitectura dels deixebles de Celles, tanmateix, no es va quedar ancorada en el barroc classicista, com he intentat mostrar. Tampoc va derivar cap a formalitzacions més eixutes, en l'òrbita del despotisme il·lustrat d'arquitectes com Giuseppe Valadier, per exemple, que també podia haver passat. Si alguna influència sembla suggerir l'arquitectura dels anys 1840-1850 a Barcelona és la de Juan de Villanueva, el mestre del qual es va fer sentir a Madrid, i a la resta de la Península, força més enllà de 1811, l'any de la seva mort. Amb independència del contingut de la Classe d'Arquitectura de Barcelona, el que és ben cert és que el títol s'obtenia, en la gran majoria dels casos, a l'Acadèmia de San Fernando de Madrid, en la qual Villanueva va exercir la docència des de l'any 1774. Per tots els indicis, Juan de Villanueva, a més d'un gran arquitecte, era un inspirat pedagog, que va saber conjugar la necessària modernització de l'aprenentatge amb una teoria de fons que, als ulls dels seus alumnes, salvaguardava l'arquitectura del naufragi modern i els infonia, a ells, la confiança necessària per a poder projectar. Diu Chueca Goitia: *“La arquitectura clásica podía producir obras estimables sin necesidad de ser geniales. Villanueva, para sus discípulos, había creado un sistema que resolvía con dignidad y sencillez todos los problemas arquitectónicos, un procedimiento generalizador para resolverlos no caso por caso, sino mediante una ley o leyes generales y para cuya aplicación no era necesario un superior talento artístico”*⁵. És remarcable el fet que, a Madrid, es parlés de l'escola de Villanueva durant tota la primera meitat del segle XIX. L'estada de Celles a Madrid va coincidir amb la plenitud de la carrera professional de Villanueva, però no cal deduir forçosament d'aquesta circumstància que fos ell qui vehiculés l'admiració dels seus alumnes per la figura del gran arquitecte madrileny, a la vista tant de l'ensenyament que Celles impartí, com de l'obra que realitzà. És curiós, potser significatiu, que l'elogi dels alumnes al seu mestre s'insereixi en un context fortament corporativista, onze anys després de la seva mort, en una necrològica poc emotiva redactada per un dels arquitectes més joves i inquiets de la Classe, Antoni Rovira Trias, que pràcticament no el devia conèixer (Rovira tenia dinou anys quan Celles va morir)⁶. Fa tot l'efecte que els calgués una figura aglutinadora, possiblement recuperada *a posteriori*. Els 24 números del *Boletín de Nobles Artes* van aparèixer just després de la promulgació d'una *“Instrucción para promover y ejecutar las obras públicas”* que afavoria clarament els enginyers. L'amargura pel fet que era un altre col·lectiu l'unànimement reconegut com a autèntic portador de modernitat, en comptes d'ells, recorre totes les pàgines de la revista, en la qual es llegeixen paràgrafs com el següent: *“Mientras hay ingeniero civil que, al salir de la escuela, después de cinco años de estudio, conservando el carácter de juez y abogado en su arte, como todos los ingenieros, gana el sueldo de 37.000 reales anuales, a más de las gratificaciones que el desprendimiento de las empresas, y poco escrúpulo, puedan dar de sí, los arquitectos, que no cobran ningún sueldo, se ven privados hasta de aquellas obras que deben estar exclusivamente bajo su dirección. Con la ciega protección que se da a esa clase privilegiada poco adelantarán las artes e imposible será a los arquitectos contribuir a las cargas del Estado, de las que están exentos los ingenieros civiles, que son los únicos que ejercen libremente el arte”*⁷.

⁵ CHUECA GOITIA, Fernando: *Varia neoclásica*, Instituto de España, Madrid, 1983, p. 82-83.

⁶ ROVIRA TRIAS, Antoni: *Biografía de Antonio Celles*, dins: *Boletín Enciclopédico de Nobles Artes*, núm. 9, vol. I, Barcelona 1 d'agost de 1846.

⁷ *“Boletín Enciclopédico de Nobles Artes”*, núm. 23-24, vol. I, Barcelona 15 de març de 1847, p. 384.

