

La irrupció de la ciutat moderna, 1854-1874

Isabel Moretó Navarro*

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 París i com Londres. Les muralles van caure perquè la gent de Barcelona les va enderrocar. La determinació 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 vam tenir l'oportunitat de veure, l'any 2004, en l'exposició del Museu d'Història de la Ciutat titulada *Abajo las murallas!!!*.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 joiós 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 legitimació i, sobretot, una fe incondicional en el progrés. L'obstacle, a casa nostra, no era, com en altres llocs, l'aristocràcia. Feia molt de temps que no hi havia rei ni cort a Barcelona, i la revolució liberal ja havia consumat la dissolució dels antics estaments. 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, 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 segle XIX com per la simple força evocadora de la seva arquitectura, es constituïren en la metàfora perfecta de la situació. La ciutat s'alliberaria quan aconseguís enderrocar les muralles.

La Ciutadella cauria més tard, i el seu procés d'assimilació simbòlica seria més elaborat. L'afer 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 socie-

* Arquitecta.

1. *Abajo las murallas!!! 150 anys de l'enderroc de les muralles de Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2004 (Catàleg de l'exposició realitzada al Museu d'Història de la Ciutat).

tat 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 gairebé deu anys d'esforços fins a l'autorització de 1854; deu anys sobre un procés que ja era madur; deu anys d'expectatives econòmiques creixents sobre uns terrenys que amb anticipació 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 un final, s'amagava la qüestió decisiva. Quina era la forma que es volia per a la Barcelona dels nous temps, per a la capital de la nova societat catalana? I mentre que tothom havia entès perfectament què simbolitzaven les fortificacions militars i la seva destrucció, la unanimitat es va desfer a l'hora d'imaginar el futur. La ciutat moderna encara trigaria a 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 encara a la perifèria de la civilització europea moderna emergent, però les classes dirigents eren conscients de la gran energia disponible que esperava ser canalitzada i desitjaven veure-la sorgir. 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. Temps de gestions a Madrid (perquè el pla també passava pel poder central) i, a més, temps per a 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 –és a dir, 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 reorganització moderna 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, una experiència suficient com per assumir 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 i els 43 d'Antoni Rovira i Trias. 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 i 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 diverses propostes urbanístiques al voltant de l'eixample. El guanyador del concurs municipal va ser Antoni Rovira i 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 els 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'entenen 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 alguns dels personatges fins ara esmentats però educat en un imaginari diferent, va ser el pro-



Ildefons Cerdà i Sunyer, amb l'uniforme de comandant de sapadors de la Milícia Nacional de Barcelona. Gravat publicat a *Historia de la Milícia Nacional, desde su creación hasta nuestros días*, Madrid, Prats y Ruiz, 1855.

jectista que encertà la dosi de modernitat que Barcelona necessitava en aquell moment. Dotat d'una gran capacitat de treball i, a més, d'unes fortíssimes i arre'lades 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 del model assentat sobre la idea primigènia de quadrícula que s'han anat treballant des d'aleshores fins avui mateix, converteixen el Pla Cerdà en un autèntic clàssic, i a Barcelona en una ciutat capdavantera en la disciplina urbanística.

Quan, pocs anys després del període que considerem en aquest volum, l'Eixample de Barcelona es convertia en l'escenari escollit per l'arquitectura modernista –i pel seu representant més brillant, Antoni Gaudí– a l'hora de fer la seva magnífica aparició, la ciutat ideada l'any 1859 rebia la definitiva i anhelada legitimació en el context europeu de la modernitat vuitcentista a la qual havia volgut accedir.

* * *

Però, com havia començat 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 s'havien produït grans transformacions urbanes i arquitectòniques a Barcelona. L'activitat constructora anava 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 per identificar la nova propietat. Podem observar molts exemples d'aquesta metamorfosi, en particular al sector de Ribera, on la posterior substitució edificatòria vuitcentista no ha estat tan intensa com al barri de la Catedral.

Acabada l'ocupació napoleònica, a Barcelona es construïa ja d'una manera diferent; la transició efectuada durant un febrós final del segle XVIII s'havia completat. La industrialització avançava, la ciutat creixia en extensió fins al límit que les seves muralles li permetien, s'eixamplava pel Raval, es reinventava en els densos barris centrals i orientals, i els processos constructius i de gestió de la propietat s'alteraven de manera notòria i sense possibilitat de tornada.

La importància i l'abast d'aquest canvi en uns hàbits constructius medievals, consolidat 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 anterior era ben diferent.

