

## 6. EXPRESSIÓ ARTÍSTICA



## 6. EXPRESSIÓ ARTÍSTICA

### 6.1. La percepció artística de la Regió Metropolitana de Barcelona. Introducció a una problemàtica

D'acord amb la Llei 8/2005, de 8 de juny, de protecció, gestió i ordenació del paisatge (i, per tant, amb el Conveni europeu del paisatge), el paisatge és fonamentalment «qualsevol part del territori, tal com la col·lectivitat la percep» (art. 3). D'aquí es deriva que la diferència entre el paisatge i el territori rau en l'acte perceptiu. El paisatge és, bàsicament, percepció del territori. Les diverses manifestacions artístiques (literatura, pintura, fotografia, cinema, etc.) parteixen sempre d'una percepció, que és paisatgística si el «material» percebut és de caire territorial. D'aquesta manera, es pot sostenir que per definició l'art, quan reelabora materials territorials, converteix el territori en paisatge. Per tant, una via bàsica per a la creació de paisatges són les percepcions artístiques. Aquestes percepcions denoten i connoten els territoris, de forma que esdevenen paisatge. Fins i tot el realisme pictòric, el realisme literari, el neorealisme en el cinema o la fotografia realista no reflecteixen el territori tal com és, sinó que en fan una interpretació i, per tant, creen paisatge.

Aquesta constant creació de paisatge que duen a terme les expressions artístiques pot arribar a l'extrem de transformar els territoris en si mateixos. Això es produeix quan determinades implantacions es fan a partir de percepcions artístiques, per exemple en el Land Art. I també és en certa mesura el cas de quan es produeix una alta freqüentació turística de determinats indrets a partir, no tant del territori que es visita, sinó de les mirades connotatives que s'hi han projectat. Aquest fenomen s'ha



Figura 6.1. Fotografia de la plaça de Sant Felip Nerí, a la Ciutat Vella barcelonina. Aquesta placeta aparegué a *L'hora violeta* de Montserrat Roig (1980) i constitueix un dels indrets visitats a les passejades literàries de *La sombra del viento* (2001).

esdevingut, per exemple, quan determinats àmbits s'han convertit en indrets de consum turístic a causa d'algunes obres literàries o pictòriques que els han reelaborat. A Barcelona, ha succeït per exemple en el cas de *La sombra del viento*, de Carlos Ruiz Zafón (2001), llibre a partir del qual han sorgit diverses rutes turístiques per la ciutat amb graus variables d'organització.

En definitiva, l'expressió artística és un capítol indefugible i fonamental de qualsevol catàleg del paisatge, i com a tal s'ha d'abordar en aquest, relatiu a la Regió Metropolitana de Barcelona. Ara bé, no pot

passar per alt la immensa dificultat de referir-se a aquest afer en el cas del territori que ens ocupa, sobretot, a causa d'una raó de pes: la presència de Barcelona. Aquesta ciutat –que no es pot oblidar que és el motiu principal que la regió metropolitana existeixi com a tal– ha estat objecte de tal quantitat de percepcions artístiques acumulades durant segles que és materialment impossible de sistematitzar-les de forma satisfactòria en un Catàleg com aquest. No només depassa les possibilitats d'aquest document i del seu equip redactor, sinó que és un exercici impracticable amb el coneixement actual que es té dels paisatges de l'àmbit territorial. Per exemple, sobre el camp de la literatura referida a la ciutat de Barcelona estricta, Àlex Broch (2003: 13) ha escrit que «s'han generat més aproximacions parcials que no pas estudis que intentin definir una totalitat interpretativa. Probablement perquè estem en una primera fase del procés d'estudi i anàlisi, i les aportacions fetes són encara, lògicament, unes primeres aportacions de materials». Si això s'esdevé únicament en l'àmbit de les lletres i respecte a un sector concret de l'àmbit territorial de la Regió Metropolitana, és raonable deduir que sistematitzar totes les expressions artístiques per a la regió de Barcelona és una tasca inassolible. Seria deshonest per part d'aquest equip redactor no partir del reconeixement que és així.

En aquest context, la tria operativa per la qual s'ha optat per abordar aquest capítol del Catàleg de paisatge consisteix a efectuar una revisió històrica sintètica de les manifestacions artístiques vinculades a grans grups de paisatges. Es tracta d'obtenir una mena de petit relat per a cada mena de paisatge amb l'objectiu de veure com l'art ha tendit a representar-la al llarg del temps. D'alguna manera, es pretén explicar com la literatura, la pintura, el cinema, etc. han «situat en el mapa» alguns paisatges a través de la seva elaboració cultural i com les imatges artístiques han evolucionat. La revisió és forçosament molt esquemàtica i amb total certesa creadors molt notables en queden exclosos. En les fitxes individuals de cadascuna de les unitats de paisatge la nòmina d'artistes és molt més extensa i probablement es trobarà més detall que no pas en aquesta aproximació general.

En primer terme, es tracten aquí els paisatges de muntanya, que en la tradició dels estudis de paisatge són considerats els primers paisatges que apareixen percebuts com a tals durant el període romàntic del segle XIX. A continuació, es fa una aproximació als paisatges agraris –i, per extensió, rurals–, especialment denotats en el primer terç del segle XX, amb el moviment noucentista en el cas català. En tercer lloc, els paisatges urbans –explicats sobretot en relació amb la ciutat de Barcelona– emergeixen ja amb força des del final del vuit-cents, però es consoliden al llarg del segle XX, amb una notable presència en la segona meitat; la complexitat inherent a l'estudi de les expressions artístiques dels paisatges urbans obliga a segmentar l'exposició en cinc punts diferenciats (fins al realisme, del modernisme a la Guerra Civil, el període posterior a la Guerra Civil, el gènere històric contemporani i, en darrer terme, les representacions institucionals, acadèmiques i de cinema recents). En tots els casos, convé insistir-hi, es treballa amb una marcada intencionalitat sintètica i generalitzadora. No s'hi poden cercar, en aquest sentit, detalls ni visions especialitzades o concretes.

## 6.2. Els paisatges de muntanya

D'acord amb Joan Nogué (2005), a la primera meitat del segle XIX, durant l'inici de la Renaixença, es posen les bases de l'ideal paisatgístic de la muntanya catalana, en consonància amb l'esperit romàntic general que afecta aleshores el conjunt del continent europeu. En aquest clima cultural, la muntanya esdevé el paisatge essencial que dóna sentit a la nació catalana i adquireix un caràcter mític, sagrat i regeneratiu, tot esdevenint símbol de puresa i virginitat, i essent considerada l'alimentació eterna del caràcter i la identitat del poble català. La continuació estètica de la Renaixença, ja a finals del vuit-cents, és el modernisme, amb el qual s'emfatitzen les al·lusions a la muntanya. Aquest sorgiment i desenvolupament del sentiment muntanyenc és liderat per manifestacions artístiques, però no es poden perdre de vista les activitats excursionistes que es generalitzen en la societat catalana de forma progressiva al llarg del segle XIX –i s'intensifiquen al XX–, les quals estenen socialment la valoració estètica de la muntanya. Excursionisme, literatura i pintura interactuaran mútuament de forma continuada (IGLÉSIES, 1982), tot reproduint en espiral el sentiment de la muntanya.

Fins al segle XIX, les muntanyes estan escassament representades des del punt de vista artístic. De fet, són considerades un àmbit inhòspit o, fins i tot, una tara. En aquest sentit, Francesc Roma (2005: 21-28) detecta com en el segle XVIII Rafael d'Amat, el conegut baró de Maldà, opina que el Montseny «tapa la vista» de Sant Celoni, mentre que Montserrat li fa «feredat en mirar-la». Francesc Roma també observa en el set-cents com Bernardo Espinalt diu que Caldes de Montbui està situada en una «hermosa vega, aunque rodeada de montañas». Les frases són clares: l'horta de Caldes és bella, malgrat que sobren les muntanyes del voltant, Montserrat fa feredat i el Montseny no és més que un destorb per a Sant Celoni. Aquesta mena de percepcions pròpies de l'edat moderna canvien de forma rotunda en el segle XIX.

Els Pirineus són sens dubte el domini territorial més tractat per la sensibilitat romàntica d'enaltiment artístic de la muntanya desenvolupada a Catalunya durant la Renaixença. Ara bé, les muntanyes de l'actual Regió Metropolitana de Barcelona no s'escapen de la valoració artística i estètica que des del romanticisme es projecta de forma contundent en la serralada pirinenca. Sobretot, en el cas de tres massissos: Montserrat, Montseny i Sant Llorenç del Munt, tal com tindrem ocasió de veure tot seguit.

El cas de Montserrat és, segurament, el més revelador de totes les muntanyes catalanes pel que fa a la seva percepció estètica i artística (ROMA, 2002). Al segle XIII, la Crònica de Bernat Desclot descriu la muntanya com «loch fort salvatge e agrest e entra grans muntanyes e feres assetiat», una visió que representa molt bé la idea cultural que es té de les muntanyes abans del romanticisme. Ara bé, a diferència de les altres muntanyes de Catalunya, la percepció del paisatge montserratí

(fins i tot abans que arribi la paraula paisatge a la llengua catalana) es desvetlla ja a l'edat moderna, mentre la resta de serres, turons i muntanyes encara són percebuts com a àmbits inhòspits uns segles més. En el marc de les representacions corogràfiques del segle XVI d'Anton van den Wyngaerde, Montserrat és una excepció, en la mesura que és l'única muntanya que el dibuixant representa com a tal (Figura 6.2). D'acord amb l'estudi de Richard L. Kagan (1986), Van den Wyngaerde aborda sempre ciutats i pobles i els seus entorns, amb escasses excepcions (l'albufera de València, l'entorn de Valsaín o el Peñón de Vélez de la Gomera, així com Montserrat), de manera que els pocs àmbits no urbans representats han de considerar-se veritablement rellevants i valorats.

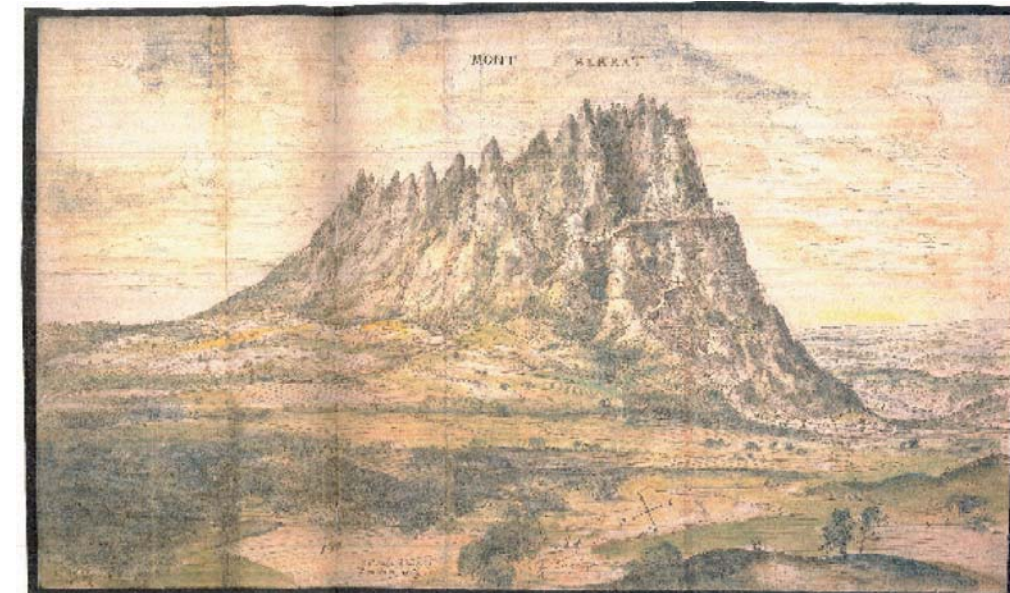


Figura 6.2. Vista de Montserrat d'Anton Van den Wyngaerde (1563). Dibuix publicat. Font: <<http://img42.imageshack.us/i/montserrate.jpg>> (Consulta 9.9.2009).

Richard L.Kagan (1986) emparenta la representació de Montserrat –que no dubta a qualificar de «muntanya santa»– amb l'enaltiment que n'havien fet o en feien molts viatgers contemporanis.

Al seu torn, Francesc Roma (2002) revisa les manifestacions que, a partir del Renaixement, van desenvolupant el paisatge montserratí i fent que la muntanya sagrada de Catalunya esdevingui una mena de «paradís» simbòlic. Durant l'edat moderna, «les muntanyes en general causen horror, excepte Montserrat» (ROMA, 2005: 47). Els gravats d'Andrés de Carvajal de 1687 i de Francs Gazan de 1699 (Figura 6.4) posen de manifest la valoració que es té de la muntanya al segle XVII: lluny de representar-se de forma figurativa, l'expressió artística està al servei dels valors religiosos que s'hi associen. El desvetllament del paisatge montserratí avant la lettre s'ha de relacionar, per tant, amb raons d'ordre espiritual.



