

La bellesa de la Barcelona moderna (1874-1906)

Isabel Moretó Navarro

Durant el darrer terç del segle XIX, la burgesia, motor de la societat vuitcentista, començava a prendre consciència de la part incòmoda del progrés. Les revolucions de meitat de segle i l'emergència dels moviments obrers, amb la violència física que sovint duïen aparellada aquests fenòmens socials, feien la situació tan evident que no es podia continuar mirant cap a una altra banda. El vent de la història corregia trajectòria. Un tipus de modernitat optimista i "positiva" acabava el seu cicle. Arreu d'Europa van anar apareixent tendències que intentaven conciliar la modernització amb certes tradicions que havien d'actuar a la manera de coixins amortidors.

El paper d'un romanticisme madur va ser crucial a l'hora de proporcionar el material amb el qual el progrés havia de pactar per suavitzar l'engranatge de la modernitat. Valors emergents vehiculats per les novel·les, com ara l'espiritualitat derivada de la contemplació de la naturalesa, la recerca dels orígens nacionals en una mítica Edat Mitjana, la reivindicació de l'autenticitat en l'expressió artística o les emocions de la seducció interpersonal es combinaven amb la creixent influència de les modes, el desenvolupament de la indústria de béns de consum, la comercialització d'objectes de l'Extrem Orient i una certa nostàlgia aristocràtica. Es transformaven els gustos d'una classe social urbana que s'enriquia com a conseqüència de la industrialització i de l'especulació borsària i que s'acostumava als avantatges que li anaven proporcionant les innovacions tècniques, com ara el transport en ferrocarril o les xarxes de clavegueram, d'abastament d'aigua i d'enllumenat a gas.

Viena, Glasgow, Brussel·les, París, i també Barcelona, van veure aparèixer moviments que, amb noms diversos segons el lloc (Art Nouveau, Modern Style, Liberty, Jugendstil, Sezession, Modernisme), es llançaren amb entusiasme a la recerca d'una bellesa encara possible, una bellesa que es presentava exuberant i amb un cert tremolor salvífic.

En el cas de Barcelona, no es tractava d'un procés de renovació urbana, sinó de la construcció d'una veritable ciutat nova, que coincidia en el temps amb el fort desig d'una expressió plàstica genuïna i igualment nova. Tot plegat va aconseguir quallar en una bellesa arquitectònica incontestablement moderna, sensorial i voluptuosa, allunyada dels ideals i els canons que, segons l'opinió general dels joves arquitectes de la nova escola, havien limitat la creativitat de les generacions anteriors.

L'esdevenidor ha estat propici al somni d'aquell moment. La sensibilitat del públic i la pròpia deriva del fenomen metropolità han anat trobant cada cop més afinitats amb els móns absolutament dispars, però feliçment convergents,

d'Ildefons Cerdà i de l'arquitectura modernista, que es complementen en les seves qualitats antitètiques i es potencien pel seu contrast. Un segle després de les darreres peces sorgides d'aquell remolí creatiu, Barcelona es situa en el panorama de les ciutats occidentals com una destinació turística de prestigi, i el reclam principal es troba, justament, en la seva bellesa vuitcentista.

* * *

El vespre del dia de Reis de 1875, el comte Patrice de Mac-Mahon, president de la III República Francesa, inaugurava el nou Teatre de l'Òpera de París. Catorze anys abans, Charles Garnier (1825-1898) havia guanyat el concurs per a la construcció de l'edifici. En les explicacions que l'arquitecte donà en el seu llibre *Le théâtre*, editat a París el 1871, trobem afirmada amb insistència i sense cap mena d'escrúpol la voluntat manifesta del projectista d'aconseguir la màxima sensació possible de luxe com una qualitat deliberadament buscada, com el factor determinant del caràcter de l'edifici. La bellesa, entesa en aquest cas com ostentació formal, no era un resultat, no era la legitimació d'un procés creatiu, sinó un objectiu definit abans de començar a treballar en el projecte. La lectura del seu text no deixa dubtes sobre l'estratègia desplegada a consciència per aconseguir aquest resultat: el plantejament de Garnier coincideix exactament amb el mètode projectual exposat en el *Précis de leçons d'Architecture* de Jean Nicolas-Louis Durand (1760-1834).¹

A partir del nou Teatre de l'Òpera de París, l'aparença de l'edifici abandona decididament l'àmbit propi de la disciplina arquitectònica per passar a formar part de la relació d'objectius que s'estableixen abans d'iniciar un projecte. En endavant, el caràcter de l'edifici o –per dir-ho amb un llenguatge més actual– la seva imatge, es podrà triar d'entrada, amb total independència de la resta de les parts; és a dir, amb independència de l'estructura, que és la part que n'assegura l'estabilitat, o de la disposició dels espais interiors, que és la part que en possibilita l'ús.

L'estructura de la nova Òpera de París és tota metàl·lica, com es pot apreciar perfectament en les fotografies preses durant la construcció de l'edifici. Pel que fa a la disposició dels espais, es juxtaposen en forma de volums elementals que mostren amb clara sinceritat la funció de cada peça, en una mena d'exhibició de funcionalisme *avant la lettre*. Fins aquí, tot d'una gran modernitat, fins i tot anticipatòria. El que no va fer Garnier, en canvi, és confiar en les possibilitats expressives del nou material, com sí havia fet Joseph Paxton (1803-1865) en el seu Crystal Palace de Londres, el 1851. L'arquitecte de l'Òpera de París va procedir a revestir l'estructura metàl·lica que constituïa l'esquelet de l'edifici de manera absoluta, fins l'últim racó; la va ocultar de manera deliberada i sense esclat amb allegories escultòriques, pintures sumptuoses, ornaments dau-rats, marbres de colors, mosaics brillants, miralls rutilants, teles precioses i lluminàries complicades. L'objectiu manifest i explícit era el de submergir el

1. Jean Nicolas-Louis DURAND, *Précis de leçons d'Architecture données à l'École Polytechnique*, París, 1802-1805, 2 vol.; edició revisada: París, 1817-1819; edició espanyola: *Compendio de lecciones de Arquitectura. Parte gráfica de los cursos de Arquitectura*, pròleg de Rafael Moneo, Madrid, Pronaos, 1981.

públic en una atmosfera de plaers sensorials, d'embolcallar-lo en un ambient de somni, com si tot plegat fos una reproducció al natural –diu Garnier en el seu llibre– d'una composició del Veronese.

El que Garnier estava fent, en realitat, era aplicar el mètode polítècnic fins a les últimes conseqüències. L'ornament es constituïa, ell també, en una de les parts autònomes de l'arquitectura, susceptible de ser combinada o mesclada amb les altres, sense ni tan sols haver de preocupar-se per establir un diàleg coherent ni amb l'estructura ni amb la tipologia, cadascuna de les quals respondria, d'ara endavant i fins els nostres dies, a la seva pròpia lògica sectorial.

L'enorme èxit de l'operació va significar, per la via de la demostració pràctica, un gran revulsiu del debat vuitcentista entorn de la idea de bellesa en arquitectura. La combinació explosiva de funcionalisme explícit, sofisticació tecnològica i ornamentació desfermada del Palais Garnier va tenir una enorme influència en l'arquitectura del darrer terç del segle XIX. Sense aquest edifici, es fa molt difícil d'entendre l'aparició de les diverses modes i tendències que van anar sorgint arreu d'Europa i també als Estats Units.