Fins al segle XVIII havia persistit un únic sistema de construcció que no calia canviar, simplement perquè funcionava. Per oferir 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, confereixen a l'espai la seva característica aparença de nau contínua. En els mateixos segles en què 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, constituïen 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 unes formes pràctiques de fer que van coincidir en el temps, un temps que es va allargar cinc segles. En qualsevol 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 d'allò que anomenem teixit urbà medieval del centre històric de Barcelona ja no presenta els trets 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 se li va sobreposar una parcel·lació i, tot 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 XIX. Dit de manera 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 circumscrit a elements complementaris i independents, com ara basaments, balcons i cornises. Es va passar d'una implantació regida per l'emfiteusi –piràmide de dominis i fluxos de censos– a una altra basada en la delimitació parcel·lària de la propietat; des d'una arqui-

tectura 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; des de la reforma aixecada sobre part de l'edifici anterior a l'enderroc total i edificació subsegüent de nova planta.

Amb el transcurs del temps i la progressiva implantació dels mecanismes propis de l'urbanisme modern, la ciutat nascuda d'aquell veritable canvi de paradigma ha acabat per no saber identificar els espais generats a la ciutat anterior que no havien estat 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'aquell enorme canvi de mentalitat a 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 a partir del paper modernitzador que unànimement se'ls reconeix. Eren personatges il·lustrats que manejava 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 projectes i l'entrada de civils a l'Acadèmia Militar de Matemàtiques, ubicada arran de la Ciutadella, van resultar crucials en el desenvolupament de l'arquitectura i de l'urbanisme moderns a la ciutat de Barcelona.² Parafrasejant el significatiu títol de la tesi del professor Josep Maria Montaner, els enginyers militars de la Barcelona ocupada del Setcents van ser els iniciadors del procés de modernització de l'utilitatge mental de l'arquitectura catalana.³

* * *

Per aproximar-nos al significat que s'encobreix amb la paraula '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 breu llista d'accepcions, totes destinades a diferenciar el temps actual del temps anterior. 'Modern', en definitiva, no vol dir res, i aquí rau 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 sig-

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

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

nificat, 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 desconegut del qual l'única cosa que sabem és que ja no serà 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 del 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, òrfena de contingut per ella mateixa, cristal·litza fortament en cada lloc i en cada moment històric; la modernitat és una voluntat indòmita que, a partir d'un 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 procés de liquidació de l'Antic Règim i la tercera és la convulsió bèl·lica de la primera meitat del segle XX. Cadascuna de les tres modernitats està dotada de continguts i caràcter propis, i cadascuna de les tres es manifesta amb graus diferents d'intensitat en els diversos llocs on s'implanta. Aquí, sempre que esmenti els mots "modern" o "modernitat", em referiré a la segona de les tres etapes esmentades. Tenim el costum de situar l'inici d'aquesta modernitat en la Revolució Francesa, però és més correcte traslladar-lo al moment de 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.

D'entre la infinitat de consideracions que poden fer-se a propòsit del canvi radical de panorama que el *Discurs del Mètode* (1637) de 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 matemàtica i, de l'altra, a l'inici del procés de subjectivació del món. És interessant adonar-se que la modernitat implica de manera ineludible, per al seu desenvolupament, un procés de simplificació constant; 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 sovint apareix velada per la fascinació de l'abstracte, delicat concepte poètic que vehicula la necessària economia formal moderna i la dota d'una aura de credibilitat ben característica.

Pel que fa als altres dos moments històrics que van apel·lar a la modernitat per prendre distància respecte al passat, la primera frontera –la renaixentista– no és tan nítida com semblava. Victor Hugo ja va posar-la en dubte en el capítol «Ceci tuera cela» de la seva novel·la *Notre Dame de Paris*. Hugo proposava deixar de veure el Renaixement com un trencament històric per a contemplar-hi un brillant crepuscle de l'Edat Mitjana, sense solució de continuïtat. En aquest mateix sentit, avui en dia comencen a aparèixer treballs que aprofundeixen en processos de mitificació com el de Filippo Brunelleschi i la cúpula de Santa Maria del Fiore, mite actual divulgat a les escoles d'arquitectura i destinat a legi-

timar la figura de l'arquitecte fins –com a mínim– Frank Lloyd Wright i els anomenats “pioners del Moviment Modern”: Gropius, Le Corbusier i Mies van der Rohe. Per l'extrem més proper a nosaltres, la frontera que estableixen les guerres del segle xx és molt potent. Les qüestions contemporànies, però, ens allunyarien de la ciutat moderna vuitcentista, que és el tema que ens ocupa, per a introduir-nos en el complicat fenomen de la metròpolis i del continuum urbà.

* * *

Fernando Chueca Goitia 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 es van anar 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 qualsevol cas, no és l'únic que l'ha sabuda fer. Chueca distingeix entre barroc classicista i classicisme romàntic.⁴ A banda dels noms que els hi donem, es tracta de marcar la distància que hi ha –si ens fixem en l'escenari barceloní– entre l'arquitectura d'Alexandre de Retz, Ventura Rodríguez o Joan Soler Faneca, d'una banda, i la de Francesc Daniel Molina, Josep Fontserè Domènech o Josep Oriol Mestres, de l'altra. Els uns i els altres 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 les etiquetes uniformadores.