En definitiva, doncs, malgrat haver rebut un ensenyament que dificultava la seva plena incorporació a la modernitat, com ells mateixos constataren amb angoixa, la producció dels arquitectes de la generació a la qual li va correspondre participar en el debat sobre la nova ciutat presenta certes característiques pròpies de la modernitat que els allunya del barroc classicista, característiques que, en part, coincideixen amb les dels arquitectes de l'Acadèmia de San Fernando. Paradoxalment, va ser l'ensenyament retardador de la modernitat que van rebre, transmissor encara dels conceptes bàsics del classicisme de sempre, el que, combinat amb una evolució plenament moderna de la mirada per part dels projectistes, va tenir la sorprenent conseqüència de pujar amb força el llistó qualitatiu de l'arquitectura barcelonina dels vint anys previs a l'eixampla. Des de la meua apreciació personal, l'obra més reeixida i emblemàtica del classicisme romàntic barceloní és la Plaça Reial. Una peça així no acostuma a aparèixer aïllada i, en efecte, hi ha centenars de cases de pisos degudes al mateix Molina o als seus companys Fontserè Domènech, Buixareu, Nuet, Ubach, Rovira Riera, Rovira Trias, Nolla, Vila, Garriga o Mestres, que, amb ornamentació de terracota o sense, amb pintures *trompe l'oeil* o sense, assolixen una enorme dignitat en la gran majoria dels casos que jo he pogut verificar. L'admiració que mereixen aquestes cases no s'atura en el plantejament dels espais i la seva articulació, sinó que es perllonga molt especialment en la resolució dels detalls constructius, en els quals tots aquests arquitectes mostren un portentós domini de l'ofici de construir. No haver tingut l'oportunitat de treballar en una capital va fer que la seva obra es dediqués majoritàriament a la casa de veïns, circumstància que no els proporcionà el ressò que els haurien donat projectes de més lluïment.

Entre les resistències a la modernització que Celles va transmetre amb el seu ensenyament acadèmic, un dels més significatius, almenys de cara al que va passar després, va ser, des del meu punt de vista, la pervivència de la noció de lloc, pròpia de la Grècia clàssica i de l'arquitectura en general fins a l'adveniment de la modernitat. Una de les característiques més impressionants d'una disposició clàssica d'edificis a Grècia, no només a l'Acropolis d'Atenes, sinó per tot el país, és la certesa que evidencien respecte del lloc que ocupen. Aquesta sensació és tan poderosa i tan constitutiva del fet arquitectònic que, fins i tot ara, després de dos segles de depuració modernitzadora, quan ja han fet la seva aparició els literaris "no-llocs", amb tot el seu potencial de poesia nihilista; fins i tot ara, quan els artefactes arquitectònics han de confiar en processos etiquetats de sinèrgics per a tenir la possibilitat, sempre precària, d'arrelar en un territori indiferenciat, fins i tot ara els grans arquitectes segueixen reivindicant "el lloc". Rafael Moneo, el mes d'agost passat, en ocasió d'una exposició retrospectiva de la seva obra al Kursaal de San Sebastián, manifestava a la premsa el següent: "*En arquitectura es esencial encontrar los cimientos, en el sentido más literal, sea próximo a la geología y a la geografía o a la vida urbana. Valoro cada día más la importancia que tiene lo que haces en el lugar en el que trabajas*".⁸

És justament aquest aferrar-se al lloc el que caracteritza més acusadament l'arquitectura barcelonina entre 1840 i 1860. És interessant comprovar com el procés de modernització de l'utilitatge mental dels arquitectes de la Reforma va anar avançant paral·lelament a l'obertura de la via transversal, en el sentit d'anar-se desprenent del lloc a poc a poc. Al carrer Ferran, que va ser el primer en obrir-se, s'observen actuacions de "cosit" de gran complexitat, més afortunades, com la del número 30, que hem analitzat més amunt, o menys reeixides, com la del número 53, que integra un edifici medieval anterior ja modificat al segle XVIII, amb façanes als carrers del Call i de l'Ensenyança.

⁸ Moneo, *el arquitecto de la intensidad*, article publicat al diari "EL PAÍS", 04-08-2005, amb motiu de la inauguració de l'exposició *Rafael Moneo: museos, auditorios y bibliotecas* a la Sala-Kubo del Kursaal de Donostia.