* * *

Actualment, tenim tan interioritzat el mètode polítècnic vuitcentista que ens costa imaginar que les coses podien haver estat d'una altra manera. Tanmateix, l'arquitectura premoderna es fonamentava en conceptes i procediments ben diferents. Per fer-nos una idea aproximada del que hi havia al darrere del paradigma arquitectònic dels temps antics, disposem d'un llibre de l'últim terç del segle I abans de Crist. De fet, són deu llibres, titulats *De Architectura*, escrits per un tal Marcus Vitruvius Pollio. L'obra, coneguda popularment com el Vitruvi, diu el següent, en el tercer capítol del llibre primer:

Estos edificios deben construirse con atención a la firmeza [*firmitas*], comodidad [*utilitas*] y hermosura [*venustas*]. Serán firmes cuando se profundizaren las zanjas hasta hallar terreno sólido; y quando se eligieren con atención y sin escasez los materiales de toda especie. La utilidad se conseguirá con la oportuna situación de las partes, de modo que no haya impedimento en el uso; y por la correspondiente colocación de cada una de ellas hacia el aspecto celeste que más le convenga. Y la hermosura, quando el aspecto de la obra fuere agradable y de buen gusto; y sus miembros arreglados a la simetría en sus dimensiones.²

Prèviament, en el capítol segon, hem pogut llegir el següent:

Simetría es la conveniente correspondencia entre los miembros de la obra, y la armonía de cada una de las partes con el todo.³

2. Llibre I, capítol III, «De las partes en que se divide la Architectura». Cito la traducció de l'edició espanyola de 1787: *Los Diez Libros de Arquitectura*, edición de José Ortiz y Sanz, 1787. Edició facsímil: Madrid, 1987, pàg. 14.

3. Llibre I, capítol II, «De qué cosas conste la Architectura», edició facsímil citada, pàg. 11.

El concepte clau de *symmetria* no era, doncs, el que nosaltres entenem ara quan sentim aquesta paraula, sinó l'acord harmoniós de les parts i del tot, la seva correlació modular.

En aquesta complexa cosmovisió, *venustas* representa la síntesi arquitectònica. No hi ha autonomia en les parts que configuren l'arquitectura clàssica; no n'hi pot haver, per definició. *Firmitas* seria l'essència, l'estabilitat, la terra, la muntanya, la raó primera, la creació, la tesi; el què. *Utilitas* vindria a significar la concreció, la humanització, la disposició dels espais, la funcionalitat, l'encarnació de la idea, la rèplica a la tesi; el com. I *venustas* és la paraula que contindria i simbolitzaria la síntesi, l'harmonia, la incandescència produïda per la relació dialèctica de *firmitas* i *utilitas*; la vibració estètica. Vitruvi defineix *venustas* com l'harmonia entre totes i cadascuna de les parts d'un edifici i de totes les parts entre elles, de tal manera que no es pot actuar sobre una part sense que se'n vegi alterat el conjunt, ni sobre el conjunt sense l'alteració de les parts. La tríada vitruviana és, en definitiva, l'expressió primordial de l'arquitectura, i així ho han entès els arquitectes de totes les èpoques que s'han girat cap a aquest llibre a la recerca de l'origen i del sentit.

L'any 1485, catorze segles més tard, Leon Battista Alberti (1404-1472) inaugurava brillantment la prolífica sèrie de tractats d'arquitectura de la modernitat amb el seu llibre *De Re Aedificatoria*, en el qual distingia entre bellesa i ornament i considerava que la qüestió era susceptible de ser racionalitzada, supòsit que legitimava la mutilació de la intangibilitat i del caràcter inefable de la bellesa amb l'objectiu de posar-la a l'abast d'un control metòdic. Pel que fa a *firmitas* i *utilitas*, evolucionaren amb força i sense entrebancs en el nou escenari de la modernitat científica i no van haver de menester gaires tractats d'arquitectura per a independitzar-se i créixer autònomament. *Venustas*, en canvi, en dependre de l'harmonia i de la síntesi, resultava especialment vulnerable a l'implacable procés analític al qual la modernitat i la ciència havien de sotmetre el món. És per aquest motiu que els moderns tractats d'arquitectura, des d'Alberti fins a Durand, amb l'epíleg de John Ruskin (1819-1900) i d'Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), no deixaren d'ocupar-se obsessivament de la bellesa o de la seva absència. De la bellesa i també de l'ornament, perquè Alberti ja va veure que la solució moderna anava per aquest camí. No n'hi havia d'altre. Tard o d'hora, la necessitat moderna de codificar la bellesa havia d'acabar per dissoldre-la.

A la segona meitat del segle XIX, amb la caiguda del neoclassicisme romàntic, que és el darrer dels classicismes genuïns, *venustas* desaparegué de l'horitzó intel·lectual. *Firmitas* i *utilitas*, en canvi, havien progressat tant al caliu de la modernitat que necessitaven un contrapunt poderós, tan autònom com elles, que les equilibrés. Així és com, per poder seguir avançant en la construcció de la modernitat, l'ornament es convertí en el protagonista del debat i acabà confluint-se amb l'antiga *venustas*. Des d'aquest punt de vista, l'autonomia de l'ornament vindria a ser la modernització de la idea de bellesa. És per aquest llindar de l'ornament autònom per on la literatura atrapa l'arquitectura. Per al triomfant romanticisme vuitcentista, d'arrel profundament llibresca, la bellesa no tenia perquè desaparèixer, perquè encara es veia possible el pacte del progrés amb la tradició, de manera que indústria, ciutat i naturalesa poguessin conciliar-se.

Al darrer tram del segle XIX, la societat burgesa es mobilitzà en un esforç perquè no tot es perdés, sobretot perquè no es perdés la idea mateixa de progrés. La bellesa havia de ser la prova de foc, l'emblema de l'èxit del pacte, la penyora de la domesticació del progrés i dels seus efectes no desitjats, com la violència o la misèria. El modernisme es submergí en un món de bellesa per protegir-se de la por, per mantenir l'esperança i contradir el nihilisme que emergia per tot arreu.

* * *

L'any 1908, a Viena, Adolf Loos (1870-1933) va pronunciar la seva cèlebre conferència «Ornament und Verbrechen» (Ornament i delictes). Quatre anys després, el text fou publicat per la revista *Der Sturm*⁴ i, en la dècada de 1920, el cercle de Le Corbusier i Tristan Tzara va utilitzar les seves paraules, sobretot l'impactant títol, per forçar la definitiva desaparició de l'ornament arquitectònic.

Per a Loos, l'eliminació de l'ornament era un imperatiu moral. La nova societat moderna reclamava una arquitectura nascuda de la funcionalitat i dels avenços tecnològics, orientada sempre per l'economia. No només era aconsellable prescindir de les despeses supèrflues, sinó que també s'havia d'utilitzar l'espai de la manera més racional possible. Calia economitza temps i, amb aquest objectiu, abandonar l'artesanía i utilitzar els materials prefabricats que havia de proporcionar la indústria.