Quan es prodiga a l'inici del segle XIX la sensibilitat romàntica a què s'ha al·ludit, Montserrat es representa de forma més realista que als gravats del XVII, però sempre amb una cobertura de reelaboració estètica. És el cas de la visió absolutament romàntica que fa de la muntanya el considerat com a millor representant de la pintura paisatgística romàntica catalana, Lluís Rigalt (Barcelona, 1814-1894): la topografia alterosa del Pla de Montserrat s'elideix, com si no hi fos, i tota la composició,

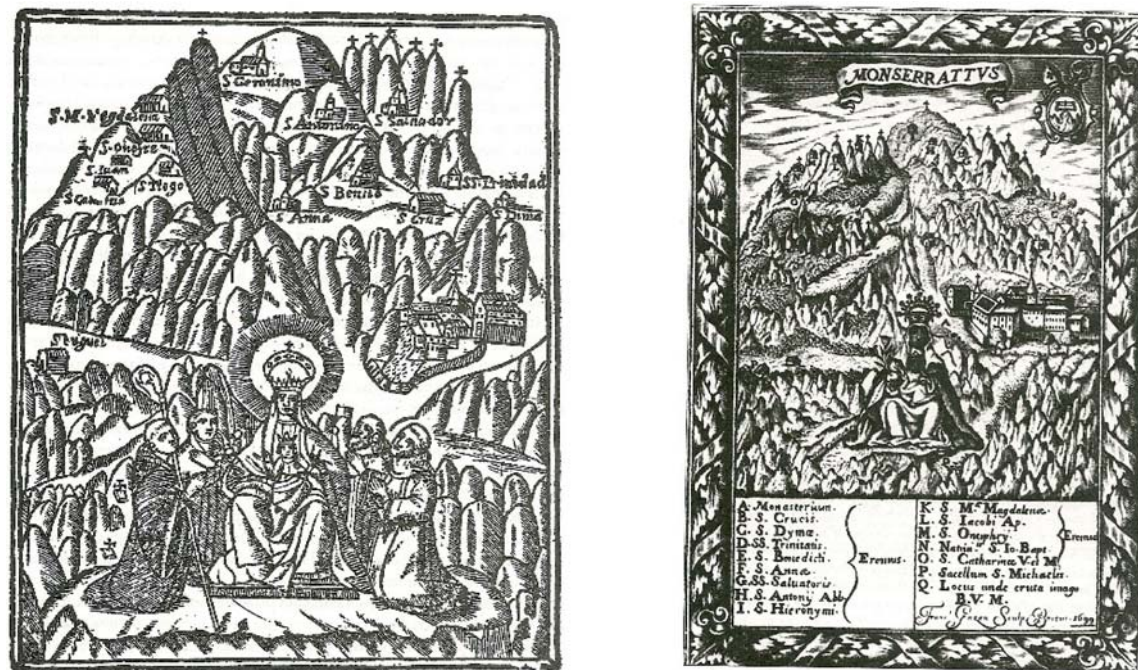


Figura 6.3. Montserrat segons Andrés de Carvajal (1687) i Francesc Gazan (1699). Gravats. Font: Roma (2005: 259 i 257).

fins i tot el pont del Diable, es posa al servei de Montserrat que, encara que fantasmagòrica, és l'indubtable punt focal del quadre (Figura 6.4). Així, Montserrat, a mig camí del cel i de la terra, potser recordant el sentit religiós cristià de la muntanya en la cultura catalana, s'aixeca just per sobre d'una línia horitzontal que representa l'horitzó.

En la mesura que el romanticisme és el punt d'arrencada del desvetllament de la valoració de la muntanya, Montserrat és un paisatge plenament incorporat per la nova sensibilitat, amb el benentès que –a diferència de la resta de muntanyes– ja havia estat objecte d'elaboracions artístiques anteriors. Montserrat no ha parat mai de ser una muntanya representada, tal com explica Francesc Fontbona (1997) en analitzar la pintura dels segles XIX i XX. Es pot subratllar que es dona una gran quantitat de representacions pictòriques pels volts de 1931, quan se celebra el concurs Montserrat vist pels artistes catalans, el qual reuneix 323 obres dels més destacats artistes contemporanis. Fins i tot el

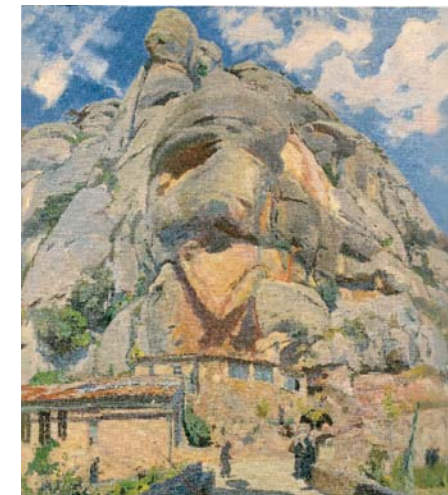


Figura 6.5. Joaquim Mir (1931). *Els sants obradors*. Oli sobre tela. Font: Miralles et al. (2009: 171).

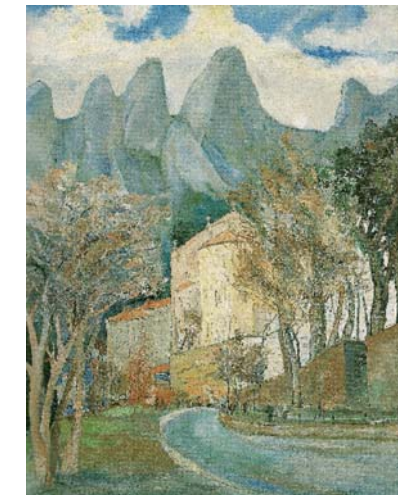


Figura 6.6. Representació de Montserrat de Manuel Capdevila (s.d.). Font: Barral (2002: 126).



Figura 6.4. Lluís Rigalt (1851). Pont del Diable a Martorell i Montserrat des del Congost. Tinta i aquarella sobre paper. Font: Mendoza (1994: 87).

pintor Joaquim Mir (1873-1940), que no es caracteritza precisament per la representació de muntanyes, hi participa fora de concurs, de manera que contribueix a l'acumulació de mirades a Montserrat (Figura 6.5). Sigui com vulgui, la nòmina d'artistes que han abordat Montserrat és extensíssima, per exemple el quadre de Manuel Capdevila (1910-2006) que aquí reproduïm (Figura 6.6).

Únicament un moviment artístic sembla poc inclinat a incorporar el sempitern motiu montserratí a la seva producció estètica: el noucentisme. Desenvolupat com a atac al modernisme a l'inici del segle XX, el noucentisme propugna la cerca de l'objectivitat, la raó i la mesura. D'aquesta manera, el noucentisme rebutja les visions grandioses i magnífiques de la muntanya pròpies del modernisme o del romanticisme i proposa uns referents paisatgístics clàssics i mediterranis, dominats per la serenitat, que s'associa a la plana o al litoral. Un dels referents vinculats al noucentisme (tot i que no



es pot adscriure sense matisos a aquest moviment artístic) és Josep Pla (1897-1981), el qual, en el següent fragment, denota clarament la valoració noucentista respecte a Montserrat:

«Mentre us feu la clenxa, segons sigui la disposició del mirall de la celda [sic] sinistra, podeu contemplar les muntanyes. El dia que les vaig veure per primera vegada convidava a tenir imaginació: feia sol, el mirall era irisat, hi havia tots els colors i totes les ombres. Em semblà que em trobava davant d'un plat de menuts de gallina monstruosos. Aquelles formes, de vegades erectes i aspres, de vegades flàccides o turgents, foren per mi una estranya revelació. Montserrat és el present que la geologia ha fet a Catalunya. És un present que no ens el mereixiem. Montserrat és una berruga sobre la cara més aviat agradable de Catalunya.

Per aquesta berruga hi havia alguna solució? Crec que sí. Tot consistia en donar-li l'esquena o si voleu en mirar Catalunya de perfil.» (PLA, 1926: 89).

En un altre passatge de la seva obra, Josep Pla posa uns mots similars –idèntics en més d'una frase– en boca de Francesc Pujols. La ironia respecte al paisatge de Montserrat és encara més fina.

«Aquestes formes –digué Francesc Pujols– no em diuen res. En realitat m'agraden poc. Doneu-me paisatges amb arbres, ben ordenats, rics. Davant aquesta geologia, sovint em sembla trobar-me davant d'un plat de menuts de gallina monstruosos. Aquestes formes, de vegades erectes i turgents, de vegades flàccides i desmaiades, m'empipen. És el present que la geologia ens ha fet. Ha creat aquesta monstruositat, aquesta berruga, a la cara més aviat agradable del país. Què hi farem! Ara, ¿s'imagina la quantitat d'intel·ligència que es necessita per a haver posat, enmig d'aquestes estranyes muntanyes, un gran monestir, per a haver-hi posat a sobre, flotant, una llegenda imprecisa i boirosa? Que avui Montserrat tingui una gran atracció és perfectament comprensible. La creixença de Barcelona i de l'àrea industrial, la necessitat de crear sensacions a les famílies que viuen en pisos, fa que l'anada a Montserrat sigui infal·lible. És un centre d'atracció vastíssim. Ara: l'important és haver creat, enmig d'aquestes muntanyes tan estranyes, un monestir benedictí que es dedica a cantar, a estudiar i a fer la vida contemplativa. Aquest encadellat de la geologia i de l'antigeologia, tan ben trobat, s'ha projectat a tot el país i més enllà del país. Montserrat és l'únic lloc del país en què la gent arriba «amb un estat d'esperit», sigui quina sigui la posició religiosa que hom tingui.» (PLA, 1968: 489).

El Montseny respon millor al patró del paisatgisme muntanyista català que no pas Montserrat, que com hem vist és un cas excepcional atès el seu desvetllament prematur. En efecte, la sensibilitat pel Montseny apareix en el segle XIX, no abans, i permet l'eclosió de tot un seguit de manifestacions artístiques que converteixen aquesta muntanya en una de les més enaltides del país. De fet, el Montseny se cita ja l'any 1833 en la fonamental *Oda a la pàtria* de Bonaventura Carles Aribau (1798-

1862), composició iniciàtica i desfermada de la Renaixença (ARIBAU, 1833). Després, multitud de literats de variades adscripcions estètiques el tracten els decennis següents: Jacint Verdaguer (*Aires del Montseny* de 1901), Joan Maragall (admirador de la manera de descriure el paisatge de Verdaguer), Josep M de Sagarra, Santiago Rusiñol, etc.

### *La pàtria*

Adéu-siau, turons, per sempre adéu-siau,  
 oh serres desiguals, que allí, en la pàtria mia,  
 dels núvols e del cel de lluny vos distingia,  
 per lo repòs etern, per lo color més blau.  
 Adéu, tu, vell Montseny, que des ton alt palau,  
 com guarda vigilant, cobert de boira e neu,  
 guaites per un forat la tomba del Jueu,  
 e al mig del mar immens la mallorquina nau. [...]

Bonaventura Carles Aribau (1833)

Més enllà de la Renaixença i del modernisme, les intenses manifestacions literàries respecte al Montseny inclouen fins i tot el moviment noucentista, com hem vist gens procliu a la sensibilitat paisatgística de la muntanya. Així, hi ha la poesia de Guerau de Liost, pseudònim de Jaume Bofill i Mates (1878-1933), un dels primers autors que dedica un llibre de poemes al Montseny titulat *La Muntanya d'ametistes*. Aquest autor es distancia de les descripcions modernistes o romàntiques plenes d'una natura amenaçadora, irracional o salvatge i, en canvi, trasllueix l'ordre d'una natura endreçada pel poeta; el sonet *Avets i faigs* n'és una mostra evident (LHOST, 1985).

### *Avets i faigs*

El faig és gòtic com l'avet.  
 Mes l'avet puja fosc, aspriu,  
 sòbries les fulles, el tronc dret,  
 car és d'un gòtic primitiu.

Mentre el faig, trèmul, somriu  
 amb son fullatge transparent  
 on l'esquirol hi penja el niu,  
 car és d'un gòtic floreixent.

L'avet és gòtic com el faig.  
 Són les agulles dels cimats  
 on de la llum s'hi trenca el raig.

Són les agulles sobiranes  
 de les eternes catedrals,  
 immòbils, pàl·lides, llunyanes.

Guerau de Liost (1908)

Marià Manent i Cisa (1898-1988) és un altre autor que des d'una sensibilitat classificable de noucentista s'aproxima al Montseny. En els seus dietaris memorialístics el Montseny té molta importància (TORT, 2007). Entre ells es poden destacar *Montseny. Zodíac d'un paisatge* (1948) i *El vel de Maia* (1975), que en part reelabora l'anterior.

«21 de juny de 1924. La silueta del Montseny, vista des del collet de casa, és solemne però a mesura d'home. No aclapara pas, com els grans cims. Les bagues la vesteixen fins arran de carena, amb ondulacions i unides flonjors com de molsa. Les terreres o rossoles que s'hi veuen entremig són d'un to d'espígol molt pur. La carena és nua, amb qualitat de llom de camell; o bé la decoren taques d'herba que, a sol ponent, són delicioses.» (MANENT, 1978: 133).