Al carrer Jaume I, els enderrocs totals previs a l'edificació nova van produir-se amb més assiduitat. En aquest tram hi ha remarcables edificis de Francesc Daniel Molina, com el número 11, que té façanes secundàries als carrers Dagueria i Llibreteria, totes tres façanes diferents. Al carrer Princesa, el darrer de la sèrie, l'obertura es planteja a una escala més de cirurgia urbana que d'adaptació purament arquitectònica, com en la casa del número 16, de Miquel Garriga Roca. Aquest edifici presenta una llarga façana pel carrer Barra de Ferro ben diferent de la del carrer Princesa. És a Barra de Ferro que s'obre l'espectacular pati de l'edifici anterior, englobat pel nou. La tònica habitual de les nombroses substitucions dels anys cinquanta al centre de la ciutat és aquesta: presenten diverses façanes, integren pervivències de la construcció anterior i exhibeixen un ventall de solucions arquitectòniques fetes a mida pel lloc en concret. Va ser la simultània urbanització del Raval, en el qual ja no tenia massa sentit l'entretingut joc de les visuals i de les axialitats, la que va constituir-se en el veritable camp d'experimentació tipològica de cara als requeriments d'habitatge massiu. L'arquitectura barcelonina, molt experimentada en aquest tema, va donar una resposta tipològica excel·lent quan es va fer el salt definitiu a l'Eixample, la nova ciutat moderna. Però, incapacitats per la seva pròpia educació, el que no van saber veure a temps els alumnes de la Classe d'Arquitectura va ser el projecte de gran escala, la forma amb la qual la ciutat moderna com a tal havia d'irrompre sobre el territori del Pla de Barcelona.

L'any que es van enderrocar les muralles, el pla de Barcelona era una extensió de terrenys de cultiu sotmesa a fortes pressions especulatives. L'aprovació del Pla Cerdà ha sigut interpretat, especialment a partir del Noucentisme, com el resultat d'una batalla guanyada per l'estat centralista espanyol, que va imposar-lo per damunt dels requisits legals i en contra dels representants de la societat barcelonina. Segons aquesta versió, Barcelona hauria dipositat les seves esperances en el concurs municipal de 1859 i les hauria vist materialitzades en el projecte premiat. Com a oportú i suposadament clarificador complement d'aquesta versió, la precipitada resolució del conflicte hauria evidenciat una greu confrontació entre dues perspectives disciplinàries, la dels arquitectes, que hauria triomfat moralment en el certamen municipal, i la dels enginyers, que és la que s'expressa en la quadrícula de Cerdà. Puig i Cadafalch, en l'opuscle "La Plaça de Catalunya", s'explana de la següent manera:

"En Cerdà concebia les ciutats com la cristallització d'un mineral, tal com les ciutats americanes. El propietari tendeix a la uniformitat i, a poc a poc, amb una constància entomològica, ha anat rosegant i convertint en solars edificables tots els jardins, tots els eixamplaments, tots els llocs destinats a edificis públics. Així, la plaça del Passeig de Gràcia fou suprimida, i les amplades diverses del gran passeig, que hauria pres interessants aspectes de perspectiva, foren uniformades fins arribar a l'actual monotonia de ciutat americana, edificada en mig d'una pampa material i destinada a una tribu pretensiosa, sense necessitats de l'esperit. En front del Pla Cerdà hi hagué en el concurs celebrat per l'Ajuntament el plànol de l'arquitecte Rovira, que posava al cap d'amunt de la Rambla una plaça, de la qual radiaven vies cap els centres urbans dels afores, com una mà que volgués ajuntar-los a la mare Ciutat, on es projectaven grans edificis públics".⁹

És possible que la convocatòria del concurs municipal fos una estratègia de l'Ajuntament destinada a guanyar temps i a intentar prendre la iniciativa d'un procés que, no només se li anava de les mans, sinó que, a més, presentava espinosos problemes de gestió de l'espai públic. Tanmateix, el concurs fou convocat i, amb independència

⁹ Citat a: TORRES CAPELL, Manuel: *Inicis de la urbanística municipal de Barcelona. Mostra dels fons municipals de plans i projectes d'urbanisme 1750-1930*. Ajuntament de Barcelona, Corporació Metropolitana de Barcelona, 1985, p.72.