El 2003, vaig presentar al VIII Congrés d'Història de Barcelona una comunicació en la qual mostrava un exemple del que acabo de classificar com a classicisme romàntic, la casa del carrer Ferran 30, una obra de l'any 1853 de l'arquitecte Josep Fontserè Domènech.⁵ 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 de la producció barcelonina dels alumnes de la primera Classe d'Arquitectura de Llotja que, un cop vist, a l'observador iniciat se li fa del tot evident.

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; 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

4. Fernando CHUECA GOITIA, *Varia neoclásica*, Madrid, Instituto de España, 1983, especialment, pàg. 52-56.

5. Isabel MORETÓ NAVARRO, «La Classe d'Arquitectura d'Antoni Celles», dins Ramon GRAU (coord.), *La ciutat i les revolucions, 1808-1868. III, La cultura a l'època romàntica*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2007 (*Barcelona Quaderns d'Història*, 12), pàg. 149-164.

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. La reparcel·lació posterior a l'enderroc de les edificacions existents no va introduir encara l'ortogonalitat, que poc després es consolidaria com un dels més característics mecanismes urbanístics de la ciutat moderna. En aquesta situació complexa de macla volumètrica, 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, 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 Ferran-Jaume I-Princesa. 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 aleshores 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 i 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.⁶

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 no pensa a 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 curiosament des d'una mirada més semblant 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.

6. Ferran SAGARRA I TRIÀS, *Barcelona, ciutat de transició (1848-1868): el projecte urbà a través dels treballs de l'arquitecte Miquel Garriga i Roca*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1996.

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 el seu manteniment formava part del programa funcional, no és pròpiament una decisió arquitectònica. Soler opta per juxtaposar el pati i la sala. L'escala, situada sobre un dels dos eixos principals, pertany al pati. La sala s'obre àmpliament al pòrtic del Pla de Palau. L'escala dóna ostensiblement l'esquena a la sala, que comunica amb el 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, en canvi, 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. A grans trets, 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 (1812-1867) sorgeixen, amb naturalitat aparent, del caòtic teixit



Plaça Reial, dissenyada per Francesc Daniel Molina el 1848, obra clau del neoclassicisme romàntic a la ciutat de Barcelona.

Fotografia de Joan Martí, publicada a l'àlbum *Bellezas de Barcelona*, 1874.

medieval que justament està 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 subjacent. La delicadesa que exhibeix Francesc Daniel Molina en els mecanismes projectuals, que li permeten donar una impressió de regularitat on no n'hi ha, prové de l'impressionant domini que demostra en la resolució dels encaixos. Passatge Madoz, carrer de Colom, passatge Bacardí, carrer de Zurbano, carrer del Vidre (dues vegades), carrer dels Tres Llits, carrer de les Heures: fins a vuit carrers conflueixen desordenadament en el mateix espai i cada trobada és diferent. El tema arquitectònic de la Plaça Reial són les fronteres, sense cap mena de dubte.

Una exhibició tan acusada 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 a 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.

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 Classe d'Arquitectura de Llotja.

* * *

Antoni Celles (1775-1835) pertanyia a la generació posterior de Soler Faneca, era quaranta quatre anys més jove. No es va formar en l'ambient gremial de Barcelona, sinó a l'Academia de San Fernando de Madrid, ciutat a la qual s'havia traslladat de 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) anava construint el Museo del Prado i era director de l'Academia. La Junta de Comerç, que l'any 1797 havia aconseguit l'autorització estatal per establir una Classe d'Arquitectura a Barcelona, va finançar els darrers anys de Celles a la capital espanyola i també la seva pensió a Roma, de manera que el nou arquitecte va viure dotze anys a Itàlia 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 indi-

cis 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 els *tours* italians a l'Europa del segle XIX.

En tot cas, acabada l'etapa de la invasió francesa, Celles va tornar a casa; l'any 1815 va presentar el seu pla d'estudis i el dia 11 de setembre de 1817 va llegir el discurs inaugural de la Classe. A l'edat de 42 anys, Antoni Celles va començar a impartir les primeres classes d'arquitectura que es donaven a la Barcelona moderna, i així ho va seguir fent fins a 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. Josep Casademunt, deixeble i successor de Celles com a director de la segona etapa de la Classe, li va imprimir un caire ben diferent, molt menys conflictiu, com s'escau a un ensenyament veritablement polítècnic.