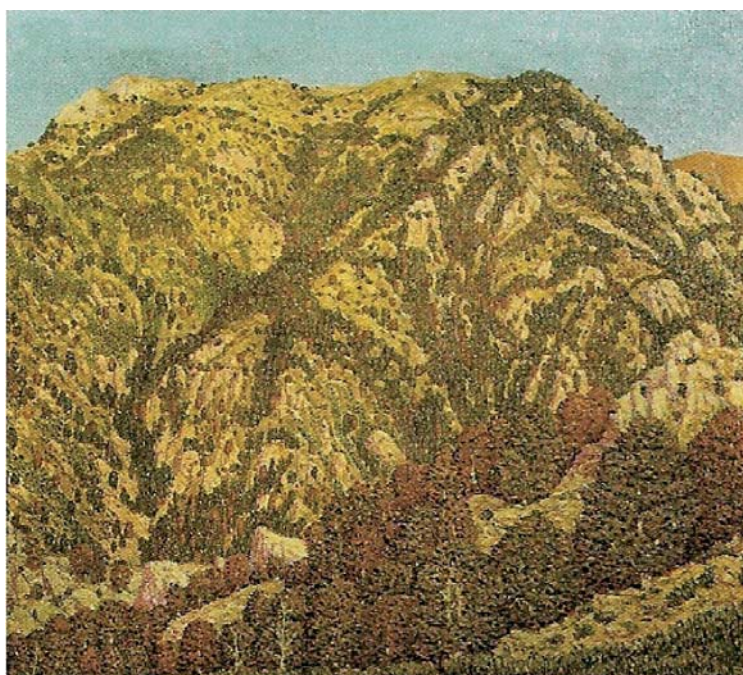


Figura 6.7. Marià Pidelaserra (1903). *Una muntanya. Montseny. Sol ponent-se*. Font: Tort (2001: 100).

En el camp de les arts plàstiques, es pot destacar la sèrie de quadres de Marià Pidelaserra (1877-1946) del Montseny. Aquest pintor l'estiu de 1903 es retira tot sol a la muntanya, concretament a l'ermita de Sant Segimon. De l'estança resulten unes representacions puntillistes molt conegudes (Figura 6.7), que són l'única manifestació clarament puntillista de l'art català i que, com a tals, s'insereixen dins de l'impressionisme i per tant trenquen ja plenament amb la tradició pictòrica del vuit-cents.

En un altre ordre de coses, Sant Llorenç del Munt és una muntanya artísticament «descoberta» amb posterioritat al Montseny i a Montserrat. Probablement el seu primer pintor és Joaquim Vancells (1866-1942) qui, encara que nascut a Barcelona, realitza la seva carrera pictòrica a Terrassa. En el cas de Sant Llorenç, la contribució de l'excursionisme de Sabadell i Terrassa al coneixement i la valoració de la muntanya és fonamental, tal com han explicat diversos autors. L'antologia de textos de Joan Tort (1986) posa de manifest de quina manera es va descobrir Sant Llorenç des de mitjan segle xx, amb la posada en valor correlativa de diversos dels seus elements culturals i naturals, així com el seu gaudi estètic (Figura 6.8).

«Una darrera ullada al paisatge, que'ns té obsessionats, i deixem la Mata per a enfilel el turó del Montcau. De lluny estant s'hi veu una llarga corrua de punts bellugadissos i, entre ells, les taques virolades de molts colors que perfilen de dalt a baix sa panxa enorme. Són les colles d'excursionistes que'ns precedeixen i, entre ells, les dones ardides que comparteixen amb nosaltres les fadigues i la joia sobirana de la ruta. [...]

«Ja som dalt del cim del Montcau. [...] Sota la terra que s'atalaia és una fúlgida claredat de llum, com un abrondament de foc que cau del cel i la xopa, fent-la tota daurada. Catalunya des d'allí es fa més gran i més maca, i les motes blanquíssimes dels poblets i viles relluen gloriosament enmig de la fulgència del matí en plena festa.» (Ressenya d'una excursió col·lectiva de la Lliga de societats excursionistes de Catalunya a Sant Llorenç el novembre-desembre de 1921. L'autor respon a les inicials J.S. Reproduïda a Joan Tort (1986: 48).

A més d'aquestes tres muntanyes de la serralada Prelitoral, d'altres de la regió de Barcelona també han rebut una atenció artística. Un cas particular és Collserola pel fet de ser el lloc de residència dels darrers dies del poeta Jacint Verdaguer. Sobre aquest fet, Joan Maragall (1860-1911), com a continuador de la valoració estètica de la muntanya de la Renaixença (TORT, 2009), evoca l'absència del poeta a través dels boscos de Vallvidrera i escriu la següent composició (MARAGALL, 1960):

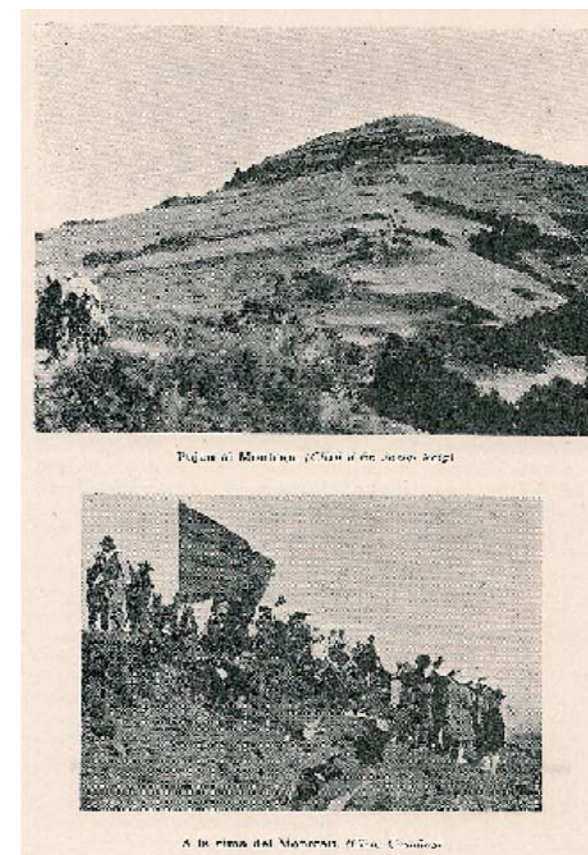


Figura 6.8. Dos clixés de la pujada al Montcau de 1921 que es relata en el fragment escollit. Font: Tort (1986: 54).



*Bosc de Vallvidrera (fragment)*

Ai, boscos de Vallvidrera!  
quines sentors m'heu donat!  
Tenia el mar al darrere  
i al davant el Montserrat,  
i als peus els llocs del poeta  
que ja és a l'eternitat.  
Més enllà d'altres carenes,  
el Pirineu, tot nevat,



Figura 6.9. Dos quadres de Santos Darío de Regoyos (s.d.), pintor nascut el 1857 a Ribadesella (Astúries) i traspassat a Barcelona el 1913. El primer representa Barcelona des de Collserola i el segon el Tibidabo des de Barcelona. Font: Barral (2002: 200) i Gran Enciclopèdia Catalana (vol. 19, p. 192).

i aquell dolç país de França  
que deu ser a l'altre costat...

Ai, boscos de Vallvidrera,  
quines sentors m'heu donat!

Joan Maragall (1906)

Per tot plegat, la sensibilitat vers les muntanyes iniciada al romanticisme adquireix volada durant el modernisme, amb figures com ara Joan Maragall. Tots aquests moviments culturals interactuen contínuament amb el fenomen excursionista. Aquesta sensibilitat s'aprofundeix de forma vertiginosa al llarg del segle xx i té un interès fonamental pel que fa al paisatge, en la mesura que connecta amb les successives temptatives de protecció del paisatge que es desvetllen a la regió de Barcelona.

Durant molts decennis les iniciatives protectores es focalitzen només en els paisatges de muntanya, considerats a la pràctica els únics mereixedors de distinció.

En aquest sentit destaca l'enginyer forestal Rafael Puig i Valls (1845-1920) que ja l'any 1902 proposa d'implantar parcs naturals a Montserrat, al Montseny i al Tibidabo (BOADA, 1995), personatge que no dubta a qualificar la primera d'aquestes muntanyes com a «joia d'inapreciable valor, única en el món, que és un devesall de natura». Al final de la dècada de 1910, la Societat Ciutat Jardí proposa de protegir altra vegada exactament aquestes tres muntanyes (ROCA, 1979), perquè «creu que és hora de determinar les masses de parcs naturals que han de reservar-se». Aquesta proposta compta amb l'explícit suport del món naturalista (CAMARASA, 2000: 37), que aleshores encara no fa dues dècades que està organitzat al voltant de la Institució Catalana d'Història Natural. Poc més d'una dècada després, el 1932, els germans Rubió i Tudurí (l'arquitecte Nicolau Maria i l'enginyer Santiago) planifiquen un sistema de parcs i boscos reservats que protegeixin aquestes tres muntanyes, més (en el cas de l'actual Regió Metropolitana) Sant Llorenç, el Garraf i el Montnegre. Respecte a l'entorn immediat de Barcelona en particular, l'enaltiment de les muntanyes és ben palès en les seves pròpies –i belles– paraules:

«[M]és que no pas els jardins i els parcs de jardineria, ens interessen les reserves de paisatge natural, on l'esbarjo dels ciutadans és més complet i on el poble pot trobar les compensacions sentimentals i higièniques que la vida dura del treball requereix. [...] Tot el massís de bosc del Tibidabo (inepte per a la indústria, per a l'agricultura, per a l'habitació metoditzada, per al gran tràfec...) [té] una tendència natural a reservar-se ell mateix com a espai lliure, o bosc natural. L'urbanista fa bé de protegir els moviments espontanis de la ciutat i, en aquest cas, allò que la naturalesa proposa i ajuda és bo que l'urbanista ho confirmi. [...] Resumint, resten protegits tots els paisatges i llocs d'esbarjo que el poble necessita, i els boscos que fan la bellesa dels voltants de Barcelona» (RUBIÓ, N. i RUBIÓ, S., 1932: 72-73).

En aquest cas, la protecció de les muntanyes de l'entorn immediat de Barcelona clarament entronca amb un lleure de proximitat (Figura 6.10) i fins i tot amb una profunda consideració estètica d'aquesta muntanya en relació amb Barcelona, com demostren els quadres de la Figura 6.9, la composició de Joan Maragall suara referida o el conegut poema Al Tibidabo d'Àngel Guimerà (1845-1924).

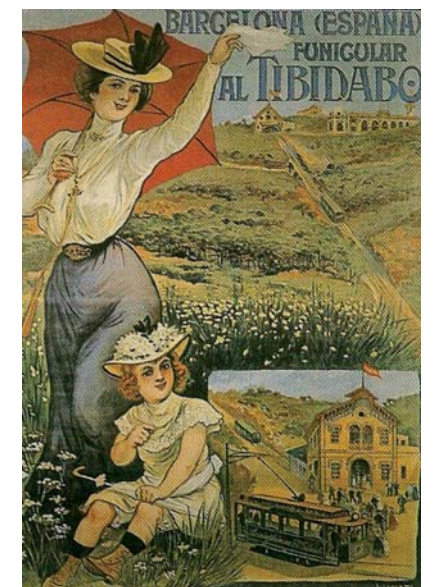


Figura 6.10. Cartell publicitari del Tibidabo (s. d.). Font: Matas (1995: 157).



*Al Tibidabo*

Al darrere, Montserrat;  
 al davant, la mar pregona...

Ai, Tibidabo estimat,  
 miranda de Barcelona!

Tens de dia les abelles  
 a sota teu treballant;

de nits s'han tornat estrelles  
 que van per ton cel rodant.

I t'embauma la ginesta  
 i ajunten sos cants les aus  
 als bronzes tocant a festa  
 i al cornejar de les naus!

Oh Tibidabo estimat!...  
 Déu te do la vida bona  
 amb aires de llibertat,  
 miranda de Barcelona!

(Àngel Guimerà, 1920)



Figura 6.11. Imatge de la font de la Budellera. L'àrea d'estada d'aquesta font del parc de Collserola és un espai enjardinat dissenyat el 1918 pel paisatgista J.C. Forestier que constitueix un testimoni de com els modernistes de final del XIX i principi del XX perceben els espais lliures i el jardí. Font: <<http://img.geocaching.com/cache/73dff8c1-987d-40a5-8f6c-b3ce77bbb401.jpg>> (Consulta 9.10.2009).

De fet, no es pot passar per alt que alguns dels primers exercicis de paisatgisme pràctic –creació de jardins– vinculats al lleure ciutadà es practiquen a Collserola. Aquestes intervencions estan relacionades directament amb la importància que aquest entorn adquireix per al cap i casal.

El 1959-1963, en el primer document que té caràcter oficial respecte a la protecció d'espais de l'àmbit territorial de referència, la Diputació de Barcelona cartografia els mateixos conjunts muntanyosos referits més amunt com a futurs parcs naturals (llevat del Garraf), senyal que la muntanya se segueix veient com a paisatge d'excel·lència que és necessari protegir. Finalment, el 1972 arriba el primer parc natural: Sant Llorenç del Munt, seguit el 1977 pel Montseny. És important assenyalar que una de les persones més involucrades en la ideació de la xarxa de parcs naturals de la Diputació de final de la dècada de 1950 i inici de la de 1960, amb motiu del pla d'ordenació provincial, és Salvador Llobet (1908-1991). Llobet és un geògraf molt destacat de l'escola clàssica catalana que dedica la seva tesi doctoral, considerada la primera tesi regional defensada com a tal a Espanya, al massís del Montseny, al qual està vinculat familiarment i que coneix com a incansable excursionista que és.