Cal tenir present que a finals del segle XIX l'artesanía encara resultava competitiva en el món de la construcció. Potser per això els països que no eren capdavaners en les noves tecnologies hi varen apostar, per així fer-se la il·lusió que podien domesticar el progrés i conduir-lo al seu favor. Va ser, però, un llampec fugaç, perquè acabà imposant-se, com sabem, la nova estètica de la màquina, que va foragitar l'ornament de l'arquitectura per sempre més. L'agressivitat dels manifestos avantguardistes emmascarava, doncs, un canvi del sistema productiu. La indústria de l'ornament, que es nodria de l'aposta modernista per les arts aplicades, va quedar anihilada en un temps relativament breu. El modernisme va ser culturalment destruït per l'associació que va fer-se de l'excés decoratiu amb la mala qualitat del producte. No hi ha dubte que l'autonomia de l'ornament presentava el perill de caure en el *kitsch* i en el mal gust. Però, d'altra banda, l'elegància de la modernitat tampoc no estava garantida. Sovint se'ns ha volgut fer veure que l'obligada simplificació moderna ha anat aparellada amb un vertiginós descens de la qualitat del producte.

* * *

A Barcelona, el darrer quart del segle XIX veié l'embranchida constructora del Pla Cerdà de 1859. La ciutat modernista es va fer, doncs, amb un pla que no era modernista, un pla que no tenia gens present ni l'ornament ni la bellesa; conceptes que, en termes urbanístics, es poden traduir per monumentalitat i agra-

4. Adolf Loos, «Ornament und Verbrechen», *Der Sturm* (Berlín), 1912. Edició espanyola: «Ornamento y delito», dins Adolf Loos, *Ornamento y delito y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972.

dables perspectives. Prou que havia costat aprovar el Pla Cerdà com per posar-lo en dubte. Tot i així, com que la quadrícula mai havia tingut la intenció de pactar amb cap incident del territori i molt menys amb la ciutat històrica, quedava pendent des de l'inici el tema de les fronteres, de la resolució concreta de la trobada dels carrers premoderns amb els rectilinis carrers de la nova ciutat. Barcelona, per molt que, en aquell moment, somniés ser “la París del Sud”, no tenia cap altra sortida que, d'una banda, pactar amb les trames urbanes consolidades, per la qual cosa necessitava un pla d'enllaços i, de l'altra, controlar la despesa destinada a escenificar les seves pretensions.

A finals de 1874 es va presentar al ple de l'Ajuntament de Barcelona la moció per iniciar els tràmits de fusió dels pobles del Pla amb la ciutat. L'agregació es va fer efectiva l'abril de 1897. Fins deu anys més tard no es produí l'acceptació del Pla d'Enllaços guanyador del concurs de projectes, degut a l'arquitecte i urbanista francès Léon Jaussely (1875-1932). Segons el jurat del concurs, en el qual figuraven Josep Puig i Cadafalch i Francesc Cambó, «de realizarse, Barcelona resultaría ser la más bella de las ciudades del Mediterráneo».⁵

L'abast dels interessos afectats pel projecte, que, entre altres determinacions, preveia canviar tot el traçat de la xarxa ferroviària, l'emplaçament de les estacions del tren i qualificava gran quantitat de territori per expropiar, era de tot punt excessiu per a un Ajuntament que ni tan sols disposava de l'impost sobre les plusvàlues. El Pla Jaussely es va arxivar.

Amb independència de la fortuna del Pla, és interessant adonar-se del tipus d'imatges amb què es treballava en el tombant de segle a Barcelona. El Pla Jaussely, amb les seves visuals versallesques i el seu plantejament monumentalista, projectava cap al futur un imaginari modernista condicionat per l'urbanisme de París. Pocs anys més tard, el mític Pla Macià de 1933 i, després d'ell, tots els plans successius, reprengueren el tema de la quadrícula sense qüestionar-la més, i les perspectives urbanes vuitcentistes passaren a la història.

L'altra adaptació urbanística del Pla Cerdà que quedava pendent i que l'activitat constructora del final de segle a Barcelona va posar sobre la taula, va ser la reforma de la ciutat antiga. Al Pla Baixeras li va passar una mica el mateix que al Pla Jaussely. L'impuls modernista va ser intens, però de curta durada, massa curta per les grans inèrcies de l'urbanisme. Tot i que l'aprovació és de 1880, la tramitació es va arrossegar més de vint anys, perquè va ser un pla molt combatut pels propietaris afectats. Havent nascut com un projecte netament vuitcentista, la història de la Via Laietana pertany ja a l'univers del Noucents, al de la “Gran Barcelona” del metro i de la segona Exposició.

* * *

Mentre que l'urbanisme modern de la Barcelona vuitcentista presentà un interessant *décalage* cultural entre el moment de la idea i el moment de la realització, la coincidència fou absoluta en el cas de l'Exposició Universal de 1888. Està clar que,

5. En referència a les vicissituds del Pla d'Enllaços, vegeu V. MARTORELL PORTAS, A. FLORENSA FERRER i V. MARTORELL OTZET, *Historia del urbanismo en Barcelona. Del plan Cerdà al Área Metropolitana*, Barcelona, Labor, 1970, pàg. 42-72.

per ella mateixa, no es tractava d'una iniciativa urbanística, sinó d'una decisió d'estratègia urbana, en la qual no hi havia grans inèrcies per gestionar. Es pot parlar, doncs, d'un producte genuïnament modernista.

D'exposicions d'arts industrials se'n van fer durant tot el segle XIX, també a Barcelona. Era una conseqüència del procés d'industrialització i de la necessària sortida dels productes al mercat. La idea de la internacionalització de les exposicions va quallar a Londres l'any 1851. París respongué amb el certamen de 1855 i, a partir d'aquí, les exposicions universals s'anaren succeint. Va ser a l'inici de la dècada de 1880 que una generació de mostres universals secundàries, com la de Barcelona, s'afegí a les brillants exhibicions de París.

El retorn de Francesc de Paula Rius i Taulet (1833-1890) a l'alcaldia va ser determinant per convertir una iniciativa privada de poca volada en un projecte ciutadà amb pretensions de situar Barcelona en el mapa de les ciutats europees modernes. L'Exposició es va inaugurar el 20 de maig i es va clausurar el 9 de desembre. Va ser com un esdeveniment fundacional per a la ciutat. L'èxit i el ressò que obtingué l'Exposició de la Ciutadella han condicionat la història i la imatge de Barcelona fins al dia d'avui.

El responsable de les obres de l'Exposició va ser Elies Rogent (1821-1897), el director de la nova Escola d'Arquitectura de Barcelona, en funcionament des de feia només tretze anys. Personatge ben instal·lat a la societat barcelonina de l'època, el prestigi de Rogent li permeté accedir a importants encàrrecs, com el de l'edifici de la Universitat de Barcelona o el de la restauració del monestir de Santa Maria de Ripoll. Es pot dir que Elies Rogent fou qui inaugurà una fèrtil tradició d'arquitectes barcelonins moderns que han compaginat l'obra pròpia amb la docència a l'Escola, amb l'erudició històrica i amb el lideratge cultural i fins i tot polític del país. Lluís Domènech i Montaner i Josep Puig i Cadafalch seguiren també aquest camí.