del punt de vista dels promotors del certamen, ha suscitat interès molt més enllà de la seva circumstància històrica, com palesa l'inspirat text de Puig i Cadafalch. La utilització del projecte guanyador per a incidir en el debat de principis del segle XX és evident: Puig no estava parlant del projecte Rovira, sinó del Pla Jaussely i de la requalificació monumental de Barcelona. Observem, de passada, les afinitats electives d'un projecte cultural com el noucentisme, que proposava una altra desacceleració del procés de modernització de la ciutat. A banda de lectures més o menys interessades, el pla Rovira, en concret, segurament no anava més lluny, en les seves ambicions, que intentar situar-se en la òrbita de la última aportació francesa al debat sobre la ciutat moderna, molt sesgat, en el cas de París, per la reforma de la ciutat antiga. Léonce Reynaud, en un afegit de 1858 al seu Tractat d'Arquitectura, criticava la ciutat de geometria rígida sotmesa a un ordre només aparent i proposava una zonificació funcional flexible, articulada des de la seva relació amb la topografia històrica. Antoni Rovira, per si hi havia algun dubte sobre la seva font d'inspiració, va triar com a lema la primera frase del capítol del Tractat que Reynaud dedicava a les ciutats.

Els múltiples projectes de Miquel Garriga Roca expliquen la situació amb més eloqüència que el projecte guanyador del concurs. Vuit anys més gran que Rovira, Miquel Garriga, arquitecte bregat en la gestió pública, home reflexiu i posseïdor d'un sòlid bagatge intel·lectual, s'adonava perfectament de la situació de marginalitat a la qual la potentíssima quadrícula de Cerdà arraconava la ciutat antiga. A banda dels famosos *Quarterons*, uns dibuixos de Garriga que em semblen molt eloqüents són els dels bulevards, en els quals l'arquitecte posa tot el seu ofici, i jo aventuraria que bona part de sentiment, a assajar una manera de protegir i deixar respirar la ciutat que tan bé coneixia, després d'haver-la dibuixat literalment pam a pam. Amb independència dels mecanismes d'obtenció del sòl necessari, comuns a qualsevol espai públic, és en la forma de solucionar els reptes on el projectista manifesta la seva opinió, on expressa la seva postura en el debat. Perquè el problema seguia essent, per tothom excepte per Cerdà, que mirava més lluny, el problema del cosit, de les fronteres, de la resolució dels encaixos, un problema que va quedar totalment en evidència, uns anys més tard, amb l'obertura de la Via Laietana. En aquest penúltim *sventramento* de la ciutat antiga, malgrat les facilitats de gestió introduïdes per unes lleis expropiatòries més adequades, l'acció simplificadora pròpia de la modernitat havia avançat molt. Podem constatar-ho en la resolució dels carrers de la Nau, d'Agullers, Sotstinent Navarro o Mercaders. La distància qualitativa respecte de la via transversal és enorme. Només al darrer tram de l'obertura, Puig i Cadafalch, Domènech i Montaner i Jeroni Martorell, aconseguiren introduir una certa lògica formal en l'operació, afegint-hi, a més, la ben curiosa invenció del Barri Gòtic.

Manuel de Solà Morales, professor d'urbanisme de l'Escola d'Arquitectura, diu en un dels seus textos sobre l'Eixample de Barcelona: *“Ja la fundació romana és un fet formal potentíssim. Durant més de dos mil anys, l'ordre sencer de la ciutat s'ha referit a aquella creu del “Cardo” i el “Decumanus” que sobre el punt més alt del turó del Taber van traçar els geomètres legionaris. Imaginem els esforços de precisió i d'equilibri per ensopegar el punt ideal, un punt que voldria ser teòric enmig d'una plana despallada i amorfa, tot buscant, amb instruments simplíssims, un ordre principal al qual referir l'assentament. Sota la volta estrellada buscarien les referències d'uns eixos astronòmics que, traslladats a terra, fessin de la nova ciutat una peça conforme a l'ordre universal”*¹⁰. Efectivament, hi ha coses que les entén tothom, sense necessitat