En definitiva, sembla evident que la valoració dels paisatges de muntanya que es produeix des del romanticisme desemboca en una progressiva conscienciació, primer elitista i cada vegada més compartida, a favor de la protecció d'aquests paisatges que al capdavall condueix –dècades després–

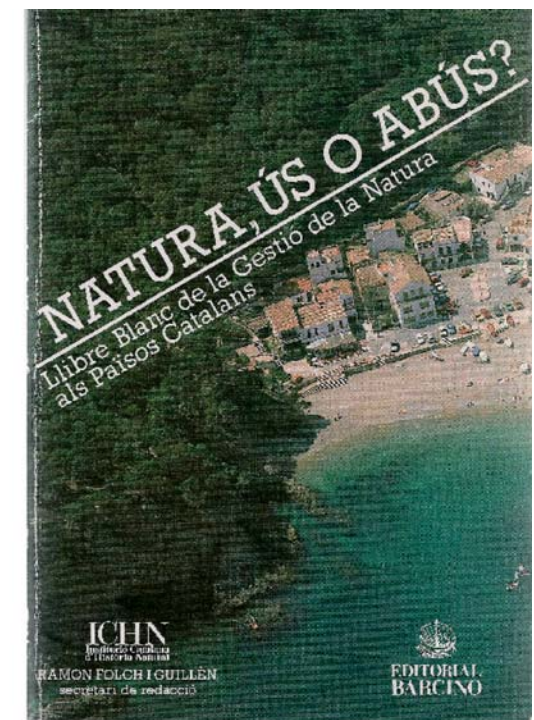
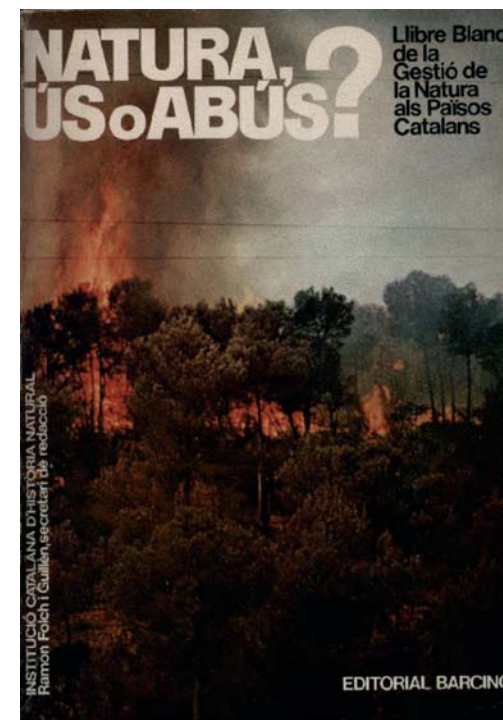


Figura 6.12. Cobertes de la primera i la segona edició de *Natura, ús o abús?* (1976 i 1988).



Figura 6.13. Fragment d'una fotografia de Kim Castells inclosa en el llibre *He mirat aquesta terra* –títol pres d'un poema de Salvador Espriu– publicat per la Diputació de Barcelona (2002: 65). El llibre combina el llenguatge fotogràfic amb el poètic, aplicats als parcs de la regió de Barcelona.

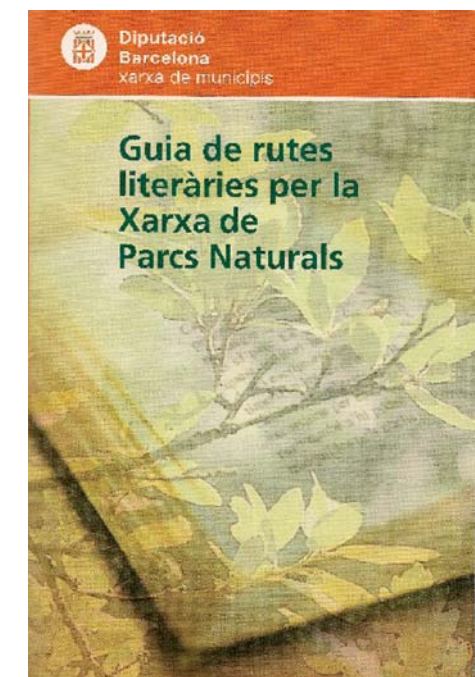


Figura 6.14. Portada de la *Guia de rutes literàries per la Xarxa de Parcs Naturals* (2007).







no ha generat a Catalunya el gènere paisatgista) o en la literatura en sentit estricte. Ara bé, les manifestacions artístiques de les primeres dècades del segle XIX introdueixen un silenci contundent vers els paisatges agraris. Així, el pintor paisatgista romàntic Lluís Rigalt (1814-1894) retrata les muntanyes i els monuments (clàssics o medievals), sovint imaginant-los o exagerant-los, però omert els elements agraris. De la mateixa manera, ja s'ha dit més amunt com la Renaixença –i el posterior modernisme– enalteixen i consideren com a més bells els paisatges de muntanya. Però no demostren gaire atenció vers els paisatges agraris.

En canvi, la sensibilitat noucentista que es desenvolupa a l'inici del segle XX implica un canvi radical de cànon estètic (NOGUÉ, 2005). La predilecció per la muntanya dona pas a una valoració dels paisatges humanitzats, culturals, construïts, etc., entre els quals es troben els paisatges agraris.



Figura 6.16. Enric Cristòfor Ricart (1926). *La verema*. Oli sobre tela. Font: Molleví (2008: 237).

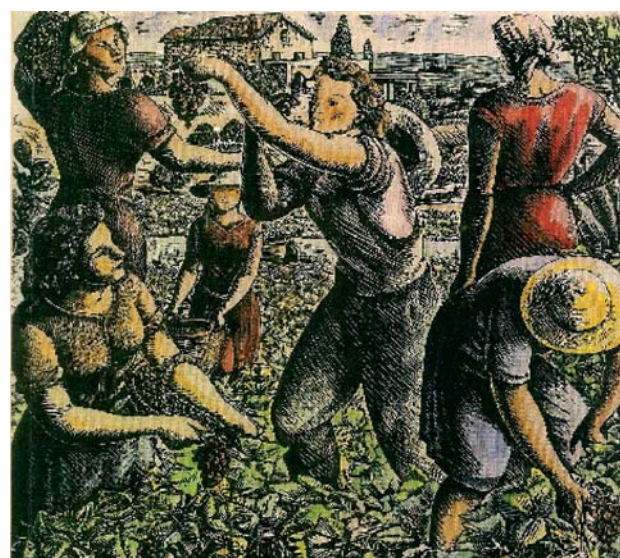


Figura 6.17. Enric Cristòfor Ricart (1944). *La verema*. Oli sobre tela. Font: Molleví (2008: coberta).

Dos pintors, ambdós del Garraf, transmeten molt bé la nova sensibilitat. D'una banda, el pintor Joaquim Sunyer (1874-1956), amb *Pastoral* (1911) (Figura 6.18), considerada la síntesi de l'ideari paisatgista noucentista i dominada per una atmosfera serena i plàcida; tot i tractar-se d'una obra al·legòrica, la representació –clarament influenciada per Cézanne– inspira un paisatge mediterrani català, molt humanitzat, com el que es troba a inici del segle XX al Garraf. D'altra banda, Enric Cristòfor Ricart (1893-1960), famós gravador, s'inscriu també clarament en els plantejaments noucentistes, amb composicions que transmeten sobrietat i contenció. Enric Cristòfor Ricart representa els paisatges vitícoles del Penedès (MOLLEVÍ, 2008). Les seves Veremes sintetitzen molt bé els elements del paisatge vitivinícola penedesenc, sovint amb marcadors directes que permeten situar els quadres al Penedès més litoral (al Garraf): les vinyes, la masia, les oliveres, les feixes, el mar, etc. (Figures 6.16 i 6.17).



Figura 6.18. Fragment de Joaquim Mir (~1915-1917). *Can Gallecs*. Oli sobre tela. Font: Miralles et al. (2009: 111).



Figura 6.19. Joaquim Mir (ca. 1919). *Santa Perpètua de Mogoda*. Oli sobre tela. Font: Miralles et al. (2009: 114).



Figura 6.20. Manuel Martínez i Hugué (s. d., entre 1927 i 1945). *El mas Manolo*. Oli sobre tela. Font: Torrella (2004: 97).

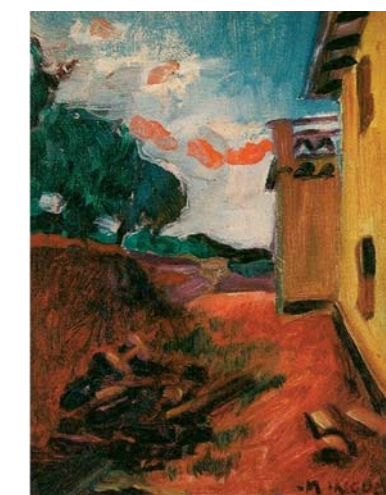


Figura 6.21. Joan Vila i Puig (ca. 1920). *Sant Pau de Riu-sec*. Oli sobre tela. Font: Torrella (2004: 127).

El primer terç del segle XX és un moment especialment fecund per a representacions de motius agraris i rurals a la pintura catalana. L'etapa vallesana de Joaquim Mir (1873-1940), entre 1914 i 1921, probablement la menys coneguda d'aquest gran paisatgista de l'art català, n'és una bona mostra (MIRALLES, 2009) (Figures 6.18 i 6.19). També el paisatge agrari vallesà és pintat per Manuel Martínez (1872-1945) (Figura 6.20) i pel conegut com a pintor dels pallers: Joan Vila i Puig (1890-1963) (Figura 6.21). Cap d'ells es pot adscriure als cànon noucentistes referits fins ara –l'al·legoria simbòlica–, i d'altra banda ja incorporen clarament tècniques dels corrents europeus de l'època, com ara l'impressionisme. Sigui com vulgui, tots aquests pintors representen amb una renovada energia els paisatges agraris de l'actual Regió Metropolitana de Barcelona.



En el camp de la literatura, l'estètica noucentista es reflecteix en composicions poètiques plenament rurals de paisatges de l'actual regió de Barcelona, com ara la següent de Josep Carner (1884-1970), referida al Vallès:

*Com el Vallès no hi ha res*

Ai casa tan camperola,  
 Déu me la guardi de mal!  
 A l'eixida, tota sola,  
 veig una malva reial.

Al safareig, de basarda,  
 hi frisa la llum que mor;  
 allà és bo, caient la tarda,  
 berenar d'un préssec d'or.

Travessa l'horta de seda,  
 riera de volts divins,  
 cenyida de pollancreda  
 i ungida de quatre pins.

De canyes és envoltada  
 una aigua amb son catussol;  
 jo veig tota l'estelada  
 caiguda en el reguerol. [...]

(Josep Carner, 1936)

A la prosa, Josep Pla (1897-1981), un autor que es pot emmarcar en certa mesura en la sensibilitat noucentista, escriu una gran quantitat de textos sobre els territoris de l'actual Regió Metropolitana de Barcelona. En molts d'ells l'agricultura apareix sempre com la clau de volta de la interpretació de cadascun dels àmbits territorials. Tot i que Pla neix a l'Empordà i dedica la major part de la seva obra a la comarca natal, la seva «diabòlica mania d'escriure» motiva que pràcticament no se li escapi cap dels territoris que formen Catalunya, en particular en la seva popular Guia de Catalunya (publicada per primera vegada en llengua espanyola el 1961, traduïda després al català i reeditada desenes de vegades). Convé subratllar que, a cada comarca que aborda, Josep Pla li associa un paisatge característic, pràcticament sempre rural (i, en particular, agrari). D'aquesta manera, Pla «crea» diversos paisatges agraris comarcals. Atesa la popularitat que adquireix l'obra de Pla, es pot sostenir que aquesta «creació» és una de les vies principals que contribueix a la fixació en l'imaginari col·lectiu

de les imatges rurals i agràries com a constitutives de les diferents comarques de l'actual Regió Metropolitana de Barcelona (a cada comarca, emperò, certament es podrien rastrejar multitud d'autors coadjuvants). Tot seguit s'exposen unes cites planianes que representen l'univers de paisatges agraris tractats per la ploma de l'autor, del Maresme, el Vallès, el Baix Llobregat i el Penedès, respectivament:

«I després hi ha el Maresme: la terra, la falda de terra que baixa dolçament cap a mar des dels pujols de perfil ondulat, sobre els quals es retallen, a l'hora baixa, les siluetes d'uns pins despentinats. Terra pobra i pedregosa en els punts alts –terra de vinyes–, esdevé, quan la corba s'allarga fins al mar, una horta d'una vasta i intel·ligent fertilitat. [...]

«Des de les Mataró potatoes a la mongeta blanca de Malgrat, des dels pèsols dolços a les ferruginoses bledes, des del bròquil pompós a les albergínies morades, a les saborosíssimes faves, als tomàquets de pera, a l'escarola tendra i arrissada, ¿què no produeixen en grans quantitats aquestes hortes del Maresme? La terra hi està admirablement cultivada. Cada any hi són observables les millores. Quan hi passo, sento l'orgull de formar part d'un país on la gent sap cultivar la terra.» (PLA, 1968: 179).

«El Vallès Oriental és una autèntica simfonia domèstica. Sobre el paisatge fi, una mica prim, lleuger, del país, hi ha una incomptable quantitat de cases, més o menys de pagès –la terra s'hi troba molt repartida–, dedicades principalment a les vaques de llet, a l'avicultura i a la conilleria. Després del que acabem de dir, ningú no trobarà estrany que l'esdeveniment més important de la comarca sigui el mercat setmanal de Granollers, que, com tothom sap, s'hi celebra sense fallar cada dijous.» (PLA, 1976: 808).

«La vall constitueix un vastíssim fruiterar, importantíssim a Catalunya. S'inicia a ponent del Prat i puja fins a Martorell; forma el jardí més prodigiós d'arbres fruiters que el país pot presentar. El regadiu queda arrastellat vora els marges del riu, i la densitat arbòria hi és admirable. Si el visiteu per la primavera, és un paradís terrenal. Les terres de la riba dreta són les més fèrtils: hi trobareu a milers les pomeres i pereres. Això no obstant, les característiques d'aquest meravellós riberal d'horta, com a tot el país, vénen donades per la diversitat; hi abunden els cirerers, els pruners, les nespreres, les maduixeres, els presseguers i els albercoquers, gairebé sempre de costat amb els conreus hortícoles, farratges i de cereals. Ací, hi trobareu les més altes qualitats de la fruita a Catalunya: la pruna clàudia, els préssecs anomenats gavatxos i benvinguts, que són insuperables.» (PLA, 1976: 947-948).