Elies Rogent fou l'introduïdor a Catalunya de les teories de John Ruskin i d'Eugène Viollet-le-Duc. La seva postura antiacadèmica es basava en l'estudi indiscriminat de tots els estils disponibles. Així marcava les distàncies amb els seus predecessors de la Classe d'Arquitectura de Llotja, que sempre s'havien cenyit exclusivament als ordres clàssics. Dins de l'eclecticisme sense prejudicis que propugnava, la preferència de Rogent es decantava pels estils medievals, com va demostrar en l'edifici de la Universitat, en el qual la barreja d'iconografies neoromàniques, neobizantines i neòarabs coexisteix amb clares influències de l'arquitectura vuitcentista alemanya, que havia tingut ocasió d'admirar en el transcurs dels seus viatges. És interessant constatar l'extrema simplicitat del plantejament arquitectònic d'aquest edifici, estructurat segons rígides simetries, ben allunyades de la complexa fluïdesa dels espais que conreava la generació d'arquitectes neoclàssics immediata anterior a Rogent. A l'edifici de la Universitat, la recerca arquitectònica abandona el tema de les visuals i de les subtileses en la percepció de l'espai i posa decididament la proa cap als factors que determinen el caràcter de l'edifici, a la vista del públic, no només per a consum dels experts. L'ornament, alliberat pels professors de la nova Escola de la subordinació a l'organisme arquitectònic que el classicisme li imposava, començava així, també a Barcelona, la seva aventura en solitari.

Lluís Domènech i Montaner (1850-1923) era 30 anys més jove que el professor Rogent. L'Exposició Universal li va suposar tres encàrrecs importants: el Restaurant, l'Hotel Internacional i la reforma de la Casa de la Ciutat per habilitar-la com a residència reial. El primer ha persistit fins avui en forma de Museu de Zoologia, al Parc de la Ciutadella. El Castell dels Tres Dragons (el seu nom popular, extret d'una obra teatral de Pitarra) mai no va servir com a restaurant perquè no es va acabar a temps. Tanmateix, un acord amb l'Ajuntament va permetre que un cop passats els actes del certamen s'hi mantingués un interessant taller de recuperació d'antigues arts aplicades, que havia de nodrir el sector de la construcció d'artesans qualificats.

La recerca de Domènech, encoratjada pel mateix Rogent, formava part de la intel·ligent estratègia dels organitzadors de l'Exposició. Atès que ni Catalunya ni Espanya no podien competir a nivell internacional en el sector econòmic de les noves tecnologies, es cobrí l'aspecte de l'enginyeria amb un mínim indispensable per estar a l'alçada de les circumstàncies i es concentrà tota la resta dels esforços en promocionar edificis que permetessin desplegar les tècniques tradicionals locals, fent així de la necessitat virtut.

A partir d'aquest plantejament, l'Exposició es convertí en un estímul per a la renovació arquitectònica. D'una banda, la demanda a la indústria metal·lúrgica forçava la inclusió dels nous productes en els catàlegs del mercat intern. De l'altra, la modernització dels antics oficis gremials comportava la reconversió dels mètodes d'aprenentatge dels artesans i la seva inserció en la nova indústria d'arts aplicades, que es preveia emergent i de llarga durada. A l'últim, a més, la nova generació d'arquitectes sorgida de la flamant Escola Provincial de Rogent havia d'elaborar un llenguatge adequat per a aquesta nova arquitectura. Més que un llenguatge, el que, de fet, l'ocasió demanava era un relat amb tots els ets i uts, el relat de l'arquitectura catalana moderna i nacional, el relat de l'arquitectura que havia de mostrar arreu la renaixença del país. Les bases del fenomen modernista estaven posades.

L'any 1878, poc després d'acabar la carrera, Lluís Domènech i Montaner publicava a *La Renaixença* una mena de manifest que duia el significatiu títol de «En busca de una arquitectura nacional». Domènech començava l'article examinant el panorama arquitectònic, en el qual veia quatre camins o opcions estilístiques possibles: el neoclàssic, l'eclecticisme, el neogòtic i el neomudèjar. Com que es tractava de trobar un estil nacional, quedaven descartats el neoclàssic i l'eclecticisme. L'adopció del gòtic i del mudèjar com a fonts legítimes d'inspiració tenia l'inconvenient de la seva difícil i poc sincera adaptació als nous requeriments tipològics i constructius moderns. Deia Domènech en el seu article:

Més los elements de los dos estilos no són prou per satisfacer les exigències de la època present. ¿Com se subjectaria la gran sala de un teatro, per exemple, a les proporcions de l'art àrabe o gòtic en què tan marcada és la preponderància de la vertical? ¿Com podríem obeir a les lleis econòmiques i constructives, summament racionals, que nos obliguen a acceptar avui lo ferro amb formes noves determinades mecànicament? ¿Com obeir a les formes que en les grans sales determinen les lleis de la acústica i de la òptica, si a més

devem subjectar-les a formes no estudiades per a aquestos objectes? No acabaríem, si volguéssim indicar totes les dificultats que en la pràctica se oposen i que obliguen a recórrer a noves formes que, per disfressar de gòtiques o mudèjars, deuríem enflocar amb quatre fullaraques de la època, posant encara més de manifest la pobresa de nostra força de creació.

¿Per què no complir francament amb la nostra missió? ¿per què no preparar, ja que no podem formar-la, una nova arquitectura? Inspirem-nos en les tradicions pàtries, [...] admetem los principis que en arquitectura nos ensenyen les edats passades totes, [...] subjectem les formes decoratives a la construcció com ho han fet les èpoques clàssiques [...]. I amb aquestos principis severament comprovats apliquem obertament les formes que les noves experiències i necessitats nos imposen enriquint-les i dant-los-hi expressió amb los tresors ornamentals que los monuments de totes les èpoques i la naturalesa nos ofereixen.⁶

Segons Domènech, aquest plantejament podia semblar massa eclèctic des del punt de vista de la coherència disciplinària, però era un camí que, amb esforç, constància i temps (parlava de dues o tres generacions), podia donar el fruit desitjat, que era una arquitectura moderna i nacional alhora. De l'any següent a la publicació de l'article és el projecte de l'Editorial Montaner y Simon del carrer d'Aragó 255, edifici en el qual ferro, vidre i totxo s'exhibeixen sense màscares. El clam per la sinceritat de la construcció era un atribut de la recerca de la bellesa veritable, com també ho era el caràcter nacional. Mai no hauria estat prou reeixida una bellesa forània, copiada, sense esperit, sense veritat. A una bellesa així li hauria faltat l'esclat, l'exuberància, la sensualitat; hauria resultat freda i sense vida. Per als intel·lectuals de la Renaixença, la bellesa havia de ser autèntica i, com a tal, pròpia, és a dir, nacional.

El Palau de la Música Catalana (1905-1908) és l'obra de plenitud de Lluís Domènech, que en els mateixos anys treballava també en l'Hospital de Sant Pau, projectat l'any 1902 i que no veié acabat en vida. Ambdues obres revelen una concepció arquitectònica i un mètode projectual plenament moderns. En el cas de l'Hospital, és remarcable la disposició tipològica, que fa del conjunt una variant de la ciutat jardí a base de traslladar al subsòl les pintes d'organització funcional del complex sanitari. Pel que fa al contemporani Palau de la Música, Domènech procedí metòdicament a destriar la càrrega simbòlica –que reservà a l'ornament–, l'organització funcional dels espais –simple, clara i eficaç– i la solució estructural –un engraellat metàl·lic que alliberava murs i façanes de qualsevol servitud important.