¹⁰ SOLÀ-MORALES I RUBIÓ, Manuel de: *Barcelona, taller d'urbanisme*. Dins: *“Inicis de la urbanística municipal de Barcelona. Mostra dels fons municipals de plans i projectes*

d'haver obert mai un llibre. Una d'elles és l'apropiació del territori mitjançant una quadrícula: un punt, que genera una creu, que genera un quadrat i dominar la terra. Així es van comportar els grecs fora de casa seva, a les colònies que establien, on no havien de pactar amb "el lloc", així es van comportar els europeus a Amèrica i així es va comportar la burgesia industrial barcelonina a la seva pròpia ciutat. El gran encert d'Ildefons Cerdà va ser la síntesi, la meravellosa síntesi que va aconseguir entre la simplicitat, la intel·ligibilitat, la funcionalitat, les proporcions, la possibilitat i la poesia, és a dir, va trobar el camí de l'antiga triada *firmitas - utilitas - venustas*, que semblava ja irremissiblement perdut després de tanta anàlisi kantiana, de tanta diferenciació funcional i, sobretot, de tanta retòrica a propòsit dels estils, de la bellesa i de l'ornament. Va ser, doncs, l'enginyer Ildefons Cerdà qui, contra tot pronòstic, va comportar-se com el veritable artista de la Barcelona moderna. Després de deixar-ho tot per a dedicar la seva vida al projecte, va morir creient que la seva obra mai no es duria a terme, que el seu llegat serien unes teories urbanístiques i no una ciutat visible i construïda. No ha sigut així, la posteritat li ha fet justícia, però dramàticament tard. Deixant de banda les publicacions especialitzades, no va ser fins la famosa exposició del centenari de la seva mort, l'any 1976, a la Universitat Literària, que la seva figura va ser plenament i àmpliament reconeguda. És significatiu, però, el precedent que van establir Le Corbusier i el mític GATCPAC, l'any 1932, amb un Pla Macià que duia el plantejament imaginat per Cerdà fins a uns límits extraordinaris.

El problema de la quadrícula il·limitada és el mateix problema de la poesia de les matemàtiques a la qual respon, el mateix problema que, ja abans de Kant, va detectar l'empirisme anglès, que és la qüestió de la desconexió sensorial. En aquest sentit, no trobo de cap manera exagerada la referència a les estrelles que fa el professor Solà-Morales. La xarxa cerdaniana funciona efectivament com un enorme rellotge de sol. Els arquitectes de la generació de Cerdà estaven completament incapacitats per a proposar una abstracció tan radical, tan moderna, tan esclatant, per la senzilla raó que havien estat educats en l'imaginari oposat, el de l'arrelament al lloc, que, com hem observat, defensaven aferrissadament i de forma bel·ligerant i corporativista. La irrupció de la ciutat moderna a Barcelona es completà quan, ja més enllà de 1874, l'exuberant i sensual arquitectura modernista produí un poderós arrelament en sentit contrari del que s'entossudien a proposar els alumnes de la Classe d'Arquitectura. Dit d'una altra manera, la desacceleració provocada pels ensenyaments antiquats de Celles va aturar momentàniament el procés de modernització que l'arquitectura barcelonina havia començat per influència dels enginyers militars i va incapacitar els seus alumnes per a respondre al repte de la ciutat moderna quan aquest es va produir. Paradoxalment, però, va ser aquesta mateixa desacceleració la que va perllongar, com una gran espiral a través del temps, uns mecanismes projectuals vinculats al classicisme que van sostenir la qualitat mitjana de la producció arquitectònica a un nivell insòlitàment alt, força més alt del que un procés de modernització constant hauria permès. Aquesta circumstància, no buscada i tanmateix real, va possibilitar, al seu torn, una generació més tard, l'altra gran síntesi barcelonina del segle XIX, que és l'arquitectura modernista i, molt especialment, la d'Antoni Gaudí. Recordem que Gaudí es va formar com arquitecte en el taller de Josep Fontserè i que hi ha força testimonis que corroboren la seva distància crítica respecte de l'Escola d'Arquitectura. Tot i que ja no forma part de l'àmbit temporal d'aquest Congrés, és interessant constatar l'oportuníssima complementarietat d'ambdues formalitzacions, la de Cerdà i la de Gaudí. Quan ja semblava irreversible la confusió de la *venustas* arquitectònica amb l'ornament, confusió provocada per la

literatura, Gaudí efectua, amb un vigor sorprenent, la cobejada conversió alquímica de la literatura en arquitectura altre cop. L'expressió gaudiniana del lloc mític de l'arquitectura, trobat a La Pedrera, per exemple, amb una contundència que va molt més enllà de la fràgil sensibilitat romàntica dels arquitectes isabelins, és el millor comentari poètic a la ciutat moderna que Cerdà finalment havia aconseguit fer realitat a Barcelona.