«Quan contempleu la comarca del Penedès des de les parts elevades de la contrada i veieu l'immens faldar de terra coberta de vinyes inclinades de nord a sud, en una davallada d'una suavitat prodigiosa, us sembla trobar-vos en un dels indrets més nobles del país, gairebé sublimats per la intel·ligència, la tenacitat i el treball humans. El conreu de la vinya cobreix tot l'extens aiguavessant, això vol dir



que no hi ha ni un metre de terra que no hagi estat objecte d'una atenció superior a un esforç purament mecànic. La densitat humana hi és perceptible. [...] Heus aquí un gran paisatge. Mai no cau en l'elegància, però es manté permanentment en la solidesa, en la utilitat i en la gravetat. És un paisatge que només podeu concebre a base del conreu de la terra en una de les seves formes més intel·ligents. El conreu de la vinya dona senyoria: una senyoria pràctica, una mica a peu pla, eficaç.» (PLA, 1976: 1025).

Aquesta prosa planiana capaç d'identificar cadascuna de les comarques catalanes amb un paisatge agrari discorre força en paral·lel amb l'esforç que fa la geografia clàssica catalana, singularment Pau Vila (1881-1880) i Salvador Llobet (1908-1991), per caracteritzar aquestes mateixes comarques. En la cerca de l'ordre territorial de cadascuna de les contrades, l'agricultura s'eleva a element definidor de les particularitats comarcals, igual que s'esdevé en la tradició geogràfica francesa d'arrel vidaliana (BUTTIMER, 1971), en què s'emmiralla la catalana. En fragments que, alhora que geogràfics, es poden considerar també literaris, el geògraf Salvador Llobet caracteritza el paisatge maresmenc de forma magistral i el geògraf Pau Vila fa correspondre els matisos paisatgístics de la plana vallesana amb la diversitat agrícola:

«El paisaje [del Maresme], en su conjunto, tiene una magnífica belleza sin grandes contrastes ni relieves abruptos. Suaves laderas montañosas, cubiertas de bosques en lo alto; lomas vinícolas con la cresta que se dirige hacia el mar, valles fertilizados por torrentes que separan las llanuras unas de otras, llenas de variados cultivos; estos valles se abren a veces frente a la costa, con poblaciones muy próximas entre sí en la orilla marítima y en el interior de estos. Un sol magnífico, que la mayor parte de los días ilumina la comarca y un aire cargado de humedad, que aleja los

diferentes planos del paisaje, redondea las aristas de las lomas y vela los contornos de las crestas montañosas.» (LLOBET, 1955: 24-25).

«El Vallès Oriental, més planer, més plujós i de terrenys més fèrtils, és cerealístic. El blat hi té privadesa i li fan costat l'ordi, la civada i el moresc, demés, hi abunden els farratges així de secà (trepadella, veces) com de regadiu (alfals, bleda-rave). La vinya s'enfila pels turons. A les terrasses riberenques s'estén l'horta, que alterna molt sovint amb quadres farratgers, sobretot a mesura que s'allunya de les poblacions; generalment horts i farraginals són regables, però també es refien de la pluja. Hi ha arbres fruiters escampats per camps, horts i vinyes, sense constituir conreu propi, si no és algun avellaner, que fa pensar en el Camp de Tarragona.

«En canvi, al Vallès Occidental, més trencat i menys humit, la vinya, agermanada amb l'oliverar, té la supremacia; l'oli d'Olesa té una anomenada tradicional. Entre aquests dos conreus s'intercala el blat, que completa ací, com per totes les terres properes al nostre mar, la trilogia alimentosa mediterrània. A causa d'una menor altura de les precipitacions i d'ésser enfonsades les canals de les aigües, els horts escassegen, així com també els fruiterars, si no és a les vores del Llobregat, a Olesa i a Castellbisbal, que han d'assortir el mercat de Terrassa, així com les riberes del Besòs proveeixen el de Sabadell, que no es pot refiar gaire de la cinta hortícola del Ripoll. Avui, però, aquestes col·laboracions veïnes, amb la creixença de la població, no basten. Pels borns de la depressió els conreus s'endinsen i s'enfilen tant com poden.» (VILA, 1930: 206-207).

Els paisatges agraris de les comarques de l'actual Regió Metropolitana de Barcelona trobats, caracteritzats i individualitzats per Josep Pla o per la geografia clàssica catalana s'han transformat de forma inexorable. Aquesta transformació és profetitzada per Salvador Llobet, que el 1955, en les conclusions de la seva insuperada geografia agrària del Maresme, preveu que «si bé de moment que el creixement urbà s'apodera de les millors terres de la part costanera és un perill petit, la contigüitat del Maresme a Barcelona pot fer témer un creixement desmesurat». Des del punt de vista artístic, la transformació radical dels paisatges agraris de la regió –bona part dels quals han desaparegut– ha creat un sentiment de desassossec que es pot comprovar en moltes manifestacions culturals. Així, Josep Pla mateix, pocs anys abans de la seva mort, recorre –potser per darrera vegada– la Vall Baixa del Llobregat i escriu el següent fragment:



Figura 6.22. Fotografia de T.A.F. Fotos del capítol del Vallès de Salvador Llobet a la *Geografia de Catalunya* dirigida per Lluís Solé i Sabarís. Malgrat que vers 1968 el Vallès ja és una comarca fonamentalment urbana i industrialitzada, l'imaginari fotogràfic reporta clarament un ordre rural i agrari. Font: Llobet (1968: 363, 387).



Figura 6.23. Coberta del llibre *Els paisatges de Gallecs*, de Joan Manel Riera (2003).



«El pla del Llobregat és cada dia més desconegut. Quantes fàbriques! Quan jo anava a Martorell, el pla del Llobregat era un país feliç, mesocràtic i agradable. Ara deu ser d'una complicació terrible i

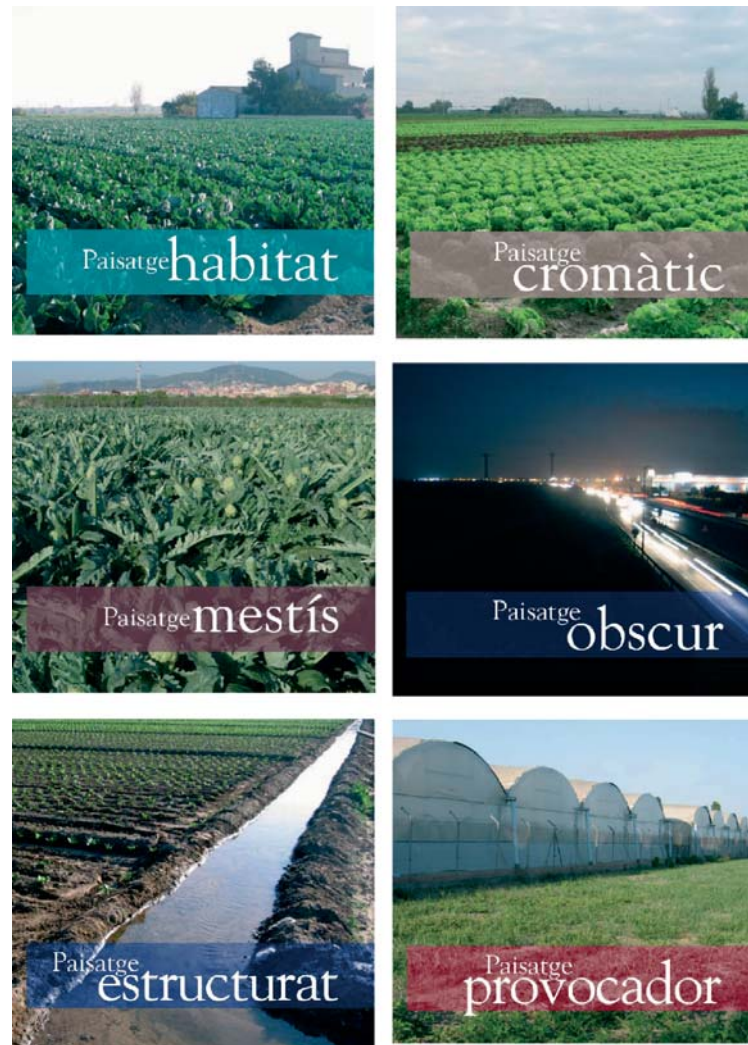


Figura 6.24. Sis portades d'alguns dels capítols del llibre *Agropaisatges*, del Parc Agrari del Baix Llobregat, en preparació.

mortífera. No hi ha dubte: progressem!» (PLA, 1979: 211-212).

Durant força anys, alhora que els espais agraris van reduint llur superfície, es produeix una crisi de les representacions artístiques associades als paisatges agraris. Tanmateix, darrerament es detecta una revifalla de l'interès pels motius agraris en la creació paisatgística de la Regió Metropolitana, atribuïble a raons múltiples. En especial en aquelles comarques en què es generen discursos a favor de la protecció dels espais agraris que queden, les manifestacions de diversa mena del paisatge agrari es multipliquen. Entre aquestes noves representacions, es poden destacar els esforços institucionals per sistematitzar els valors dels paisatges agraris. Així per exemple, a la figura 6.23 es recull una aportació corresponent a Gallecs i a la figura 6.24, al Baix Llobregat.

A més de les representacions institucionals, destaquen altres iniciatives artístiques vinculades als paisatges agraris. És el cas, per exemple, d'exposicions de pintura com la que es recull en la figura 6.28 la qual correspon a la portada del catàleg de pintures de M. Antònia Soler de *Vinyes del Penedès*. Un altre esdeveniment és el congrés d'Art i Paisatge Vitivinícola que des de l'any 2007 promou manifestacions de Land Art instal·lades al mateix municipi de Subirats (Figura 6.26). O bé a les peces artístiques de l'exposició itinerant *La vinya dels sentits*, instal·lada originalment a Lavern, i després al Vendrell i a Vilafranca del Penedès (Figura 6.30), en la inauguració de la qual a Vilafranca el 2009 s'hi va recitar poesia i hi va participar el guitarrista Pemi Rovirosa del grup Lax'n'Busto. En el cas del Penedès, aquesta renovada activitat artística al voltant del paisatge agrari està essent en

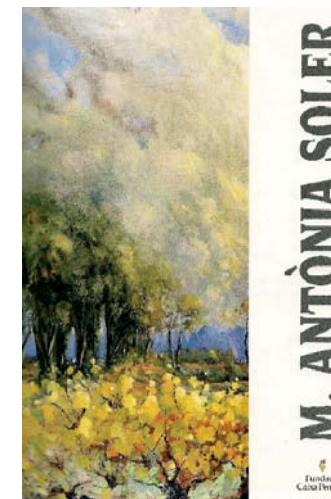


Figura 6.25. Coberta del catàleg de pintures de les vinyes del Penedès de M. Antònia Soler (2005).



Figura 6.26. Escultura *Circell i Remors*, de Rufino Mesa (2007), instal·lada al mirador de la Bardera (Subirats, Alt Penedès).



Figura 6.27. Algunes peces de l'exposició itinerant *La vinya dels sentits* (2009).

part catalitzada per Vinseum (Museu de les Cultures del Vi de Catalunya), que pretén precisament contribuir al reconeixement del paisatge.

Fins i tot els grups ecologistes, com hem vist molt vinculats sempre als paisatges de muntanya, demostren interès els darrers anys en participar de la nova lectura dels paisatges agraris. Així per exemple, els darrers anys reivindiquen l'establiment d'un Parc Agrari al Vallès. Des de la sensibilitat ecologista es defensa deliberadament que el paisatge vallesà característic a protegir és agrari:

«La Plana del Vallès s'ha caracteritzat històricament per la diversitat de terres de conreu i per la bellesa dels seus paisatges, que combinen sàviament masies, camps, boscos i rius. En aquest paisatge històric del Vallès l'agricultura ha tingut un paper destacat.» (ADEN, 2004: 1).



En un notable salt d'escala, els grups ecologistes proposen des del final de 2008 un sistema de parcs agraris per a totes les comarques de la franja mediterrània catalana, afectant tots els espais



Figura 6.28. Portada del fullet *Proposta d'espais agroforestals del corredor mediterrani* (Federació Ecologistes de Catalunya, 2008). Les imatges que hi apareixen són paisatges agraris, àmbits que no constaven gaire en els discursos ecologistes precedents. Font: <[www.adenc.org/actualitat\\_ambiental/CM08/CMoctubre08.pdf](http://www.adenc.org/actualitat_ambiental/CM08/CMoctubre08.pdf)> (Consulta 9.9.2009).

agraris que resten a les planes de l'actual Regió Metropolitana de Barcelona (Figura 6.31). La lectura de la justificació que en fan mobilitza clarament un paisatgisme de clau rural i agrària:

«[E]l corredor mediterrani no és un lloc només per passar, els seus ciutadans el volem també per estar, per viure. És per això que la preservació del paisatge i dels seus valors ambientals han de formar part consubstancial d'un projecte de qualitat territorial per a la gent que hi vivim i no estem de pas.