El contingut dels ensenyaments d'Antoni Celles com a professor d'arquitectura és conegut. En el meu treball abans citat vaig destacar-ne alguns aspectes. Tanmateix, voldria cridar l'atenció sobre dues característiques de la Classe d'Arquitectura que considero determinants en l'evolució posterior dels fets. La primera és el mètode pedagògic que Celles va aplicar, el model *Beaux-Arts*, que es basava en l'aprenentatge de l'ofici en tallers pràctics (*ateliers*), en els quals l'alumne, seguint el seu ritme particular, anava transformant el seu gust i la seva mirada fins a convertir-se en arquitecte, talment com un procés de creixement personal. En els seus escrits, el professor manifestava amb claredat que, per aprendre arquitectura, el material didàctic que calia utilitzar era el Vitruvi i l'observació dels bons exemples construïts que es tinguessin a l'abast. L'instrument d'aproximació, en aquest mètode, era el dibuix. La segona característica és allò que Celles no només no va aplicar sinó que va criticar apassionadament, la qual cosa li havia de 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 el de l'Escola Politècnica de París, model que comportava una reducció dràstica del temps de formació dels alumnes, la definitiva implantació del sistema d'ensenyament reglat modern 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 ontològica– de la venerable tríada *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 d'autonomia suficient com per ser analitzades separatament i susceptibles de ser acoblades les unes amb les altres en funció de criteris estrictament pràctics o “positius”. Aquest mètode, anomenat “composició arquitectònica”, constitueix l'esforç més significatiu que l'arquitectura vuitcentista va realitzar per donar resposta als requeriments urgents de la nova societat industrial i adaptar-se a ella. Mitjançant l'aplicació d'aquest revolucionari plantejament projectual, l'arquitectura s'aproximava als mètodes científics i de muntatge industrial, alhora que s'obria al nou món de les tipologies arquitectòniques.

En síntesi, 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. 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 ençà 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'Academia de San Fernando de Madrid, en la qual Villanueva va exercir la docència des de l'any 1774.

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.⁷

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. Villanueva no va limitar-se a rebutjar l'ensenyament polítènic per poc arquitectònic, com va fer Celles, sinó que el va assumir com el procés irreversible que era, però, alhora, va saber subministrar als seus alumnes els recursos teòrics i formals que podien seguir-los satisfent com a arquitectes, no només com a executors de la transformació del territori que la nova societat requeria. 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 va impartir com de l'obra que va realitzar.

És curiós –i potser significatiu– que l'elogi dels alumnes de Celles al seu mestre, onze anys després de la seva mort, s'insereixi en un context fortament corporativista en una necrològica poc emotiva redactada per un dels arquitectes més joves i inquiets de la Classe, Antoni Rovira i Trias, que pràcticament no el

7. CHUECA, *Varia neoclásica...*, pàg. 82-83.

devia conèixer (Rovira tenia dinou anys quan Celles va morir).⁸ Fa tot l'efecte que els calgués una figura aglutinadora, possiblement recuperada *a posteriori*.

Els 24 números del *Boletín Enciclopédico 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 el reconegut unànimement com l'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.⁹

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 va correspondre participar en el debat sobre la nova ciutat presenta certes característiques pròpies de la modernitat romàntica que els allunya del barroc classicista, característiques que, en part, coincideixen amb les dels arquitectes de l'Academia 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 immersa en el procés de subjectivació moderna de la mirada per part dels projectistes, va tenir la sorprenent conseqüència d'eleva 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 i Trias, Nolla, Vila, Garriga o Mestres, que, amb ornamentació de terracota o sense, amb pintures *trompe l'oeil* i marbrejats o sense, assoleixen una enorme dignitat en la gran majoria dels casos, com he tingut l'ocasió de 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 aquells arquitectes mostren un domini portentós de l'ofici de construir. No haver tingut l'oportunitat de treba-

8. Antonio ROVIRA Y TRIAS, «Biografía de Antonio Celles», *Boletín Enciclopédico de Nobles Artes*, I, 9 (1-VIII-1846).

9. *Boletín Enciclopédico de Nobles Artes*, I, 23-24 (15-III-1847), pàg. 384.

llar en una capital va fer que la seva obra es dediqués majoritàriament a la casa de veïns, circumstància que no els va proporcionar el ressò que haurien rebut per 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 les successives modernitats, cadascuna de les quals va anar intensificant el procés de descontextualització. Una de les característiques més impressionants d'una disposició clàssica d'edificis a Grècia, no només a l'Acropòlis 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 tenir la possibilitat, sempre precària, d'arrelar en un territori indiferenciat; fins i tot ara, els grans arquitectes segueixen reivindicant "el lloc".

L'agost de 2005, Rafael Moneo, en ocasió d'una exposició retrospectiva de la seva obra al Kursaal de Sant Sebastià, 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.¹⁰

És justament aquest aferrar-se al lloc el que caracteritza de manera més acusada l'arquitectura barcelonina entre 1840 i 1860. És interessant comprovar com el procés de modernització de l'utilitat 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 principi de l'actuació, es procedia com en una operació de substitució edificatòria similar a les moltes que es feien en el sector central. Paulatinament, el procés va anar incorporant mecanismes més propis d'una gestió del sòl moderna, en la qual és crucial la feina de reparcel·lació, que possibilita una actuació arquitectònica més deslligada de les circumstàncies particulars i més centrada en el model tipològic. Al carrer Ferran, que va ser el primer a obrir-se, s'observen actuacions de "cosit" de gran complexitat, mésafortunades, com la del número 30, que hem analitzat més amunt, o menys reeixides, com la del número 53, que integra un edifici medieval ja modificat al segle XVIII amb façanes als carrers del Call i de l'Ensenyança. Al carrer de Jaume I, els enderrocs totals previs a l'edificació nova van produir-se amb més assiduïtat. En aquest tram hi ha remarcables edificis de Francesc Daniel Molina, com el número 11, que té façanes secundàries als carrers de la Dagueria i de la Llibreteria, totes tres diferents. Al carrer Princesa, el darrer de la sèrie, l'obertura es planteja a una escala

