

Barcelona y la paradoja del barroco

Jorge Luis Marzo

La historiografía catalana ha construido, ya desde sus inicios, la idea de que Catalunya no ha sido barroca; es decir, el barroco es algo no demasiado “propio” de Catalunya. Los siglos XVII y XVIII representan la oscura edad barroca, en contraste con una esplendorosa era medieval y renacentista, durante la cual la Corona de Catalunya y Aragón marcó la hora internacional en gran parte del Mediterráneo. Esa lectura propone que Catalunya fue barroca a su pesar, lo que a la postre, cuando, desde el siglo XIX, se decida sustraer el contenido negativo de lo barroco para convertirlo en un interesado logo urbano y comercial, conllevará que cualquier reflexión sobre el y lo barroco pase por la esquizofrenia y la paradoja. Directamente hasta nuestros días.

Aunque el estilo barroco (siempre tardío) estuvo presente en edificaciones, tallas y pinturas, no tuvo sin embargo ni mundo cortesano donde legitimarse y expandirse, ni tampoco entornos urbanos en los que desplegar toda su escenografía (a pesar de que en Tortosa, Girona y otras ciudades haya importantes improntas barrocas). El estilo barroco se visualizó especialmente en las iglesias rurales, pero las principales realizaciones arquitectónicas fueron castillos y defensas militares, como el castillo de Montjuic o la Ciudadela militar en Barcelona, resultado de la ocupación de las principales plazas catalanas por parte, sobre todo, de la Corona borbónica de Castilla.

Hubo poca presencia de edificios públicos barrocos: ya existían los góticos y no había necesidad de otros nuevos. Paralelamente, había más dinero en el entorno privado que en el público a la hora de levantar edificios, con lo que los programas barrocos estaban más sujetos a la representación familiar que a la estrictamente política. Tampoco circulaban grandes capitales para acometer nuevos edificios, y los escasos presupuestos se destinaban más a la realización de retablos que a la construcción edilicia. Además, Barcelona adaptó bastante rápidamente el estilo neoclásico para definir los edificios políticos y comerciales de la ciudad. La propia tradición comedida del gótico y del renacimiento catalanes (veáanse a modo de ejemplo, Santa Maria del Mar o el Palau de la Generalitat) ya no era muy propensa a aventuras ornamentales, un tópico en la progresiva concienciación de lo que debería ser un “arte nacional” de Catalunya.

Barcelona entra en el siglo XIX con las mismas dimensiones que tenía en el siglo XIV. La desaparición de las murallas, que se habían vuelto contra la propia ciudad desde la ocupación militar castellana de 1714, se convertían en una prioridad acuciante para poder desarrollar el enorme capital financiero creado por una burguesía inquieta e internacionalista. La capital catalana no había podido manifestarse como la gran ciudad europea que

pretendía ser durante cinco siglos. Primero, sometida a su noción de “plaza fuerte”, bien tramada dentro de sus límites; luego, desde 1714, sujeta al control político, administrativo y militar de Madrid.

A la Barcelona de mediados del XIX le sucede lo que a los países protestantes después de las guerras de religión a finales del XVII: liberadas de las constricciones militares y obviando las tensiones sociales, las nuevas clases burguesas pudieron dar rienda suelta a una forma de representación, la barroca, menospreciada por su asociación con el ocupante. En los países del norte, el estilo neoclásico se asoció muy rápidamente a edificios políticos o mercantiles, mientras se daba rienda suelta al rococó, con su acento en el ornamento barroco, como forma de ayudar a aflorar los sentimientos de liberación y placer tras las penurias sufridas. Barcelona, tras la confusión que representan los siglos XVII y XVIII, y una vez haya dado forma al ensanche racionalista de Cerdà, adoptará esa misma filosofía, recogiendo curiosamente una larga tradición de diseño urbano barroco, la del trazado cuadrícula, que tanto éxito tuvo en las grandes ciudades coloniales americanas. La retícula “de nueva planta”, ofrecía la posibilidad de crear determinados puntos de vista que acentuaban la monumentalidad de la ciudad. Al mismo tiempo, la estructuración racional de Cerdà (no olvidemos, impuesta por Madrid sobre otros proyectos más barroquizantes impulsados por la nobleza burguesa catalana) representaba la obligada justificación moderna de la tradicional “sobriedad espiritual” del país, sobre la que, ya sin demasiado tapujos, se desparramaba el frenesí decorativo y naturalista del Noucentisme y el Modernisme.