«Els valors ambientals d'aquesta franja no [se] circumscriuen només a les muntanyes i els seus boscos; també les planes agroforestals i els rodals de les nostres ciutats són part fonamental d'aquesta qualitat. Reivindicar la importància de les planes agrícoles, el treball responsable de la nostra pagesia i proposar instruments de protecció i gestió és l'objectiu.» (ECOLOGISTES DE CATALUNYA, 2008).

## 6.4. Els paisatges urbans

### 6.4.1. De les primeres expressions artístiques al romanticisme i el realisme

Barcelona apareix reflectida en alguns passatges de la literatura catalana medieval de forma elogiosa. Així, el polígraf franciscà Francesc Eiximenis (1327/32-1409) a l'obra *Lo Crestià* escriu que la ciutat comtal és «mills e pus bellament edificada que ciutat que hom sàpia al món», «rica, e qui ha especial privilegi que ama lo diner e el sap guardar mills que altra generació del món» (MARTÍ, 2005). L'humanista Jeroni Pau (1458-1497) considera que «és just dubtar profundament si Barcelona venç en bellesa i en netedat la nobilíssima ciutat de Florència, a Etrúria. Que la situació de Barcelona és en tots els aspectes més excel·lent, pel seu litoral i per la bonesa del seu clima, ningú no gosarà de negar-ho» (MARTÍ, 2005).

Més enllà de les referències medievals, s'ha de dir que Barcelona és present en la segona part del *Quixot* (1615) de Miguel de Cervantes (1547-1616). Tot i que no hi figuren veritables caracteritzacions de la ciutat, ambients com ara les platges, els carrers o els palaus de la ciutat són escenaris de la trama quixotesca. Probablement l'estança de Cervantes a Barcelona el 1610 li proporciona a l'autor els elements que després empra en la novel·la. Tal com Martí de Riquer ha detectat, els episodis quixotescos a Catalunya, i en concret a Barcelona, són un bany de realitat, d'aventures amb sang, en una novel·la on tot són faules. A la platja de Barcelona el Quixot és vençut i al mar de Barcelona participa en una batalla (un senyal enviat des de Montjuïc alerta els vaixells del virrei de la presència de pirates turcs, de manera que han de sortir a alta mar) i el Quixot calla totalment en l'única batalla real en què participa: queda clar que no és un heroi de debò, només és un boig. En aquest sentit, es pot dir que Barcelona té sobretot un valor simbòlic en la trama. Així, la ciutat actua d'escenari i d'ambient, però en cap cas de protagonista de la novel·la.

«Don Antonio Moreno se llamaba el huésped de don Quijote, caballero rico y discreto, y amigo de holgarse a lo honesto y afable, el cual, viendo en su casa a don Quijote, andaba buscando modos como, sin su perjuicio, sacase a plaza sus locuras [...]. Lo primero que hizo fue hacer desarmar a don Quijote y sacarle a vistas con aquel su estrecho y agamuzado vestido [...] a un balcón que salía a una calle de las más principales de la ciudad, a vista de las gentes y de los muchachos, que como a mona le miraban. [...]

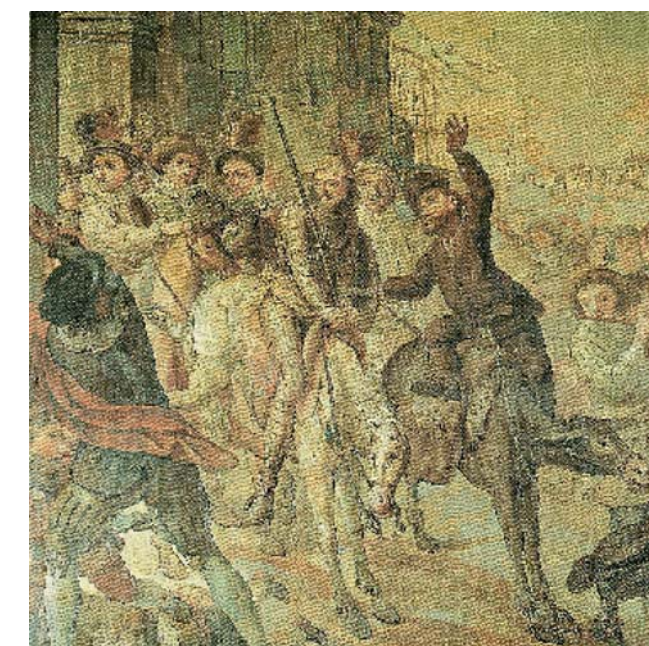


Figura 6.29. Una de les escenes del *Quixot*, representades per Pere Pau Muntanya (Barcelona, 1749-1803). Font: Ramon i Subirana (2001: 136).



«Aquella tarde sacaron a pasear a don Quijote, no armado, sino de rúa, vestido un balandrán de paño leonado, que pudiera hacer sudar en aquel tiempo al mismo yelo [sic]. Ordenaron con sus criados que entretuviesen a Sancho, de modo que no le dejasen salir de casa. [...] Pusiéronle el balandrán, y en las espaldas, sin que lo viese, le cosieron un pergamino, donde le escribieron con letras grandes: Éste es don Quijote de la Mancha.» (CERVANTES, 1994: 1083-1086).

Les primeres representacions pictòriques conegudes de Barcelona daten de l'inici de l'edat moderna. Són vistes obliqües amb intenció realista. S'hi tendeix a realçar molt el recinte urbà respecte al Pla de Barcelona, que apareix pràcticament reduït a la mínima expressió. Ahora, el sector de l'actual



Figura 6.30. Primera representació coneguda de Barcelona, vers 1519 (amb motiu de la visita de Carles I a la ciutat). Font: Vila (1968: 545).

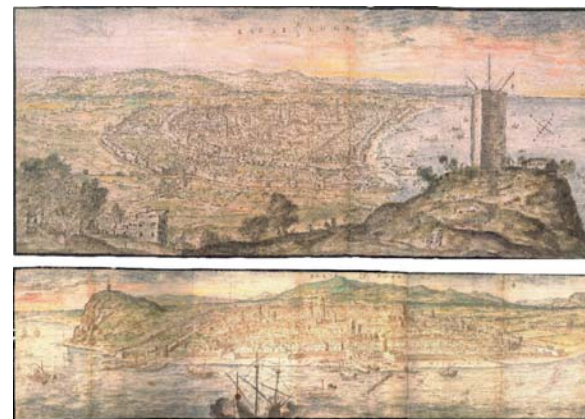


Figura 6.31. Les dues vistes de Barcelona d'Anton van den Wyngaerde (1563). Dibuix publicat. Font: <img215.imageshack.us/img215/8733/barcelona.jpg> (Consulta 9.9.2009).



Figura 6.32. Vista de Joris Hoefnagel (1572). Dibuix publicat. Font: Cartoteca de l'Institut Cartogràfic de Catalunya.

Raval inclòs per la muralla de Pere III dins del recinte urbà, en no estar urbanitzat, hi sol figurar també infrarepresentat respecte a la seva superfície real, com la resta del rodal del Pla de Barcelona. Mentrestant, la taca urbana adquireix unes dimensions desorbitades. Es pot deduir que la minimització dels espais oberts i la representació a la màxima expressió de la superfície construïda

pretén realçar la magnificència de la ciutat. Aquesta interpretació és especialment vàlida al dibuix d'inici del segle XVI (Figura 6.30) i també a les vistes d'Anton van den Wyngaerde de 1563 (Figura 6.31): una des del mar i una altra des de Montjuïc. Ara bé, en la representació de 1572 de Joris Hoefnagel (1542-1600) de Barcelona les proporcions intramuralles són més realistes i el Raval ocupa la porció real; per bé que, a excepció de les hortes de Sant Bertran representades amb força detall, el rodal del Pla de Barcelona també és molt petit respecte a la realitat (Figura 6.32). Sigui com vulgui, en els tres casos, les esglésies i les muralles, totes elles ostensiblement exagerades respecte a les seves dimensions reals, són les fites més marcades del paisatge urbà, de manera que es poden llegir com a atributs simbòlics de la ciutat. Convé subratllar que en les representacions modernes Montjuïc és un punt privilegiat d'observació, una perspectiva que es trobarà en multitud de manifestacions artístiques posteriors.

Des d'aquestes primeres representacions fins als quadres urbans del segle XIX, ja amb una marcada intenció paisatgista, s'esdevé un llarg període en què no sovintegen gaire les vistes de la ciutat. Així, durant els segles XVII i XVIII més aviat hi ha representacions parcials de determinades celebracions o bé de racons concrets, sobretot monumentals, i es troba més cartografia que no pas pintura. Ja en el si de la sensibilitat romàntica que s'afiança a inici del vuit-cents, podem exemplificar la tendència a la representació de monuments amb la bella vista de Sant Pau del Camp de 1820 del fotògraf Girault de Prangey (1804-1892), plenament romàntica, ja que es tracta d'un monument medieval abandonat i en ruïnes (Figura 6.33).

Ara bé, el segle XIX representa l'eclosió de la representació dels paisatges urbans. Els primers paisatgistes catalans, el romàntic Lluís Rigalt (1814-1894) o el realista Ramon

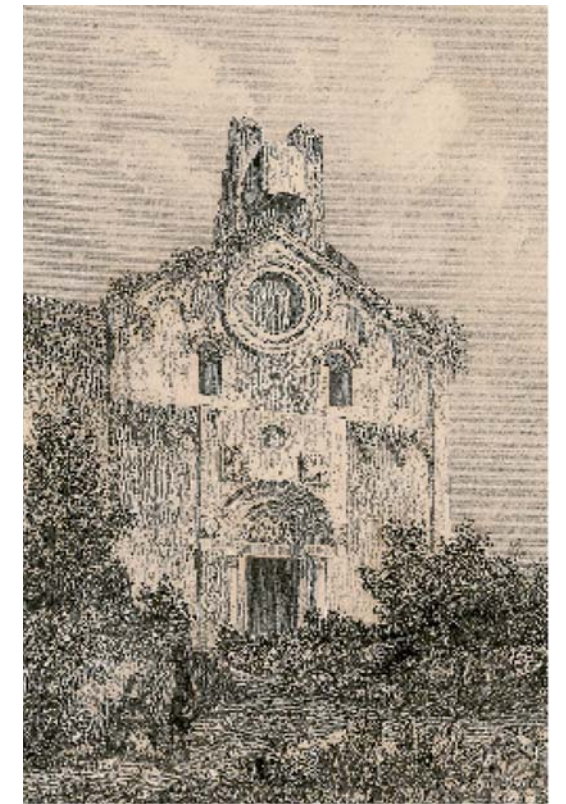


Figura 6.33. Girault de Prangey (1820). S. Pablo del Campo, a Barcelone. Dibuix publicat. Font: Cartoteca de l'Institut Cartogràfic de Catalunya.

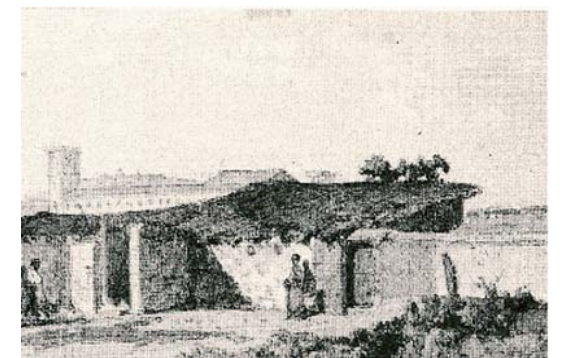


Figura 6.34. Lluís Rigalt (1869). Riera d'en Malla, amb la Universitat al fons. Llapis plom i aquarel·la sobre paper. Font: Mendoza (1994: 99).



Figura 6.35. Ramon Martí Alsina (1862). Ruïnes de l'església del Sant Sepulcre. Oli sobre tela. Font: Mendoza (1994: 137).



Martí Alsina (1826-1894), testimonien les transformacions que viu Barcelona a mitjans del vuit-cents. El primer tracta molt poc el paisatge urbà, però té alguna representació de la ciutat com la de la figura 6.34. En aquest dibuix es retrata la presència de barraquisme en la zona que aleshores està esdevenint Eixample, una aproximació temàtica que sembla més realista que no pas romàntica. Martí Alsina, en canvi, pinta ja molts més quadres urbans. En ells es pot comprovar el ritme de la



Figura 6.36. Ramon Martí Alsina (1866). *Born Vell*. Oli sobre tela. Font: Mendoza (1994: 149).



Figura 6.37. Modest Urgell (<1894). *Esglésies de Sant Pere de Terrassa vistes des del torrent de Santa Maria*. Oli sobre tela. Font: Torrella (2004: 43).

ciutat, per exemple amb la representació d'edificis històrics desapareguts. És el cas d'una pintura d'influx encara romàntic que testimonia una església avui inexistent a l'entorn de l'actual plaça de Catalunya (Figura 6.35).

El mateix Martí Alsina mostra bé l'evolució que va produint-se en la representació pictòrica dels paisatges urbans: d'una certa preocupació per seguir abordant monuments, com seria propi del romanticisme, es va transitant cap a la pintura d'escenes quotidianes, en què el paisatge cada vegada s'utilitza més com a mitjà per expressar les condicions de vida de la població, perspectiva habitual del realisme. Així, en la coneguda pintura del passeig del Born de 1866, la part anterior de Santa



Figura 6.38. Daguerreotip de 1848 dels porxos d'en Xifré de Barcelona. Font: <<http://www.xatakafoto.com/opinion/la-primera-fotografia-realitzada-en-espana>> (Consulta 7.12.2009).