10. «Moneo, el arquitecto de la intensidad», *El País*, 04-VIII-2005, amb motiu de la inauguració de l'exposició *Rafael Moneo: museos, auditorios y bibliotecas* a la Sala-Kubo del Kursaal de Donostia.

més de cirurgia urbana que d'adaptació purament arquitectònica, com en la casa del número 16, de Miquel Garriga i Roca. Aquest edifici presenta una llarga façana pel carrer de la Barra de Ferro ben diferent de la del carrer de la 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. Els condicionants que imposa el lloc on s'aixeca l'arquitectura són, doncs, encara, molt determinants del resultat arquitectònic final, malgrat la relativa uniformitat que el neoclassicisme proporciona a les façanes.

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 estat interpretada, 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 disposat les seves esperances en el concurs municipal de 1859 i les hauria vist materialitzades en el projecte premiat, el de Rovira i Trias. 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 una 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; i així, la plaça del Passeig de Gràcia fou suprimida, i les amplades diverses del gran passeig, que hauria pres aspectes interessants 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. [...] Davant el plànol Cerdà hi hagué

en el concurs celebrat per l'Ajuntament el plànol de l'arquitecte Rovira, que posava al cap de la Rambla una plaça, d'on radiaven vies cap als centres urbans dels afores, com una mà que volgués ajuntar-los a la mare Ciutat, on es projectaven grans edificis públics.¹¹

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 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 incidir en el debat de començament 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, en les seves ambicions el pla Rovira en concret segurament no anava més lluny d'intentar situar-se en l'òrbita de l'última aportació francesa al debat sobre la ciutat moderna, molt esbiaixat, en el cas de París, per la reforma de la ciutat antiga. Léonce Reynaud, en un afegit de 1858 al seu *Traité d'Architecture*, 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 diversos projectes de Miquel Garriga i Roca expliquen la situació amb més eloqüència que el projecte guanyador del concurs. Vuit anys més gran que Rovira, 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 del 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 concreta de donar resposta als problemes plantejats on el projectista manifesta la seva opinió, on expressa la seva postura en el debat. Perquè la qüestió seguia essent, per a tothom excepte per a 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 avan-

11. Josep PUIG I CADAFAELCH, *La Plaça de Catalunya, Barcelona*, Llibreria Catalònia, 1927, pàg. 11, 14 i 16.

cat molt. Podem constatar-ho en la resolució dels carrers de la Nau, d'Agullers, del Sotstinent Navarro o dels Mercaders. La distància qualitativa respecte a la via transversal és enorme. Només al darrer tram de l'obertura, Puig i Cadafalch, Domènech i Montaner i Jeroni Martorell van aconseguir introduir una certa coherència formal en els espais urbans que s'anaven obtenint, afegint-hi, a més, la ben curiosa invenció del Barri Gòtic.

Manuel de Solà-Morales, professor d'urbanisme de l'Escola d'Arquitectura, va dir, en un dels seus textos sobre l'Eixample de Barcelona:

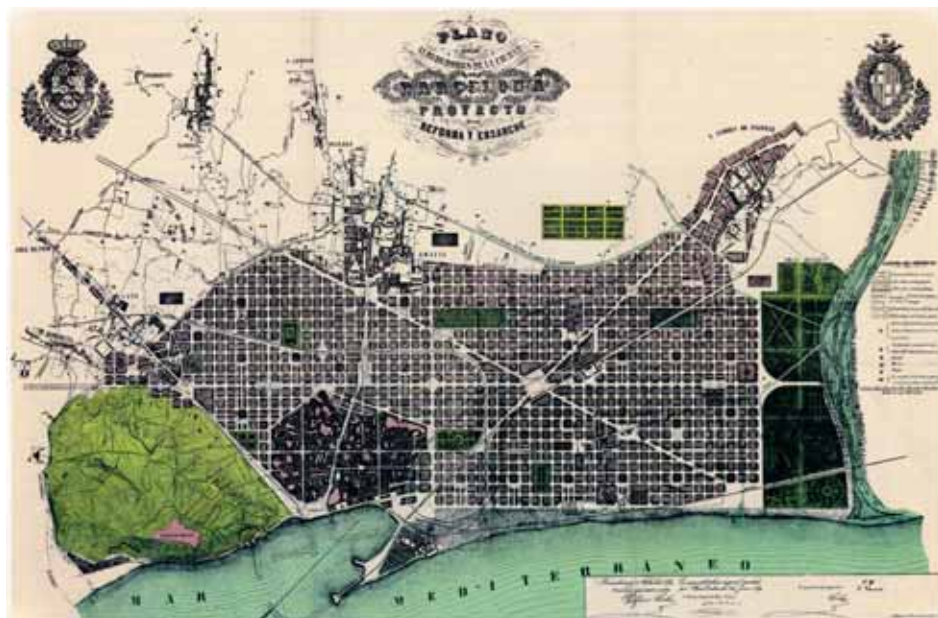
Ja la fundació romana és un fet formal potentíssim. Durant més de dos mil anys, l'ordre sencer de la ciutat s'ha referit a aquella creu del "Cardo" i el "Decumanus" que sobre el punt més alt del turó del Taber van traçar els geòmetres legionaris. Imaginem els esforços de precisió i d'equilibri per ensopegar el punt ideal, un punt que voldria ser teòric enmig d'una plana despulada i amorfa, tot buscant, amb instruments simplicíssims, 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.¹²