El ensanche de Barcelona era la oportunidad que el imaginario de la burguesía más ennoblecida aprovecha para poder desplegar la ciudad barroca que Barcelona anhelaba y que se le había negado. Todos sus grandes arquitectos, de una forma implícita o explícita, participaban de esta percepción: Domenec i Muntaner, Puig i Cadafalch, Gaudí. Barcelona se dio prisa por comprar pintura barroca para llenar sus colecciones, que siguen siendo las de hoy, como puede verse en el MNAC. De ello, se encargaron personajes como Francesc Cambó, prominente figura de la política catalana de la época (desde el ayuntamiento de la ciudad, desde su posición de accionista en las nacientes empresas energéticas, desde sus fluidas relaciones con las elites de Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera), quien impulsaría la Exposición Universal de 1929, con la urbanización de la montaña de Montjuic, en detrimento de la propuesta de hacerla en lo que ahora es la zona del Fòrum.



Montjuic se convertía, por un lado, en el hábil escenario de una ciudad que deseaba internacionalizarse, y por el otro, configuraba un nuevo eje con el industrializado barrio de Sants y la salida hacia el sur. Pero, aún más: si la exposición de 1888 había erradicado la antigua ciudadela del ejército y había devuelto a los barceloneses el control de los símbolos urbanos, la nueva montaña borraba la ominosa presencia del castillo militar en el imaginario urbano y legitimaba los esfuerzos de la burguesía de la ciudad en mantener el pulso político y nacionalista del negocio, aunque éste fuera la comercialización de la hispanidad, como finalmente acabó ocurriendo.

La urbanización de Montjuic dio todo el protagonismo a la cara occidental de la montaña, enfatizando el carácter de fachada única abierta a la ciudad. La voluntad escenográfica barroca es evidente en cada elemento. Por fin, un palacio “nacional” preside la ciudad, que se despliega a sus pies.



La cúpula, casi teatralmente unida a la fachada, como en la iglesia de Santa Agnese de Francesco Borromini, surge coronada por un haz de nueve proyecciones de luz en el cielo y visibles desde cualquier punto de la ciudad.



No deja de ser curioso que esta escenificación se aplique mediante soluciones militares (rastreadores de protección aérea) para hacer olvidar la historia castrense de la montaña. Por otro lado, las nuevas aplicaciones en la tecnología hidráulica llevadas a cabo por Carles Buigas configuran una espectacular fuente central, en el *intermezzo* del paseo, en la que los juegos de agua, luz, color y música alcanzan un paroxismo escénico que hubiera hecho las delicias de los arquitectos romanos del XVII y XVIII.

Porque no es casualidad que la Roma barroca esté tan presente en todo el conjunto. La fuente que preside la plaza España, del arquitecto Jujol, está dedicada a los ríos “nacionales”, de la misma manera que lo están los conjuntos escultóricos en la Piazza Navona.



La corta columnata abierta y ovalada que abre el escenario al espectador junto a las dos enormes torres venecianas quieren recordar a San Pedro del Vaticano, como dos brazos que acogen al visitante-ciudadano y lo acompañan al interior.

El conjunto de fuentes y pequeños estanques, por su parte, van desplegándose por el paseo de la exposición en forma de cascadas orgánicas, y en su día estaban rodeadas por hileras de obeliscos de luz.

Los muros externos de los palacios expositivos están todos decorados con columnas salomónicas esgrafiadas. Pero lo más importante es que Barcelona construye Montjuic y la Plaza España con el mismo espíritu que Roma definiera su fisonomía en el siglo XVII: como medio de captar al peregrino. Si, en Roma, la escenificación urbana viene definida por el espíritu tridentino, en la Barcelona de 1929 se pretende el abrazo al peregrino comercial y turista.