Figura 6.39. Daguerreotip de 1842 del Pla de Barcelona des del turó de la Rovira, conservat a l'Institut Municipal d'Història de Barcelona. Font: Vila (1968: 605).

Maria del Mar –monument per excel·lència de la Barcelona medieval– s'intueix al fons de la composició, però el protagonisme és de la gent, en un primer pla (Figura 6.36). Els monuments deixen de ser els elements determinants i passen a ser-ho les persones. De tota manera, el gust pels paisatges amb ruïnes monumentals històriques mai s'ha aturat des del romanticisme, no només amb les generacions postromàntiques o neoromàntiques, sinó fins avui dia. Dins del neoromanticisme, per exemple, es pot esmentar –fora del cap i casal– Modest Urgell (1839-1919), deixeble de Martí Alsina, que representa les esglésies de Sant Pere de Terrassa amb un marcat regust romàntic, immers en la seva habitual atmosfera trista i misteriosa.

En el pas del romanticisme al realisme sembla que té una importància destacada l'aparició de la fotografia. La primera que es produeix a Espanya és de l'any 1839 i la fa l'editor Ramon Alabern

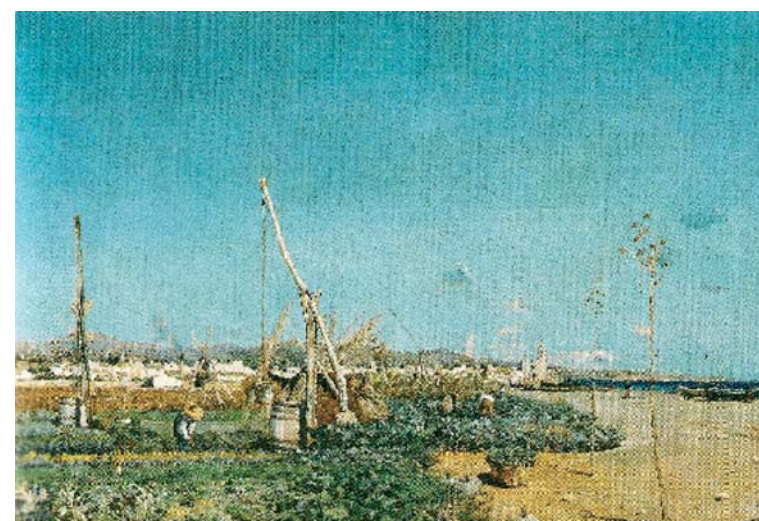


Figura 6.40. Joan Roig i Soler (?). *Sitges*. Oli sobre tela. Font: Fontbona i Miralles (1985: 25).



Figura 6.41. Romà Ribera (~1878). *Cafè ambulant*. Oli sobre tela. Font: Vélez (1997: 146).

(1810-1868). Retrata precisament un paisatge urbà barceloní: la Llotja i els porxos d'en Xifré, al pla de Palau. Aquesta primera experiència fotogràfica roman perduda, però hi un daguerreotip del 1848, dels porxos d'en Xifré però sense la Llotja, que és la que aportem a la figura 6.38 i que se suposa que és similar a l'original. Tres anys després de la primera fotografia, es fa una instantània del Pla de Barcelona (Figura 6.39), que és considerada la «primera panoràmica real de la ciutat» (VILA, 1968: 605). En aquesta vista es poden distingir el nítid perfil industrial de Gràcia, l'espai obert en què s'edificarà l'Eixample i la taca urbana bigarrada de Ciutat Vella.

El realisme és un període especialment intens pel que fa a la representació de paisatges urbans. No només per part de Martí Alsina, com s'ha dit, sinó també per l'escola Il·luminista, la denominació de la qual ve motivada per la seva preocupació per representar la llum. Activa tot al llarg del darrer terç del segle XIX, és considerada per part dels crítics un avanç de l'impressionisme. L'escola Il·luminista centra la seva activitat a Sitges, però també sovint representa paisatges de la ciutat de Barcelona. El



tema Sitges, del pintor Joan Roig i Soler (1852-1909), un dels insignes representants del lluminisme sitgetà, reflecteix l'ansia per representar la llum (Figura 6.40). També el conegut com anecdotisme és una manifestació pictòrica destacable derivada del realisme, que es caracteritza pel retrat d'escenes de la societat burgesa o també de les capes populars, amb una marcada voluntat de preciosisme. Romà Ribera (1838-1845) representa bé l'anecdotisme realista barceloní, amb quadres d'escenes quotidianes del carrer (Figura 6.41).

En el cas de la literatura, i d'acord amb les interpretacions d'autors de referència com ara Jordi Castellanos (1997) o Carles Carreras (2003), el romanticisme i la Renaixença són sensibilitats que escassament propicien l'atenció cap a la ciutat, sinó que més aviat es prodiguen, com hem vist en els anteriors apartats, en els àmbits rurals, en particular els de muntanya. Una de les escasses excepcions de discurs romàntic cap a la ciutat és l'*Oda a Barcelona* de Jacint Verdaguer (1845-1902) escrita l'any 1883. Mitjançant una refinada sensibilitat romàntica, Barcelona hi és emparentada amb el Pirineu i amb les muntanyes del seu voltant, que el poeta –de forma profètica– endevina que seran escalades pel creixement urbà. En qualsevol cas, l'*Oda a Barcelona* (VERDAGUER, 1958) és una composició única dins del panorama literari romàntic.

#### *Oda a Barcelona*

[...] L'alt Tibidabo, roure que sos plançons domina,  
 és la superba acrópoli que vetlla la Ciutat;  
 'agut Moncada, un ferro de llança gegantina  
 que una nissaga d'herois clavada allí ha deixat.

Els sien, ells, los termes eternals de tos eixamples;  
 dels rònecs murs a trossos fes-ne present al mar,  
 a on d'un port sens mida seran los braços amples  
 que el puguen amb sos boscos de naus empresonar.

Com tu devoren marges i camps, i es tornen pobles  
 los masos que et rodegen, ciutats los pagesius,  
 com nines vers sa mare corrent a passos dobles;  
 ¿a qui duran llurs aigües sinó a la mar, los rius?

I creixes i t'escampes: quan la planícia et manca,  
 T'enfiles a les costes doblant-te a llur jaient;  
 en totes les que et volten un barri teu s'embranca,  
 que, onada sobre onada, tu amunt vas empenyent.

Geganta que tos braços avui cap a les serres estens,  
 quan hi arribes demà, doncs, ¿què faràs?  
 faràs com heura immensa que, ja abrigant les terres,  
 puja a cenyir un arbre del bosc amb cada braç. [...]

(Jacint Verdaguer, 1883)

El desvetllament urbà de la literatura catalana es produeix amb el realisme, en paral·lel als quadres del pintor Martí Alsina vistos més amunt, o de les manifestacions pictòriques lluministes i anecdotistes, també esmentades. El realisme pretén presentar la realitat de forma objectiva, sense idealitzar-la o embellir-la, tal com s'havia fet en el romanticisme. D'aquesta forma, el realisme rebutja la consideració gloriosa i mistificada del passat (per exemple del medieval) i imposa una atenció a la realitat immediata de l'artista, cosa que inclou la gent corrent. L'escriptor Narcís Oller i Moragas (1846-1930) és el gran narrador realista català. Tot i que en les seves obres apareixen tant el món rural com el món urbà, la visió de Barcelona que es transmet en novel·les com *La papallona* (1882) o *La febre d'or* (1890-1892) és una excel·lent descripció dels ambients urbans d'una ciutat en transformació constant (CABRÉ, 2004). D'acord amb la interpretació de Rosa Cabré (2004), la Barcelona d'Oller respon a la voluntat de descriure una ciutat moderna, que creix i que s'emmiralla en Europa, i d'aquesta manera superar l'estadi de la «Barcelona provinciana» que mira cap a Madrid. Fins al punt que es pot sostenir que Oller crea la Gran Barcelona literària, d'igual manera que Émile Zola dona lloc al Gran París literari. Oller està fascinat pel canvi constant i tradueix aquesta admiració en la seva literatura. Dos fragments de *La febre d'or* triats per Rosa Cabré (2004) ho exemplifiquen bé i evidencien fins a quin punt l'admiració del novel·lador realista pel progrés urbà és sobretot una fascinació pel nou paisatge urbà de la ciutat industrial:

«Els teatres, sempre plens, estaven enlluernadors. Les quincalleries i ebenisteries anaven en orri per fer lloc al nombre creixent d'argenteries i magatzems de mobles sumptuaris. Les confiteries, guanteries, rebosteries i restaurants de luxe es multiplicaven com per encantament. Creixia el nombre de carruatges particulars, començaven a avalotar carrers i places troncs fogosos com mai no s'havien vist a Barcelona, i, mentre minvava l'edificació en els barris industrials, naixien, a dreta i esquerra, cases llampants, petits hotels i palaus de debò. Un corrent invisible d'or arribava fins a la bossa del jornalero. El goig resplendia en totes les cares, la gent corria esbojarrada pels carrers, i l'alè de benestar que arreu es respirava empenyia el més retingut a gastar i a canviar l'or reunit a còpia de suors i privacions per aquells trossos de paper, gravats a mitges tintes, que el crèdit escampava a carretades.» (Oller, esmentat a: CABRÉ, 2004: 16).

«Començava el barceloní a condoldre's de l'estretor de la ciutat antiga, de la imperfecta urbanització de la nova, de l'aspecte vilatà i la deixadesa que regnaven sos carrers, de la manca de comoditats



modernes, grans monuments, squares i projectes per a transformar-ho tot. Els cossos populars i les autoritats rebien cada dia plans i més plans de projectes nous, acompanyats de memòries, l'hipòcrita mòbil d'especulació dels quals es disfressava de patriotisme ardent, de previsora i paternal sol·licitud.» (Oller, esmentat a: CABRÉ, 2004: 16).



Figura 6.42. Fotografia d'època (1911), sense autor conegut, de La Pedrera d'Antoni Gaudí (Reus, 1852-Barcelona, 1926), nom popular de la Casa Batlló, que és construïda entre 1906 i 1910. Es tracta d'un exemple prototípic de l'arquitectura modernista, veritable forjadora del paisatge urbà barceloní, en què «la natura entra a la ciutat». En el seu moment és fortament criticada, tal com evidencia el dibuix d'Smith aparegut en el Cu-Cut el 1909, dibuix que és tota una representació interessada –i deformada– de l'arquitectura de Gaudí. Convé esmentar que els dibuixos satírics sobre Gaudí són molt abundants durant la seva vida (Fontbona i Miralles, 1985: 188). Font: <[http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Pedrera\\_\(1911\).jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Pedrera_(1911).jpg)> (Consulta 9.12.2009) i Mestres *et al.* (1979: 108).

#### 6.4.2. Del modernisme a la guerra civil

Des de la dècada de 1880 en el cas de la pintura o l'arquitectura, i de la de 1890 en el de la literatura, el realisme va deixant pas al modernisme. El modernisme és un moviment cultural de signe romàntic, amb el qual torna la fascinació per la natura (i, per tant, pels paisatges de muntanya) i pels motius ruralistes. La ciutat hi apareix més aviat poc, fins al punt que una de les manifestacions màximes del modernisme –l'arquitectura– s'inspira deliberadament en la natura per construir edificis en els àmbits urbans i es pot llegir com un veritable exercici paisatgístic d'«introducció de la natura en la ciutat» (Figura 6.42). Tanmateix, hi ha excepcions de representacions artístiques dels àmbits urbans, com ara la Barcelona menestral retratada per *L'auca del senyor Esteve* (1907 com a novel·la, posteriorment com a obra de teatre), de Santiago Rusiñol (1861-1931). Aquest llibre inclou un vívid relat del barri de la Ribera, caracteritzat de forma asfixiant per la seva altíssima densitat humana i per l'obsessió pel treball de les famílies botigueres. També hi apareixen altres barris de la ciutat: la Ciutadella, la

muntanya Pelada o Gràcia, aquesta darrera amb les seves torres de segona residència per a la menestralia de ciutat.

«Naturalment que al sortir d'estudi, d'aquell estudi encongit i pràctic, els infants tenien desig d'anar a córrer. No tot han de ser pissarres en el món. Encara no els obrien la porta, no necessitaven avisos, ni ordres, ni manaments, per córrer escales avall, i volar, aquell planter de menestrals. Aquell carrer de Fassaders, el corrien de cap a cap, cridant a tot crit, com si els correguessin al darrere ensenyant-los les beceroles. Volien aire, cel, claror de blau, i volien sobretot verdor: una mica de paisatge que els tragués el tel de gris que se'ls havia posat a la vista, de tant mirar claraboies.

«Això sí, el paisatge on anaven a raure es necessitava ser botiguer per prendre-se'l per paisatge. Eren els glacis el tal paisatge, els glacis de la Ciutadella. Era un prat sense arbres i amb herba curta, trepitjada, plana, premsada i fins i tot mastegada per ramats de matadero; eren camps de solar, sense flors ni ganes de florir; eren camps de munició, d'afusellament i guerra urbana. Aquí i allà, com a esbarjo, un rengle d'espitlleres rònegues plenes de bocins de pedrassa; al costat, els fossos, clapejats d'escardots i ortigues, d'herba seca i aigua enllotada; a sobre, la cortina de muralles de color de terra de plom, amb bardisses fent reguerons i plantes regades amb el ranxo que sobrava de les cantines; pels



Figura 6.43. Ramon Casas (1894). *Garrot vil*. Oli sobre tela. Font: <[http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Garrot\\_vil.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Garrot_vil.jpg)> (Consulta 10.10.2009).