Efectivament, hi ha coses que les entén tothom, sense necessitat d'haver obert mai un llibre. Una d'elles és l'apropiació del territori mitjançant una quadrícula: un punt, que genera una creu, que al seu torn genera un quadrat... i a 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 tríada *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 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 estat així: la posteritat li ha fet justícia, però dramàticament tard. Deixant de banda les publicacions especialitzades, no va ser fins a 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 empenyia el plantejament imaginat per Cerdà fins més enllà dels límits propis de la ciutat europea vuitcentista.

12. Manuel de SOLÀ-MORALES i RUBIÓ, «Barcelona, taller d'urbanisme», dins *Inicis de la urbanística municipal de Barcelona. Mostra dels fons municipals de plans i projectes d'urbanisme 1750-1930*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona i Corporació Metropolitana de Barcelona, 1985, pàg. 5.



Còpia en color reduïda a escala 1:10.000 (116 x 77 cm) del plànol del projecte de reforma i eixample de Barcelona, signat per Ildefons Cerdà l'abril de 1859 i aprovat pel govern de la reina Isabel II el 7 de juny de 1859.

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, havia detectat l'empirisme anglès, en especial Hume, i que és la qüestió de la desconexió sensorial, de les superestructures racionals que es deslliguen de l'experiència sensible. 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 manera bel·ligerant i corporativista.

La irrupció de la ciutat moderna a Barcelona es completa quan, ja més enllà de 1874, l'exuberant i sensual arquitectura modernista produeix 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 sos-

tenir 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 a 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 que ara mirem d'il·luminar, és interessant constatar l'oportunitat complementària d'ambdues formalitzacions, la de Cerdà i la de Gaudí. Quan ja semblava irreversible la confusió de la *venustas* arquitectònica amb l'ornament –una 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, retrobat 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 taller d'arquitectura, també s'havien presentat al concurs d'eixample.

En referència als projectes del concurs municipal de 1859, Cerdà exclamava:

...inspira lástima tanta pequeñez y puerilidad cuando se examina su fundamento a la luz de la filosofía y de la razón.¹³

És força versemblant que, en escriure aquestes paraules, s'estigués referint al guanyador del segon accésit, l'inquietant projecte Fontserè, en el qual apareixen unes illes de cases que, vistes en planta, representen els escuts de Catalunya i de Barcelona. Un enigma similar presentava, deu anys més tard, l'avantprojecte pel concurs d'idees per al Parc de la Ciutadella, en el qual es mantien les traces fantasmals 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 disset 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 fill 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

13. Vegeu ARTURO SORIA Y PUIG, «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*, Barcelona, MOPT i Ajuntament de Barcelona, 1992, pàg. 65-66.

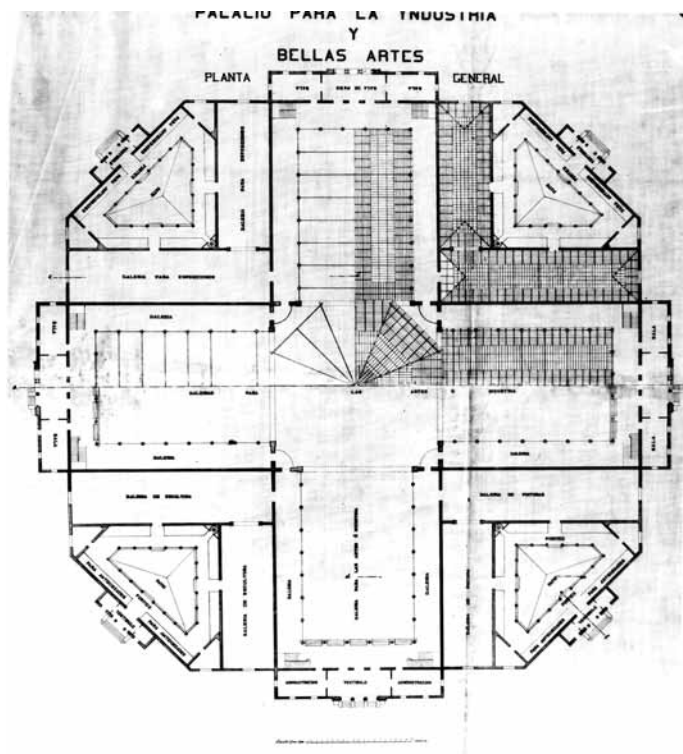
d'espai són traces completament anti-arquitectòniques. Corresponen a altres disciplines simbòliques, però no a l'arquitectura, i és aquesta una constatació perturbadora tractant-se d'arquitectes de la talla dels Fontserè.