Però encara ens queda un darrer capítol abans d'arribar a les portes de Gaudí. Els Fontserè, que l'havien acollit d'estudiant en el seu *atelier*, també s'havien presentat al concurs d'eixampla. En referència al seu inquietant projecte, quan Cerdà exclamava: "*inspira lástima tanta pequeñez y puerilidad cuando se examina su fundamento a la luz de la filosofía y de la razón*"¹¹, és força versemblant que s'estigués referint al guanyador del segon accésit, el projecte Fontserè, en el qual apareixen unes illes de cases que, vistes en planta, representen l'escut d'Aragó i de Barcelona. Un enigma similar presentava, deu anys més tard, l'avantprojecte pel concurs d'idees pel Parc de la Ciutadella, en el qual es mantenien les traces fantasma de la fortificació enderrocada. Es dona la circumstància que el pare Fontserè, arquitecte i antic alumne de la Classe d'Arquitectura, i els seus dos fills, Josep i Eduard, tots dos mestres d'obres, van treballar plegats durant 17 anys. És presumible que sigui molt difícil discernir l'autoria concreta de les obres dels dos Joseps durant el període de la seva col·laboració, a la vista dels problemes que Fontserè Mestre va patir, després de la mort del seu pare, pel fet de no ser arquitecte titulat. Però aquest és un problema menor davant la incongruència que representen els dos projectes esmentats en el context de la trajectòria professional de qualsevol dels dos personatges. Unes traces que no tenen traducció en termes d'espai són traces completament anti-arquitectòniques, que corresponen a altres disciplines simbòliques, però no a l'arquitectura, constatació pertorbadora tractant-se d'arquitectes de la talla dels Fontserè.

Josep Fontserè Mestre (1829-1897), a partir de 1870, any de defunció del seu pare, va construir tres peces memorables per a la història de l'arquitectura de Barcelona: el mercat del Born (1873-1876), l'edifici del dipòsit de la Cascada al carrer Wellington (1874-1877) i l'umbracle del Parc de la Ciutadella (1883-1884). Com es pot comprovar per les dates dels encàrrecs, l'arquitectura d'aquest mestre d'obres, un dels millors arquitectes del seu moment, s'emmarca més que la d'altres projectistes en el període temporal del Sexenni Democràtic que considera aquest Congrés d'Història. A les cases porticades que envolten el mercat del Born (projecte de 1874) es poden observar les diferències entre la seva arquitectura i la del seu pare, perquè la similitud tipològica facilita la comparació. De l'arquitectura del fill han desaparegut les visuals enfilades, l'atenció en el traçat dels encaixos, l'escala minuciosa i les subtileeses del classicisme romàntic, però apareix, per contra, un contundent domini de la gran escala, que, d'alguna manera, a través del temps, ens retorna la senzilla majestuositat de Joan Soler Faneca, tant en els tres edificis ja esmentats com en el pla per a la urbanització del Parc de la Ciutadella, aprovat l'any 1872.

L'alliberament de la Ciutadella es va produir deu anys després de l'enderroc de les muralles. Ildefons Cerdà, que va morir l'any 1876, no va veure ni va imaginar l'èxit de la seva obra, perquè, durant el Sexenni, el pla d'eixampla semblava frustrar-se com a projecte col·lectiu. L'obtenció de sòl públic era extremadament difícil. Les expectatives del sector privat, massa temps reprimides i estimulades a l'hora, van paraitzar l'embranchida constructora, que no va aconseguir fluir lliurement fins uns anys

¹¹ Veure: SORIA Y PUIG, Arturo: *El projecte i la seva circumstància o com l'individu Cerdà emprengué la tasca de fundar una teoria i refundar la seva ciutat*. Dins: "*Treballs sobre Cerdà i el seu Eixample a Barcelona*", MOPT, Ajuntament de Barcelona, 1992, p. 65-66.