Com a bon arquitecte modern, Domènech visualitzava la composició dels espais dels seus edificis per damunt de qualsevol altra consideració. Encara que pugui semblar contradictori, no va ser mai l'ornament el que li va interessar més. Per això s'ha pogut parlar de la seva arquitectura com d'un clar antecedent de la línia racionalista posterior. En l'obra de Lluís Domènech, l'ornament era contingent, l'edifici no hauria perdut les seves qualitats arquitectòniques si

6. LLUÍS DOMÈNECH I MONTANER, «En busca de una arquitectura nacional», *La Renaixença*, VIII-I, 4, pàg. 149-160 (28-II-1878).

s'hagués quedat sense ornamentar. De fet, la decoració podia haver estat una altra si el relat que li hagués interessat a l'Orfeó Català, és a dir, al seu client, hagués estat diferent. Si per un moment féssim abstracció de l'exuberància ornamental del Palau de la Música, observariem la netedat geomètrica dels espais alliberats del pes de la massa, apreciariem la transparent volumetria que elimina la distinció entre espais interiors i exteriors i veuríem com la lluminositat interior s'aproxima a la claror de la llum externa. La netedat i la senzillesa, tant dels espais com de l'estructura, fan del Palau una gran caixa de vidre totalment oberta i disponible per a acollir la famosa i cobejada obra d'art total. Mentre sonava la música des de l'escenari, els ulls dels espectadors assistien a l'altre espectacle, el de la sala, una veritable simfonia de formes, de colors i de textures, una partitura feta d'escultures de compositors famosos i de valquíries a cavall, de brillants ceràmiques i de transparents vitralls de colors, de capitells i de revoltos amb flors incrustades per tot arreu, de sofisticats llums que floren al voltant de les columnes. Culminant tot el conjunt una bellíssima lluernia.

Lluís Domènech i Montaner va compaginar la realització d'una important obra arquitectònica amb la docència, amb la vida cultural de la ciutat i també amb la política del país. Poc després d'acabar la carrera va entrar a formar part del professorat de l'Escola d'Arquitectura, de la qual, més tard, va ser director, durant vint anys. Fou president de l'Ateneu Barcelonès, president dels Jocs Florals i membre de l'Acadèmia de Bones Lletres. Pel que fa a l'activitat política, va ser president de la Lliga de Catalunya i d'Unió Catalanista i cofundador de la Lliga Regionalista. Domènech va ser un dels organitzadors de l'assemblea que aprovà les Bases de Manresa. Abandonada la política l'any 1904, els darrers anys de la seva vida els dedicà a la investigació arqueològica i a la història de l'arquitectura. Un dels seus alumnes, l'arquitecte Adolf Florensa, va escriure'n el retrat per al monogràfic que li dedicà la revista *Cuadernos de Arquitectura*:

Otra cosa que recuerdo del gran profesor es su aspecto atildado y realmente académico. Era de estatura regular, pero muy esbelto, con una cabeza muy bella, como tallada a planos, y rodeada, cuando yo le conocí, de una aureola de flotantes cabellos blancos; llevaba unos lentes de oro, sujetos por una fina cadenita que caía verticalmente hasta uno de los botones del chaleco. Cuando daba una conferencia, gustaba de ponerse levita y a nosotros nos parecía todo lo que pudiera ser un profesor de la Sorbona, de Heidelberg o de cualquiera de las grandes universidades de Europa. Al entrar en la Sala de proyectos, si nos encontraba dibujando en mangas de camisa, torcía el gesto. ¡Esa “tenue”!, decía con disgusto. Después he sabido por su nieta que en su casa nunca permitió a sus hijos que se sentasen a la mesa sin americana. En invierno no llevaba bufanda, sino un alto cuello de piel, suelto, que se abrochaba con tres botones. Cuando salía de clase, se alejaba por el pasillo, envuelto en el gabán y con el cuello de piel, con un andar menudo, pero airoso.⁷

* * *

7. Adolfo FLORENSA, «Domènech i Montaner professor», *Cuadernos de Arquitectura* (COACB), 52-53 (1er i 2on trimestre de 1963), pàg. 8.

La primera generació formada a la nova Escola d'Arquitectura fou especialment brillant i molt conscient de l'oportunitat històrica que, com a col·lectiu, tenia al seu davant. Joan Martorell i Montells (1833-1906), Josep Vilaseca i Casanovas (1848-1910), Lluís Domènech i Montaner (1850-1923), Pere Falqués i Urpí (1857-1916), Enric Sagnier i Villavecchia (1858-1931), Antoni Maria Gallissà i Soqué (1861-1903), Jeroni Granell i Manresa (1867-1931), Josep Puig i Cadafalch (1867-1956), Joan Rubió i Bellver (1871-1952), per esmentar només alguns dels que posteriorment han estat més elogiats, són noms inscrits per sempre, amb gratitud, en la història de l'arquitectura de Barcelona.

Lluís Domènech, a més de les significatives obres comentades més amunt, va construir cases de renda a l'Eixample, com la Casa Thomas (1895-1898) del carrer de Mallorca núm. 291-293, la Casa Lamadrid (1902) del carrer de Girona núm. 113, la Casa Lleó Morera (1905) del passeig de Gràcia núm. 35 o la Casa Fuster (1908-1910) del mateix passeig de Gràcia núm. 132.

Josep Vilaseca i Lluís Domènech eren companys de promoció. Vilaseca, molt dotat per al dibuix, va ser un brillant professor de projectes de l'Escola d'Arquitectura. La seva obra és molt variada. Tant podia complaure's en reproduir un temple grec per al taller dels germans Masriera (1882-1885) del carrer de Bailèn núm. 72 com fer exhibicions de virtuosisme amb una desenfadada i poc rigorosa utilització de l'ornament a la Casa Bruno Cuadros (1883-1884) del Pla de la Boqueria. L'any 1888, participà a l'Exposició Universal amb la construcció de l'Arc de Triomf. També són d'ell les Cases Batlló (1892-1896) del passeig de Gràcia núm. 75 i les Cases Cabot (1901-1905) del carrer de Roger de Llúria núm. 8-14.

Joan Martorell era un respectat i rigorós arquitecte medievalista. El seu projecte per a la façana de la catedral (1867) va ser un èxit de públic i de crítica, tot i que l'encàrrec se'l va endur Josep Oriol Mestres (1815-1895), un arquitecte de la generació formada a Llotja. Martorell fou l'autor del convent de les Saleses (1882-1885) del passeig de Sant Joan, del Col·legi dels Jesuïtes (1893-1896) a Sarrià i del trasllat de l'església de Montsió (1888) des del Portal de l'Àngel a la Rambla de Catalunya.