Es interesante observar, sin embargo, que mientras Barcelona iba adquiriendo poco a poco un claro perfil de reminiscencias barrocas en la manera en que orquestaba su moderna identidad y trazado, el patrimonio barroco catalán iba desapareciendo. Alrededor del setenta y cinco por ciento de las construcciones barrocas del país sucumbieron en un calendario fijado por tres fechas centrales: en 1835, a causa de los abandonos y posteriores saqueos provocados por la desamortización liberal; en 1909, durante la furia anticlerical anarquista de la Setmana Tràgica; y en la Guerra Civil, entre 1936 y 1939. Si la Barcelona ilustrada encontraba en el barroco una gran ayuda para la reconstrucción nacionalista, en paralelo, la Barcelona y la Catalunya obrera e iconoclasta identificó casi siempre el legado barroco como un peso intolerable que debía desaparecer en el fuego.

El deseo de otorgarse símbolos codificados por el imaginario romántico y pre-vanguardista creado en las grandes ciudades del momento (París, Londres, Berlín, Viena), hace que Barcelona resuelva en la mentalidad barroca problemas y cuestiones que no habían sido bien digeridas en el tiempo. Por ejemplo, el citado tema de la monumentalidad. Barcelona, embutida en sus murallas, no había sido capaz de generar grandes símbolos monumentales que tradujeran los impulsos políticos y económicos catalanes. Es más, Catalunya misma no tenía una verdadera capital. Ciudades como Madrid o Sevilla habían adquirido con el tiempo la etiqueta de *landmarks* en el imaginario español, mientras que Barcelona había padecido un prolongado ninguneo financiero y político por parte de la mayoría de gobiernos decimonónicos y hasta bien entrado el siglo XX. La misma expo de 1929 había sido en parte boicoteada por poderosos

círculos económicos y políticos de Madrid, cuando éstos apostaron por la celebración de una exposición hispanoamericana paralela en Sevilla durante las mismas fechas. Barcelona necesitaba convertirse en una ciudad con monumentos, plazas y recintos que fueran únicos pero que también espejaran las corrientes globales que las principales ciudades europeas dictaban en aquellos días.

La monumentalidad siempre viene definida por la fastuosidad y la inmensidad. Barcelona, a mediados del siglo XIX, no tenía nada de fastuosa. Era una ciudad ciertamente dinámica, con una gran catedral pero sin fachada, y con unos grandes edificios oficiales neoclásicos que sólo se percibían si se llegaba desde el mar. La solución monumentalista barroca, iniciada tímidamente en la expo de 1888 pero consolidada en 1929, tenía un fin en sí misma: hacer de Barcelona algo “grande”, y en la medida de lo posible, “lo más grande”: así hay que entender los proyectos de ensanche, muchas obras de Gaudí, la misma exposición internacional, la ordenación de la fachada de Montjuic y otras muchas actuaciones. Eduardo Mendoza ponía en boca de uno de los personajes de su novela *La ciudad de los prodigios*: “El surtidor y las fuentes alineadas a ambos lados del paseo central de la Exposición usaban cada dos horas tanta agua como la que se consumía en toda Barcelona en un día entero, dijo el Marqués. ¿Cuándo y dónde se ha visto cosa tan grande?, preguntó.”

Puig i Cadafalch será el gran artífice del programa edilicio de Montjuic y de la concepción de la ciudad misma como monumento. La figura de este gran arquitecto representa especialmente bien el impulso que la sociedad burguesa barcelonesa otorga a la barroquización de la ciudad que se quiere moderna y “global”. La ciudad ideal de Puig i Cadafalch es una ciudad monumental, donde la opulencia se manifiesta en espléndidos elementos representativos que hablan pomposamente del triunfo económico. Puig concibe esta ciudad como una inmensa fiesta, y para ello requiere de “grandes estrofas”. Hacia 1905, comienza a dejar de lado el medievalismo para pasar a componer con recursos barrocos, como la ornamentación plateresca y manuelina, para conseguir preciosismo y riqueza. Durante su etapa barroquizante, llamada “época amarilla”, que tal y cómo señaló Cirici tiene mucho que ver con una gran vigor “imperialista”¹, ya no domina la mentalidad de Verdaguer sino la de la Cambó, el gran ideólogo de la nueva Barcelona: monumentalismo barroco, aúlico, suntuario, ampuloso y arbitrario.