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. 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 en facilita la comparació. De l'arquitectura del fill han desaparegut les visuals enfilades, l'atenció al traçat dels encaixos, l'escala minuciosa i les subtilitats 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 i 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'eixample semblava frustrar-se com a projecte col·lectiu. L'obtenció de sòl públic era extremament difícil. Les expectatives del sector privat, massa temps reprimides i estimulades alhora, van paralitzar l'embranchida constructora, que no va aconseguir fluir lliurement fins uns anys més tard, amb l'anomenada "febre d'or". Durant el període previ a la Restauració monàrquica, el sector públic no disposava de mecanismes per expropiar i el sector privat encara no encertava a organitzar-se davant del repte de la ciutat moderna. En aquests anys d'*impasse*, el Passeig de Gràcia es va poblar, curiosament, de sumptuoses mansions aïllades enmig de jardins, projectades per arquitectes amb una bona cartera de clients de l'alta burgesia, com ara Josep Oriol Mestres ¹⁴. 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 parc d'animals, que encara hi són.

14. Vegeu, en aquest mateix volum de la nota anterior, el treball de Maribel ROSSELLÓ, «La Casa Salvador Samà de Josep Oriol Mestres. Un exemple d'arquitectura residencial de les primeres dècades d'urbanització de l'Eixample».



Projecte de palau per a exposicions dissenyat per Josep Fontserè Mestre com a element central del nou Parc de la Ciutadella (1871) i que sembla proposar un model per a les mansanes de l'Eixample destinades a serveis públics per Cerdà.

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 rendibilitat 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 Mestre, 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 revisitar la poderosa voluntat d'implantació urbana dels edificis del barroc classicista, com ara la Llotja o l'Acadèmia de Cirurgia, i deixar de banda el minuciós detallisme de les substitucions i de la reforma, que ja no necessitava. 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 i 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 i 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, Manuel Arranz compartia amb mi la fascinació per aquesta magnífica escala.¹⁵

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 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 utilitzaria 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.

15. ARRANZ, *La menestralia...*

La casa Salvador Samà de Josep Oriol Mestres. Un exemple d'arquitectura residencial de les primeres dècades d'urbanització de l'Eixample

Maribel Rosselló i Nicolau

El projecte arquitectònic de la casa Samà

La casa Samà va ser un dels primers palauets bastits a partir de mitjans de la dècada de 1860 a l'eix central de l'Eixample, el passeig de Gràcia. Com altres cases que es construïren al mateix temps en aquest passeig, la casa Samà és testimoni de com la burgesia emergent s'anava traslladant a l'Eixample, i més concretament a l'entorn del passeig de Gràcia, que va esdevenir, així, una zona residencial d'alta qualitat i baixa densitat.¹ Per a aquesta nova gran burgesia, enriquida en activitats diverses, sobretot de caràcter financer i mercantil i, a vegades, també industrial,² era important fixar la seva posició social a través de l'habitatge. Assistim, doncs, al moment en què les classes benestants es reconeixen en l'habitatge. L'Eixample, com a espai nou guanyat per a la ciutat, va permetre que es pogués fer efectiva aquesta aspiració amb l'edificació de residències per a una sola família o, com a molt, amb algun pis superior destinat a lloguer. Es tracta d'un model residencial extensiu i de poca valoració comercial.³

ELS PLÀNOLS GENERALS

El 2 de juny de 1868, Josep Oriol Mestres, en nom de Salvador Samà, sol·licità a l'Ajuntament de Barcelona el permís per a la construcció d'una casa al passeig de Gràcia, cantonada amb la Gran Via.⁴ A l'expedient consten els plànols d'emplaçament, de la planta soterrani, de la planta baixa, de la planta principal i de la planta del segon pis, a més dels de les façanes que donen al passeig de Gràcia, al xamfrà i a la Gran Via.⁵ Aquests plànols es corresponen amb els conservats a l'Arxiu Històric de la Ciutat, amb data d'abril de 1868.