més tard, amb l'anomenada "febre d'or". Durant el període previ a la Restauració monàrquica, el sector públic no disposava de mecanismes expropiatoris i el sector privat encara no encertava a organitzar-se en front del repte de la ciutat moderna. En aquests anys d'*impasse*, el Passeig de Gràcia es va poblar, curiosament, de sumptuoses mansions aïllades en mig de jardins, projectades per arquitectes amb una bona cartera de clients de l'alta burgesia, com Josep Oriol Mestres. En tot cas, la construcció de la ciutat moderna, amb els seus grans equipaments, s'ajornava, i les necessitats simbòliques pròpies de tot projecte col·lectiu no trobaven lloc disponible, fora dels terrenys de l'antiga Ciutadella. Després de 1868, com que el liberalisme català havia fet de la Ciutadella borbònica el símbol tangible de l'opressió política de l'Antic Règim, la relació entre les expectatives monumentals i la superfície disponible esdevingué crítica. La destitució de Josep Fontserè com a director de les obres del Parc va ser una de les conseqüències de la conflictivitat provocada per la situació descrita. El seu pla, que, a una escala més gran, evocava l'aire pensós i romàntic del Parc del Laberint, quedava sufocat per tant de soroll simbòlic, sobretot quan, en un il·lustre precedent de les operacions d'estratègia urbana tan característiques de la Barcelona moderna, hi va anar a parar l'Exposició Universal de 1888, per no parlar d'haver de fer lloc posteriorment a les instal·lacions del zoo d'animals, que encara hi són. Una de les propostes contundents i difícilment negociables del projecte Fontserè era l'enderroc total dels edificis barrocs, que, un cop apartat el projectista, van ser reutilitzats amb força rendiment sentimental, sobretot l'Arsenal. En substitució de les construccions militars, Fontserè havia imaginat un Palau de Belles Arts per ocupar el lloc central, al bell mig dels frondosos jardins del Parc. Aquest projecte d'edifici, que indagava en la geometria del quadrat i en les seves possibilitats espacials és, des del meu punt de vista, el més intel·ligent homenatge arquitectònic a Ildefons Cerdà després del que, una mica més tard, li va fer Antoni Gaudí amb la construcció de La Pedrera. Curiosament, la idea de Fontserè va ser capitalitzada quatre anys després per Antoni Rovira, aferrissat rival tant de Cerdà com de Fontserè, per a la construcció de la seva millor obra, el mercat de Sant Antoni.

Josep Fontserè, que va retrobar la unitat després de la fragmentació de la mirada en què incorria sistemàticament la generació anterior, sembla retornar, a través del temps, a temes ja coneguts, com si volgués recordar o visitar la poderosa voluntat d'implantació dels edificis del barroc classicista, com la Llotja. És possible que la novetat d'un tipus d'encàrrec diferent del de la casa de veïns li fes girar els ulls cap a un referent exemplar i relativament proper. A l'interior de l'edifici de Joan Soler Faneca hi ha una escala. És l'escala doble d'accés a la primera planta des del pati. Es tracta d'un element arquitectònic de tal complexitat espacial i constructiva, tan reeixit, que costa imaginar que no hagi estat objecte de contemplació i d'estudi per part dels arquitectes barcelonins de les generacions posteriors, almenys mentre va durar el cicle neoclàssic, potser més enllà. Jo no només l'he contemplada amb gust, sinó que la triaria si hagués de proposar un emblema o un símbol del tipus de bellesa que caracteritza l'arquitectura de Barcelona. Com vaig poder comprovar quan es va publicar la primera part de la seva tesi ¹², Manel Arranz compartia amb mi la fascinació per aquesta magnífica escala. En ella, no puc deixar de veure-hi, com en un punt d'energia concentrada, el desplegament que he intentat explicar en aquestes ratlles: la contundent sobrietat dels militars il·lustrats, el virtuosisme i la sensibilitat dels arquitectes isabelins, la lluminositat racional dels models matemàtics que enlluernava Ildefons Cerdà, la sòlida elegància de l'arquitectura de Josep Fontserè, per acabar desbordant-se, tota aquesta bellesa, en les

¹² ARRANZ HERRERO, Manuel: *La menestralia de Barcelona al segle XVIII. Els gremis de la construcció*, Arxiu Històric de la Ciutat, editorial Proa, Barcelona, 2001.

sinuoses i sensuals formes modernistes, que tenen per precedent remot el prodigi d'estereotomia que és l'escala de Llotja. En geometria descriptiva, les ondulants superfícies de la seva volta reben el nom de superfícies reglades. Són del mateix tipus que les que Gaudí utilitzava contínuament. I va ser amb l'esclat del modernisme que la ciutat de Barcelona va aconseguir finalment un molt bon lloc en la cursa de la modernitat.