No obstante, ese deseo de monumentalidad acabó perennemente fijado en el imaginario de los sucesivos responsables urbanísticos de la ciudad: no

¹ Alexandre Cirici, “La arquitectura de Puig i Cadafalch”, *Cuadernos de Arquitectura*, no. 63, Colegio Oficial de Arquitectos de Catalunya, 1966, pp. 49–52

finalizó ni mucho menos en 1929. Las Olimpiadas de 1992 supusieron la plena actualización de esa voluntad larvada de las clases dirigentes urbanas de Barcelona en hacer “el no va más” tras el largo impasse del Franquismo. La enorme ordenación urbana de la zona costera con motivo de la construcción de la Vila Olímpica, la edificación de sensacionales infraestructuras culturales como grandes museos, auditorios y teatros y ya más recientemente, el colosal espacio del Fòrum de les Cultures 2004 responden a ese ejercicio continuado de dotar a la ciudad de referencias monumentales que la situen en el mapa de las ciudades “barrocas” globales. La promoción oficial realizada con motivo del Fòrum calca, con analogías sorprendentes, el lenguaje ampuloso que se utilizó en las grandes urbes barrocas del siglo XVII y XVIII (Roma, Ciudad de México o Madrid, por poner tres ejemplos bien conocidos): “la plaza más grande”, “la mayor operación urbanística de Europa”, “la más grande placa fotovoltaica” o “el mayor espectáculo del mundo”.

La propia arquitectura del Fòrum, en un espacio apartado de la ciudad convencional, liberada de las engorrosas ataduras del tejido social e histórico propios tanto de la ciudad medieval como del ensanche, y ajena a las realidades “periféricas” del Poble Nou y el Besós, muestra con total evidencia los fundamentos de la imagen urbana tal y cómo es concebida en el imaginario del poder barcelonés. Podríamos señalar una gran variedad de ejemplos en el recinto del Fòrum, pero nos quedamos con uno cuya obviedad y magnitud lo convierte en emblema. Se trata de la escalinata que une el nuevo puerto comercial con la esplanada del Fòrum.



De entrada, uno se pregunta sobre el porqué de esas dimensiones descomunales; uno se interroga acerca de las verdaderas de las razones y utilidad de semejante escenario. Porque no parece ser más que eso mismo, un escenario, construido para magnificar la voluntad misma del poder. Las escalinatas del Fòrum, organizadas por segmentos claramente escenográficos y perspectivistas, nos retrotraen a la escalinata de la Piazza

di Spagna de Roma o a la de la Catedral de Girona, pero con una enorme diferencia. Mientras aquellas dos eran respuestas a problemas de ordenación y accesibilidad urbana, la del Fòrum es un espacio en sí mismo, sin relación alguna con el entorno: se trata de un monumento *per se*, reflejo (patético) del sueño de un urbanismo ciego a los problemas reales y entregado por entero al negocio del logotipo.

Barcelona ha hecho bandera nacional del antibarroquismo, de la sobriedad estructural y de una racionalidad a la que debe someterse toda decoración. Pero, mientras tanto, ha encontrado en muchas de las premisas barrocas la fuente idónea en la que beber para convertirse en un “paso” más de la complicada y competitiva procesión de ciudades posmodernas.

Barcelona sufre, al igual que la Roma setecentista, el *complejo del descampado*. Los Papas de la Roma del siglo XVII adoptaron una serie de disposiciones legales que obligaban a crear falsas fachadas para cerrar solares o para unir edificios separados por descampados. No cabe en el universo urbano institucional la idea de un solo espacio que no sea consecuente con la univocidad de la ciudad barroca, que pueda llegar a ser *in-significante*, que pueda representar algo diferente al uso delineado por el poder. En Barcelona, los descampados se definen, en el lenguaje del ayuntamiento, como espacios a erradicar y todo ello se justifica con la necesaria coherencia de un modelo que se pretende integrador pero que esconde la quimera de una cultura de fachadas que guien al ciudadano-turista a través de los principales obeliscos-emblemas de la ciudad.