L'edifici s'emplaçava en el xamfrà, no ocupava tot el solar. Un jardí posterior i un passatge des del passeig de Gràcia cap al jardí feien que la casa s'obris en tots els seus

1. Albert GARCIA ESPUCHE, *El quadrat d'Or. 150 cases al centre de la Barcelona modernista*, Barcelona, Olímpia Cultural, Caixa de Catalunya i Lunwerg, 1990.
2. Àngels SOLÀ PARERA, *El romanticisme a Catalunya 1820-1874. Art i societat a la Barcelona de mitjan segle XIX. Aproximació sociològica al consum privat d'obres d'art*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1999, pàg. 52-58.
3. GARCIA ESPUCHE, *El quadrat d'Or...*
4. AMAB (Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona), exp. 1928 Bis-C. Es concedeix el permís el 19 de juny de 1868.
5. Entre els diferents plànols que es presenten hi ha el d'emplaçament, en el qual es pot apreciar que encara estava oberta la riera d'en Malla, que baixava pel que avui és la Rambla de Catalunya i que després girava cap a llevant a l'alçada de la Ronda.

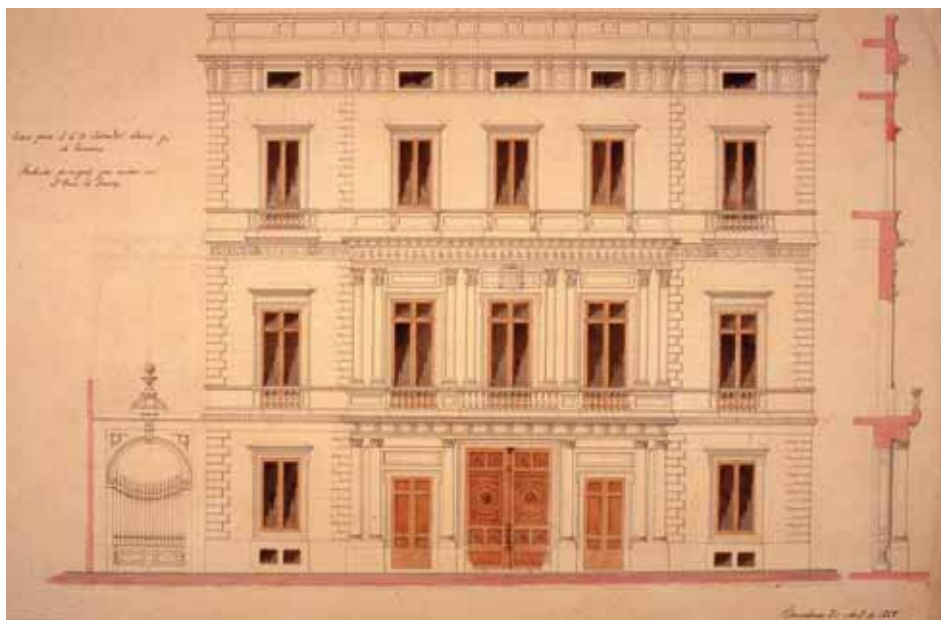


Figura 1. Projecte de Josep Oriol Mestres per a la casa de Salvador Samà, amb façanes al passeig de Gràcia, al xamfrà i a la Gran Via (emplaçament actual del Banc Vitalici). Alçat de la façana principal que dona al passeig.

costats. Les tres façanes que miraven al carrer (passeig de Gràcia (*figura 1*), xamfrà i Gran Via) rebien un tractament homogeni. Els cossos extrems eren de pedra encoixinada; els balustres, així com les columnes que emmarcaven les obertures del saló en la façana principal (la del passeig de Gràcia), atorgaven a l'edifici la singularitat i la riquesa propis de l'emplaçament. La façana posterior era més oberta: gairebé totes les obertures eren balconeres, aprofitant l'espai privat, lluminós i lúdic que era el jardí. La importància del pis principal s'expressava a les façanes per una alçada més gran, el tractament arquitectònic i els acabats. L'accés principal des del passeig de Gràcia es feia a través d'una portalada i dues portes petites a cada costat.

En els plànols esmentats, la planta baixa (*figura 2*) i el principal (*figura 3*) constituïen un únic habitatge, i al segon pis n'hi havia dos més, amb accessos independents. A la planta baixa s'ubicaven les estances més vinculades a la vida quotidiana, com ara el menjador de diari i la sala de billar, la cuina, la sala de planxar, la de costura i diferents dormitoris, a més d'algunes dependències del servei, mentre que el pis principal estava destinat a les estances nobles i als dormitoris dels senyors.

Aquesta proposta no va ser la construïda finalment. També es conserven uns plànols modificats del desembre de 1868 que recullen la versió definitiva.⁶ En

6. AHCB (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona), Gràfics, reg. 6.549, núm. 2.440, «Planta soterrani», s. d., nota «buena», [modificacions respecte a la presentada a l'Ajuntament, per tant, posterior a l'abril i coincident amb els canvis realitzats al desembre al plànol de planta baixa]; reg. 6.547, núm. 2.438, «Planta baixa», 27-XII-1868; reg. 6.548, núm. 2.439, «Planta baixa», 27-XII-1868; reg. 6.550, núm. 2.441, «Planta baixa» (conduccions), 27-XII-1868, nota «buena».