Pere Falqués era arquitecte municipal. D'ell són les famoses faroles de tren cadís i ferro forjat del passeig de Gràcia (1906), i també les que avui podem contemplar davant de l'Arc de Triomf. Els estudiosos de l'arquitectura han coincidit a trobar el seu gust un pèl ampul·lós i grandiloqüent, probablement a causa d'obres com els monuments a Pitarrà (1906) i a Rius i Taulet (1897) o la casa del passeig de Gràcia núm. 113 (1905-1906), de manera que la contenció formal ha estat el motiu pel qual la Hidroelèctrica (1896-1897) de l'avinguda de Vilanova ha estat valorada com la millor de les seves obres.

El que més crida l'atenció, quan ens apropem a l'obra d'Enric Sagnier i Villavecchia, és la seva aclaparadora abundància. La privilegiada extracció social d'aquest arquitecte li permeté desenvolupar des de grans encàrrecs, com el del Palau de Justícia (1887-1908) del passeig de Lluís Companys, el col·legi de Jesús i Maria (1892-1897) del passeig de Sant Gervasi, la Nova Duana del Portal de la Pau (1895-1902) o la Caixa de Pensions de la Via Laietana (1917), fins a una quantitat ingent de cases de renda a l'Eixample, com les del carrer d'Ausiàs March núm. 33-35 (1888-1890), Rambla de Catalunya núm. 47 (1902-1904), pas-

seig de Gràcia núm. 74 (1907), la Rambla núm. 77 (1910), i també mansions com ara la Casa Evarist Arnús (1903) a la falda del Tibidabo.

Antoni Maria Gallissà i Jeroni Granell, en canvi, han deixat una obra escassa i exquísida; eren artistes de gran sensibilitat. Gallissà col·laborà amb Lluís Domènech en el taller del Castell dels Tres Dragons. Les seves peces més reeixides són les que combinen elements decoratius de ceràmica i treballs d'estucs de colors, com en la restauració de la casa medieval del carrer de Sant Domènec del Call núm. 5 (1889) o la Casa Llopis Bofill (1902) del carrer de València núm. 339, un edifici que, malauradament, no ens ha arribat íntegre a causa dels danys que patí durant la guerra civil. Per la seva banda, la creativitat de Jeroni Granell i Manresa també es va veure limitada als edificis d'habitatges entre mitgeres, en els quals desenvolupà una particular manera de resoldre la composició de les façanes planes amb uns inconfusibles ornaments filiformes que anaven resseguint la composició amb delicadesa. Són obres de Granell les cases del carrer de Mallorca núm. 184 (1902) i del carrer de Girona núm. 122 (1903).

Josep Puig i Cadafalch seguí les passes de Lluís Domènech i Montaner pel que fa a la diversitat d'ocupacions que desenvolupà durant la seva vida. Professor de l'Escola d'Arquitectura i erudit en temes d'arquitectura medieval catalana, ocupà càrrecs com la presidència de l'Institut d'Estudis Catalans. Però el més notable fou la seva intensa i influent vida política, enquadrada ja en l'ambient noucentista. Puig fou un dels fundadors de la Lliga Regionalista, també regidor de l'Ajuntament i diputat a Madrid. L'any 1917, substituï Prat de la Riba com a president de la Mancomunitat de Catalunya. Pel que fa a la seva faceta d'arquitecte modernista, es poden esmentar l'edifici que allotjà el cèlebre cafè *Els 4 Gats* (1895-1896) al carrer de Montsió, la Casa Amatller (1898-1900) del passeig de Gràcia, la Casa Macaya (1899-1901) del passeig de Sant Joan, la fàbrica Casarramona (1909-1911) a Montjuïc i, a l'avinguda de la Diagonal, el Palau Quadras (1902-1904) i la Casa de les Punxes (1903-1905).

Joan Rubió i Bellver va construir tot un seguit de cases unifamiliars del tipus anomenat "torreta", com la Casa Golferichs (1900), la Casa Alemany (1901), la Casa Fornells (1903), la Casa Roviralta (1903), la Casa Dolcet (1906), les cases Casacuberta (1907 i 1908) o la Casa Rialp (1908), la gran majoria d'elles en els terrenys urbanitzats pel doctor Andreu mitjançant la Societat Anònima del Tibidabo, constituïda l'any 1889. Joan Rubió, més jove que els anteriors, va ser un membre destacat del grup d'arquitectes admiradors d'Antoni Gaudí (1852-1926).

* * *

Després d'haver considerat la figura de Lluís Domènech i Montaner, el més seriós, culte, metòdic, fiable, reflexiu, innovador i racional arquitecte del modernisme català, la pregunta és: va ser Gaudí un arquitecte modernista?

Per a un historiador del segle XXI, el modernisme és un lloc històric tancat, però en aquell moment era un episodi màximament obert. Ara podem dir que Gaudí era modernista, fins i tot podem dir que era el millor dels arquitectes modernistes, perquè va viure dins una història ja clausurada. Però Gaudí, que era tan conscient com Domènech de tot allò que la modernitat estava requerint a l'ar-

quitectura, en comptes de buscar un pacte amb el futur, s'hi va oposar aferrissadament, per no parlar de les connotacions d'heretgia religiosa que impregnaven la paraula "modernisme" durant la segona meitat del segle XIX i principis del XX.

És cert que tant Domènech com Gaudí perseguïen l'obra d'art total –en això coincidien–, però en els seus procediments divergien. Domènech feia de director d'orquestra, com feia i encara fa un arquitecte modern, i tots els elements amb què treballava podien aïllar-se del conjunt, perquè actuava pel mètode de la composició. Gaudí, en canvi, volia ressuscitar per a l'arquitectura la síntesi primigènica, l'art sublim dels constructors de catedrals, l'acte creatiu de la naturalesa. Va intentar, en un esforç titànic, la indiferenciació de les parts i la confusió dels elements en un tot, com en un magma, com en un univers caòtic en metamorfosi permanent. La façana, l'interior i l'exterior, els sostres i el mobiliari, els elements de suport i els elements sustentats, les xemeneies, el terra i les baranes, tot havia de ser un continu.

És possible que la desornamentació i el despullament abstracte del segle XX no ens deixin veure amb claredat la diferència, però s'ha dit, jo penso que amb raó, que Domènech representava la línia racionalista del futur i que Gaudí tendia cap a un expressionisme que no feia altra cosa que mirar cap enrere amb obstinació.⁸

Tanmateix, l'arquitectura de Gaudí, amb independència de les seves intencions, ha resultat ben moderna i, per tant, modernista, per dos motius que en realitat són convergents. D'una banda, ningú com ell no encarnà amb tanta convicció la figura, com més va més moderna, del geni abrupte i solitari. No és cap sorpresa constatar que Antoni Gaudí i Vincent Van Gogh tenien exactament la mateixa edat. D'una altra banda, si l'autonomia de l'ornament donava pas a una arquitectura que volia ser literatura, en aquest aspecte Gaudí no tenia rival, ho va aconseguir plenament. El cas és que aquesta doble modalitat gaudiniana de ser modern coincideix amb la vessant romàntica de la pròpia modernitat, que s'ha anat enfortint, divulgant, i també, val a dir-ho, banalitzant amb el decurs del temps. Així, la seva figura ha anat apropant-se més i més a la nostra sensibilitat, com ho demostra l'allau de turistes que no deixen d'arribar a la ciutat per fer fotografies dels seus edificis.