Checa y Morán [1982] definieron el espacio barroco romano de la siguiente guisa: “Ante todo se trata de crear un *espacio transitible* en el que se puedan orientar con facilidad los peregrinos que desconocen la ciudad. La solución era crear grandes calles rectas, que requerían costosos trabajos de nivelación, pero que permitían un recorrido fácil y que el conjunto de los peregrinos se pudiera contemplar a sí mismo como un espectáculo en movimiento, al tiempo que favorece la alienación del individuo en la masa de las grandes ceremonias colectivas; y que, finalmente, permitieran el que ya desde lejos fuera posible contemplar la siguiente estación de aquel peregrinar urbano con puntos de referencia verticales en un sistema viario fundamentalmente horizontal”².

El urbanismo barroco se define porque es el primero en diseñar la ciudad como un todo. Es interesante leer a Josep Aragay, artista, escritor y editor de gran influencia en la Catalunya noucentista y modernista, cuando en 1920 habla del ideal urbano: “Els artistes han d’èsser els constructors ideals de la ciutat i han de sentir en el fons de llur ànima aquest deure amb

² Fernando Checa y José Miguel Morán, *El Barroco*, Istmo, Madrid, 1982, p. 266

entusiasme. Perquè la ciutat és la primera obra d'art que comença en el traçat dels carrers i places i acaba en l'embelliment de cadascún dels seus edificis, per fora; i continua per dins en l'embelliment de cadascún dels seus salons i de cadascuna de les seves cambres. La ciutat és la primera obra plàstica on col·laboren totes les arts, des de l'arquitectura fins al darrer ofici, per fer-ne el monument de la raça"³. La ciudad barroca: una maquinaria bien engrasada por programas estructurales y guiones dramáticos, y felizmente legitimada en la subjetividad individual del visitante, fin último de la expresividad comercial de la propaganda. Barcelona se hizo barroca porque le interesaba. Primero fue capaz de inventar un modelo alternativo, como el ensanche, que pusiera fin a las incomodidades de mirar a un barroco demasiado desprestigiado. Después, en el primer tercio del siglo XX, descubrió que el barroco "vendía".

Pero Barcelona no podía vender barroco puesto que no lo tenía (ni quería tenerlo). La cuestión era fundamentar una modernidad propia que hiciera guiños al urbanismo y la "amalgama" barrocos, pero que los experimentara de manera contemporánea. El epítome de todo esto acabará siendo el pabellón alemán de Mies de 1929. Mies materializó, de manera genial, con vidrio, travertino y mármol, las contradicciones del barroco pero con todas las herramientas de una vanguardia militante. Pero también institucionalizada. El pabellón alemán de Barcelona es un monumento al nuevo orden barroco de la política: la publicidad. Mies lo sabía. Barcelona lo sabía también, y esperó cincuenta y siete años para rehacer el desaparecido pabellón en 1986. La obra de Mies representaba un referente excelente para una ciudad "monumental" que se ofrecía moderna pero con el atractivo de ofrecer lo "propio" de las ciudades cuyo principal negocio es su propia imagen.

El barroco exige grandes ciudades, con mucha gente y mucho dinero. Barcelona no es una gran ciudad, pero cumple de sobras la premisa de los grandes escenarios urbanos, procesiones, conciertos, estadios, parques, museos y tiendas, que responden a una ajustada legislación comercial y urbanística. Todo talla grande. Barcelona no dispone de mucha gente, por lo que la importación de personas es su objetivo primordial. Tampoco tiene mucho suelo. Pero sí puede poner el dinero. Esa es la paradoja de la ciudad y el paisaje de fondo en el que evoluciona: con poco menos de dos millones de habitantes y con una economía siempre desgastada, tiene una formidable capacidad para tirar sus sueños, quimeras, panaceas y escamoteos adelante. Ciertamente Barcelona es una de las pocas ciudades europeas que ha sido capaz de reinventarse como *espacio de tránsito*, buscando en el barroco, más a menudo de lo que se piensa, las soluciones

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

a preguntas de orden histórico, político y cultural. Y todo el mundo sigue encantado. Como si lo barroco fuera simplemente eso, un logo, para camuflarnos de verdad que todo el tinglado sigue siendo barroco.