Per copsar millor com n'eren, d'antagòniques, les dues màximes figures del modernisme català, podem comparar la descripció que Florensa feia de Domènech amb aquesta altra d'Antoni Gaudí deguda a Josep Pla:

Vaig creuar-me algunes vegades amb Gaudí pels carrers. Cap al tard, generalment. Portava un vestit negre, lluent i esfilagarsat, unes pantofles obscures, una camisa d'una netedat equívoca. Tot caminant, solia menjar un rosegó de pa o una taronja que havia comprat a la cantonada immediata. Caminava encorbat, obsessionat, sense mirar res, atabalat, pobre, miserable. Si hagués allargat la mà demanant caritat a la gent que passava, ningú no hauria pogut dir, per l'aspecte, que no era un pobre de solemnitat. De pobre, ho era realment. No es donen pas gaires casos d'un tan profund menyspreu, d'una

8. Vegeu, per exemple, Oriol BOHIGAS, «Vida y obra de un arquitecto modernista», *Cuadernos de Arquitectura* (COACB), 52-53 (1er i 2on trimestre de 1963), pàg. 68.

insensibilitat tan definitiva pel diner, com el de Gaudí. La singularitat d'aquest fet produïa bombolles de menyspreu. Si de cas, les maneres externes de Gaudí eren acceptades per ben poca gent.⁹

Gaudí no era professor de l'Escola d'Arquitectura, ni tampoc arqueòleg ni historiadore de l'art, no freqüentava els cercles de la "intelligentsia" local i molt menys els de la política. De fet, fins a la primera dècada del segle xx, l'obra de Gaudí va ser poc apreciada, fins i tot refusada per extravagant. Aquesta excentricitat, però, atreïa sectors de la societat catalana per als quals l'art era un valor afegit, una plusvàlua de la inversió. Tant els il·lustres clients de Gaudí com el catalanisme emergent cercaven l'arquitecte per aprofitar i rendibilitzar l'aura d'artista amb majúscules que ell mateix conreava a consciència. La col·laboració de Gaudí tan aviat legitimava títols nobiliaris com servia per donar gruix i qualitat a la cultura autòctona.

En l'obra prèvia al Parc Güell, Gaudí es comportà com la resta dels seus col·legues modernistes, tot i que el tractament que li donava a l'ornament era més brillant, més acolorit i més salvatge. La Casa Vicens (1883-1885), el pavelló de Comillas (1883-1885) a Santander, la porteria de la Casa Güell (1884-1887) de Les Corts, el Palau Güell (1886-1891), el Col·legi de les Teresianes (1888-1889) i la Casa Calvet (1898-1904) són obres d'aquest primer període. Bellesguard (1900-1902), el Parc Güell (1900-1914) i l'església de Santa Coloma de Cervelló (1890-1915) marquen el punt d'inflexió, el moment en què, en l'obra de Gaudí, l'ornament fagocita l'arquitectura i tot ella pren un aire novel·lesc.

Gaudí arribà a fer una arquitectura plenament visual, en la qual la recerca primordial fou la del contingut de les formes i no la de les formes que havien d'adaptar-se a un contingut. És per aquesta fèrtil imaginació constructiva –per a la qual la matèria ja no és la pedra, la ceràmica o el ferro, sinó el color, la textura i el relat– pel que pot afirmar-se que la síntesi gaudiniana s'aconsegueix a través de l'ornament, el qual, en una monstruosa metàstasi, envaeix absolutament l'organisme arquitectònic. A la Casa Batlló (1904-1906), per exemple, Gaudí es lliurà a un intens naturalisme, evocador de motius florals, d'animals geològics i de relats mitològics. L'especial manera en què la llum llisca per les superfícies d'aquesta casa provoca reflexes, colors, irisacions i ombres que li confereixen una sensació insòlita de transparència i de fragilitat.

L'arquitectura madura de Gaudí no és un art intel·lectual. Al contrari, les seves formes es presenten totalment a l'abast de la percepció, de forma immediata. La bellesa de l'arquitectura gaudiniana és torbadorament sensorial i física. Cadascú de nosaltres, tingui molta o poca cultura, és capaç d'extraure una narració pròpia de la seva confrontació personal amb els edificis de Gaudí. La seva arquitectura és immediatament aprehensible, no requereix de cap ritual d'iniciació. En aquest sentit, resulta molt més afí a la hipermodernitat actual que a la modernitat vuitcentista.

Els grans patis que organitzen La Pedrera (1906-1910) la diferencien ben bé del tipus arquitectònic consolidat per als xamfrans de l'Eixample. Cal anar amb

9. Josep PLA, *Barcelona, una discussió entranyable*, Barcelona, Destino, 1956; reeditat a Barcelona per Destino i Edicions 62, 1985, pàg. 113.

compte, però, en la valoració de les innovacions tipològiques de Gaudí, perquè no es tracta de plantejaments estandaritzables susceptibles de ser aprofitats per a prosseguir amb el recorregut modern. El contorsionisme tipològic de la Casa Milà és modern en l'accepció de nou, però la novetat s'esgota en ella mateixa, més com a genialitat que com a projecció de futur. Si observem les plantes del projecte inicial, amb els seus envans corbats, sense una sola superfície vertical recta, ens adonem de la irrealitat de la proposta. No hi havia manera de col·locar-hi mobles, en aquests pisos, raó per la qual va haver-se de prescindir de les ondulacions planimètriques a l'hora de construir, però no dels espais irregulars ni de l'avversió manifesta de l'arquitecte pels angles de noranta graus. Constructivament, La Pedrera també resultà innovadora, atès que es resolgué segons un entramat metàl·lic de pilars i jàsseres que resultava en una planta lliure. Però cal anar igualment amb compte, perquè es tractava d'una novetat, no hi ha dubte, però la irregularitat de la trama provocava una complexitat en la distribució dels esforços que l'aproximava més a una estructura arborescent que a una moderna estructura reticular. Per no parlar de la façana, alliberada de la seva funció estructural, que no es presenta com una lleugera façana de vidre sinó, al contrari, com una pesada i tanmateix agitada mole de pedra, en un exercici expressionista que el professor Ignasi de Solà-Morales va titllar de pervers.¹⁰

Pel que fa al temple de la Sagrada Família, Gaudí no va ser el seu primer arquitecte; de fet, la planta neogòtica inicial (1882) no era d'ell. I per bé que no consta que s'incorporés a l'obra fins l'any 1898, no la va deixar fins que li arribà la mort, com és ben sabut. Per fer-se una idea del que hauria pogut ser una Sagrada Família plenament gaudiniana, cal viatjar a la cripta de la Colònia Güell i fer-ne l'extrapolació. A Barcelona, Gaudí s'afegí a un projecte en marxa que consistia en la construcció d'una nova i grandiosa catedral dedicada a Sant Josep i a la Sagrada Família, els símbols d'ordre que l'Església de Roma contraposava a l'anomenat "modernisme filosòfic", doctrina molt debatuda al llarg del segle XIX i finalment condemnada per l'encíclica *Pascendi* el 8 de setembre de 1907. El temple barceloní es sufraga amb almoines perquè s'aixeca com un gran acte d'expiació col·lectiva. Cal suposar, pel seu context històric, que el que s'estava expiant, si més no llavors, era la modernitat mateixa.

Antoni Gaudí era un gran constructor, profundament coneixedor dels materials i del seu comportament mecànic. Aquest domini li permeté transcendir-los i doblegar-los per tal d'aconseguir-ne la màxima expressivitat. Quan s'encarà amb l'arquitectura gòtica, van aparèixer els arcs parabòlics i els polígons funiculars, que, per molt innovadors que ens semblin, tampoc no eren estandaritzables, no representaven l'arquitectura del futur, no eren l'evolució racional dels sistemes constructius medievals, com algun dels seus deixebles va voler donar a entendre. Gaudí, mitjançant la tècnica constructivo-estructural dels arcs parabòlics i la teoria de la compressió absoluta, portà el sistema gòtic al límit expressiu d'una manera d'entendre la religió. L'exagerada verticalitat, la llum que s'expandeix des de dalt, la confusió dels pilars amb les voltes; tot l'edifici sembla que arrossegui el terra cap amunt, talment com una muntanya que sorgís amb força

10. Ignasi DE SOLÀ-MORALES, *Gaudí*, Barcelona, Polígrafa, 1983, pàg. 23.

del subsòl. És l'expressió angoixada del dramatisme religiós de l'home que intenta tocar el cel amb la mà, bona metàfora de l'espiritualitat d'Occident. La religió pot ser el més poderós dels relats i el talent literari de Gaudí no podia resistir la temptació que se li oferia.

El professor Juan José Lahuerta ha posat de manifest en els seus llibres l'estructura narrativa subjacent en l'arquitectura d'Antoni Gaudí.¹¹ Aquesta és probablement la manera més adequada de tractar el fenomen mediàtic en què s'han convertit aquests edificis, autèntics *best-sellers* de la pedra. Salvador Dalí ja se'n va adonar, i l'any 1933 va publicar un article amb el títol «De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style».¹² Bellesa terrorífica i comestible.

Diu Josep Pla a propòsit de la façana del Naixement del temple de la Sagrada Família:

El temple, en la lluna de la nit, tant si us el mireu de lluny com de prop, és una cosa única. Però és potser quan us el mireu de prop –quan sentiu l'ensulsiada de detalls caient-vos a sobre– que us adoneu del seu esperit. A l'arquitecte li agradava de fer emmotllar les coses de la naturalesa i inserir-les en el temple. Això em portava a imaginar el desplaçament de la baluerna al fons del mar i en una llum submarina. Aquest hauria estat potser el seu medi més natural i més adequat. L'estructura del temple s'hauria anat carregant de deposicions minerals; aquell punt de fredor tèrbola que caracteritza la llum del fons del mar l'haguera mantingut en una imprecisió incerta; a sobre, s'hi haurien format anfractuositats, protuberàncies, cavernes, esquerdes, coves, tot aquell món informe de la vida còsmica. Una vasta biologia animal i botànica palpitària, en un formigueig primigeni, al damunt i al voltant de la massa imprecisa: les formes toves, les formes titil·lants, les punxes, les viscositats, el somnambulisme dels rèptils. Les torres, els arcs botants, els contraforts, tindrien el tremolor de la molsa i la temperatura del pàlpit primigeni. Em podia imaginar –ajudant la lluna– que l'estructura dibuixada i creada per l'arquitecte hauria estat, posada al fons del mar, completada per les secrecions de la mineralogia.[...] No podíem imaginar-la més que submergida, amb crustacis rampants, musclos, lapès –una forma tan apropiada al gust de l'arquitecte com els bolets–, protozous, algues i tot aquell món una mica viscos del fons del mar –de la mateixa manera que no podíem imaginar la façana de la Pedrera sense que se'ns presentés un fons d'aquàrium i alguns passadissos i habitacions de parets enguerxides de les cases que construï, com un medi adequat per a veure-hi nedar peixos. [...] El temple ens feia la impressió d'un naturalisme tan abrupte i fort, que ens era impossible de concebre que es pogués acabar mai, com és impossible de concebre que es pugui acabar mai el procés, l'esdevenir, de la naturalesa. La Sagrada Família serà sempre una obra inacabada, és a dir, serà com la geologia.¹³

* * *

11. Vegeu, per exemple, Juan José LAHUERTA, *Antoni Gaudí 1852-1926 Arquitectura, ideología y política*, Madrid, Electa, 1993.

12. Salvador DALÍ, «De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style», *Minotaure*, 3-4 (juny-octubre de 1933), pàg. 69-76.

13. PLA, *Barcelona...*, pàg. 123 i 125-126.

Poca cosa podia oferir la pertorbadora manera de fer gaudiniana a la peremptòria i violenta necessitat d'estandarització, simplificació i depuració formal que el segle xx va anar exigint cada cop més a l'arquitectura. En canvi, molts artistes posteriors a ell han sentit una afinitat natural i han trobat una font d'inspiració en l'obra escassa i pobre de mitjans de Josep Maria Jujol (1879-1949), brillantíssim col·laborador d'Antoni Gaudí en les seves obres de maduresa. Jujol sabia com fer una obra d'art amb un filferro o amb qualsevol altre material de rebuig. La façana multicolor de la Casa Batlló, les baranes de ferro i els ondulants sostres de guix de La Pedrera, el *collage* del banc de trencadís del Parc Güell, el baldaquí de la catedral de Mallorca, l'escala de la Casa de la Creu, el mirador de la Casa Bofarull, la tribuna i les pintures interiors de la Casa Negre, la multitud de petits detalls gravats, pintats, esgrafiats, picats, tallats, forjats per l'artista en murs, portes, altars i bancs d'humils ermites i esglesioles on no hi van mai els bisbes i amb prou feines els capellans: tot plegat realitzat amb una senzillesa i una facilitat sorprenents. L'alè poètic dels fragments jujolians ens retorna al tema de la bellesa, que, al capdavant, potser no es troba a l'ornament, com pensaven els arquitectes modernistes, sinó més enllà, en la seva poesia subjacent, com va dir John Ruskin.

L'escenari mental en el qual la tríada vitruviana resultava operativa va desaparèixer amb la nova mentalitat científica, però va quedar latent, com adormida, en les obres d'art, de manera que encara som capaços de reconèixer l'harmonia quan la veiem, tot i que ens resulta molt difícil controlar-ne el procés, com si s'haguessin destruït els ponts que ens hi duïen. Karl Marx deia que la producció capitalista és hostil a certes branques de la producció espiritual, com l'art i la poesia. Això és així perquè, tractant-se de poesia, no hi ha mètode, no hi ha codificació possible, no hi ha certeses. La bellesa, en temps de modernitat molt avançada, com el nostre, apareix de forma espontània. La poesia és inevitablement refractària al mètode, no és racionalitzable. A mesura que es va tancant el cercle de la lògica moderna, més evident resulta l'aparició aleatòria de la bellesa. I més valuosa. Per això la nostra percepció de l'inefable, per escassa que hagi esdevingut, es reconeix en l'obra de Josep Maria Jujol, perquè ell va aconseguir escenificar, ben bé en els inicis de l'arquitectura moderna, quan encara se'n deia "modernisme", la poesia de l'arquitectura, la bellesa gratuïta, espontània, irresistible, el fruit del talent natural inexplicable.