Figura 6.44. Fotografia de l'interior del Cau Ferrat de Sitges. Font: <<http://www.rutadelxato.com/>> (Consulta 16.10.2009).

racons, llaunes retallades, trossos de cuir, desferres i coses que no eren desferres; i pertot, aquelles ratlles llises remarcant la verdor a metres cúbics, i com a figures en aquell fons, per alegrar la perspectiva, soldats de rengle fent l'exercici, gitanos esquilant gossos, trinxeraires jaguts al sol i dones pobres pentinant-se voltades de criatures brutes.

«No. Aquell parque militar quasi no n'era, de paisatge.» (RUSIÑOL, 1979: 43-43. Les cursives són de l'original).

També les escasses representacions del paisatge urbà de Ramon Casas (1866-1932), màxim exponent de la pintura



modernista catalana, són una excepció a la tònica general no urbana del moment cultural en què s'insereixen. Destaquen en aquest sentit quadres com *Garrot vil* (1894) o *La processó de Santa Maria del Mar* (1896) (Figura 6.43). En aquestes composicions, les masses populars apareixen indiferenciades, sense personalitat, confoses enmig del paisatge urbà. Ara bé, no es pot perdre de vista que Ramon Casas s'especialitza sobretot en el plàcid ambient de la burgesia barcelonina, principalment relacionat amb interiors i sense una transcendència paisatgística evident, de manera que composicions urbanes com aquestes –amb tota una evident lectura social associada– són una excepció en la seva carrera pictòrica.

En ple apogeu de la sensibilitat modernista s'inventa un mite urbà: Sitges. Aquesta localitat es converteix en la meca del modernisme català. D'acord amb Vinyet Panyella (2000), és Santiago Rusiñol, artista que abans hem referit en parlar de la literatura, qui la crea, enamorat com es queda del blanc de les cases i del blau del mar i del cel que hi veu quan la visita. El 1891 es crea el Cau Ferrat (Figura 6.44) i entre 1892 i 1899 s'hi celebren les festes modernistes. Tot plegat representa en primer terme incorporar la tradició pictòrica local –l'escola Iluminista, referida més amunt–, però alhora enllaçar Sitges amb Barcelona i amb múltiples referents de fora de Catalunya: clarament amb París, però també amb el Greco gràcies a l'esforç que Rusiñol efectua per dur dues obres del pintor de Creta a Sitges. Per tot plegat, Sitges esdevé un paisatge urbà enormement connotat, que adquirirà nous significats tot al llarg del segle xx, a partir de la seva «creació» com a mite modernista. El quadre *La creu de terme de Sitges*, de Santiago Rusiñol, posa en relleu la fusió que es produeix en un primer moment entre el pintor nouvingut i l'escola Iluminista preexistent.

Malgrat que el modernisme posa poc l'accent en els paisatges urbans, un dels poetes modernistes per excel·lència, Joan Maragall (1860-1911), escriu una *Oda nova a Barcelona* que se situa en la genealogia iniciada per Verdaguier (MARAGALL, 1960). El poema s'ubica en l'ambient de la Barcelona industrial sacsejada per la Setmana Tràgica. Malgrat tots els defectes que el poeta hi troba, Barcelona és «la gran encisera», sintagma que ha esdevingut una metàfora molt popular de la ciutat. Ara bé, cal no perdre de vista que, mentre que Verdaguier basa bona part de la seva oda en l'emplaçament de la ciutat i en la seva relació amb el marc físic, Maragall assenyala que l'esperit urbà rau en la seva població. No és un matís en va: el paisatge de la ciutat sembla deixar de ser interpretat en clau física i passa a ser-ho en clau humana.

#### *Oda nova a Barcelona*

[...] A la part de Llevant, místic exemple,  
com una flor gegant floreix un temple  
meravellat d'haver nascut aquí,  
entremig d'una gent tan sorruda i dolenta,

que se'n riu i flastoma i es baralla i s'esventa  
contra tot lo humà i lo diví.

Mes, enmig la misèria i la ràbia i fumera,  
el temple (tant se val!) s'alça i prospera  
esperant uns fidels que han de venir.

Tal com ets, tal te vull, ciutat mala:  
és com un mal donat, de tu s'exhala:  
que ets vana i coquina i traïdora i grollera,  
que ens fa abaixar el rostre

Barcelona! i amb tos pecats, nostra! nostra!  
Barcelona nostra! la gran encisera!

(Joan Maragall, 1909)



Figura 6.45. Fotograma de *Riña en un café* (1897), de Fructuós Gelabert, la primera ficció rodada a Catalunya i a Espanya, en concret al pati del Casino de Sants, d'un minut de duració. Font: <<http://img408.imageshack.us/i/48457159.jpg>> (Consulta 16.10.2009).

Precisament a la Barcelona industrial correspon la primera seqüència rodada a Catalunya, i una de les primeres de tot l'Estat espanyol. Seguint la primera escena coneguda de cinema del món obtinguda pels germans Lumière (*La sortie des ouvriers de l'usine Lumière*, 1895), el director, guionista, operador de càmera i productor cinematogràfic Fructuós Gelabert (1874-1952) grava el 1897 la *Sortida dels obrers de la fàbrica de La España Industrial*, a Sants. Les seves tres primeres gravacions, totes del 1897, reflecteixen la vida social santsenca: l'esmentada sortida dels obrers, la sortida de feligresos de l'església de Santa Maria i –la primera ficció argumental– *Riña en un café* (Figura 6.45). Convé recordar que, per al polític Jean Jaurès (1859-1914), els protagonistes de la primera pel·lícula de la història i de la primera gravació coneguda efectuada a Catalunya –els obrers de la fàbrica– i els seus probables espectadors –els mateixos companys de feina– s'han d'entendre en termes de «teatre del proletariat».

A un modernisme més aviat poc procliu a la representació del paisatge urbà (malgrat les excepcions que hem tingut ocasió de relatar), li succeeix una generació que de forma desinhibida afronta la complexitat de la ciutat. Es tracta de l'activitat pictòrica que es genera al voltant de la coneguda com a Colla del Safrà, l'activitat de la qual pot situar-se entre 1893 i 1896. Denominada així per l'ús dels tons cadmis, alguns autors l'anomenen postmodernista i està formada per pintors com ara Isidre Nonell o Joaquim Mir (SOLER, 2007). Aquest grupusclet intenta superar el modernisme, que la Colla considera que s'encorseta en les atmosferes aburgesades, i cerca una nova estètica de la representació urbana. Dos grans motius paisatgístics protagonitzen aquest nou llenguatge pictòric postmodernista: la crítica a la modernitat i l'aparició de les perifèries urbanes. El primer vector es



resol sobretot amb la representació dels pobres i dels desheretats, com a evident contrapunt dialèctic a les imatges burgeses de Casas; tal com indica Xavier Soler (2007: 11), el contrapunt també afecta les representacions de masses socials impersonals del pintor modernista (Figures 6.47 i 6.48), ja que els postmodernistes optaran per caracteritzar els personatges de forma definida, sovint solitaris i amb uns rostres que expressen sentiments com ara la tristor o la manca d'horitzons, però en tot cas superant l'anonimat col·lectiu de Casas. D'altra banda, en el postmodernisme l'aparició de les perifèries urbanes discorre en paral·lel a aquesta nova sensibilitat social, en la mesura que sovint les classes populars es representen precisament a les vores urbanes. Alhora, les perifèries emergeixen, tot mostrant combinacions d'elements industrials amb agraris als marges de la ciutat i els límits imprecisos del creixement de Barcelona, sobretot –en el cas de la Colla del Safrà– l'antic terme de Sant Martí de Provençals.



Figura 6.46. Joaquim Mir (1898). *La catedral dels pobres*. Oli sobre tela. Font: Miralles et al. (2009: 42).



Figura 6.47. Isidre Nonell (1896). *Paisatge de Sant Martí: La Verneda*. Oli sobre tela. Font: Fontbona i Miralles (1985: 22).

*La catedral dels pobres* (1898) (Figura 6.46), del pintor Joaquim Mir (1873-1940), representa molt bé el paisatge urbà del postmodernisme: en una perifèria urbana en construcció, es troben personatges populars exclosos del progrés; la lectura més social del quadre clarament posa en relleu com l'opulència de l'església representada per la Sagrada Família –símbol de progrés i d'una església conciliada amb la modernitat– xoca amb una realitat d'extrema pobresa causada pel desenvolupament modern. Al seu torn, el *Paisatge de Sant Martí* d'Isidre Nonell (1872-1911) és un bon exemple de la predilecció per les perifèries urbanes de la Colla del Safrà (Figura 6.47). D'altra banda, Nonell s'especialitza en la representació de gitanes, tòpic que enllaça amb la literatura de Vallmitjana que s'explica tot seguit.

La denúncia social de la Colla del Safrà té la seva traducció literària en les obres de Juli Vallmitjana (1873-1937), que forma part del grupuscle de pintors però que alhora produeix a partir de 1906 diverses obres teatrals i novel·les dedicades als marginats de la ciutat. Entre aquestes obres es

poden destacar els textos sobre els gitanos barcelonins i els barris de barraques dels voltants de la muntanya de Montjuïc, entre els quals es troben *Sota Montjuïc* (1908), *La xava* (1910) o *Els cinc*



Figura 6.48. Francesc Gimeno (1898). *Una visió de Vallcarca*. Oli sobre tela. Font: Pons i Parcerisas (1981: 79).

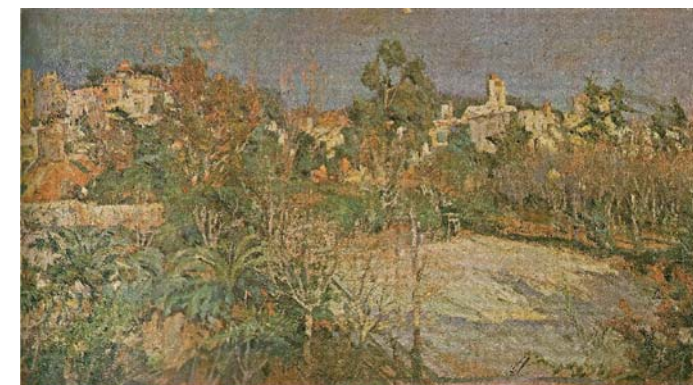


Figura 6.49. Francesc Gimeno (1898). *Camps de tennis de Sant Gervasi*. Oli sobre tela. Font: Pons i Parcerisas (1981: 81).

*calós* (1911). Amb un llenguatge molt matusser, intenta imitar la parla de les classes populars. Xavier Soler (2007) considera que determinats textos del modernista Prudenci Bertrana (1867-1941) enllacen amb aquesta estètica postmodernista de descens als barris i als ambients més marginals de la Barcelona d'inici del segle xx.

Les perifèries urbanes esdevenen a partir d'aquest moment uns àmbits molt retratats pels pintors. És el cas, en particular, de Francesc Gimeno (1858-1927), el qual dedica gran quantitat de quadres a pintar els límits entre el camp i la ciutat a la perifèria del Pla de Barcelona, en concret a l'antic terme de Sant Gervasi de Cassoles (Figures 6.48 i 6.49). Gimeno, segons l'homenot que Josep Pla li dedica, no és pot encasellar en cap corrent artístic coetani.

En paral·lel al postmodernisme de la Colla del Safrà, un altre grup, conegut com el Rovell de l'Ou, cerca noves formes d'expressió del paisatge. Aquest cercle es destaca per l'assimilació de l'impressionisme de París, de manera que porta a Catalunya la darrera innovació pictòrica del moment. En aquest col·lectiu destaca Marià Pidelaserra (1877-1946), del qual hem esmentat el puntillisme aplicat al Montseny, però que desenvolupa quadres com *Teulades i xemeneies*. En el cas de *Sol* (Figura 6.56), clarament impressionista, el paisatge urbà adquireix una nova expressió.

Més enllà del postmodernisme i de l'impressionisme, l'aparició de les avantguardes a Catalunya a la dècada de 1910 comporta una ruptura radical del llenguatge artístic. Una excel·lent demostració de la nova sensibilitat són els cal·ligrames i poemes de Joan Salvat-Papasseit (1894-1924), generalment ambientats al port de Barcelona i al barri de la Barceloneta. La Barceloneta es mistifica mitjançant la seva obra, que permet elevar la suma dels personatges anònims individuals i quotidians a la categoria



de paisatge. La Barceloneta apareix de vegades al llibre *La gesta dels estels* (SALVAT-PAPASSEIT, 1997) com, per exemple, de manera onírica al poema següent:

*Nocturn*

—com un fantasma estès  
i graponer per terra  
s'allargassa mon ombra si em segueix la farola

de tant com s'allargassa semblo una xemeneia  
tot jo fet de maons

ota la son que em pesa

—ara el plat de la lluna ha caigut d'un teulat  
cèrcol prim de paper:  
ha caigut i s'esberla

corre més que no jo si li encercava el pas

s'ha menjat tots els gossos  
i ha fet mon ombra enrere

—la lluna s'ha estimbat  
per la porta del gat

del forn de pa de casa:

demà em menjaré llesques  
amb la nata ensucrada

—el son me té el cor pres  
que EL COIXÍ M'ENLLUERNA

(Salvat-Papasseit, 1922)

Al seu torn, molts dels cal·ligrames de Papasseit, amb una obsessió per totes les innovacions tecnològiques associades a la modernitat, afronten el paisatge de la Barcelona de la segona revolució industrial. El maquinisme futurista de Papasseit a *Poemes en ondes hertzianes* (1919), plenament dinamista i que testimonia una nova vida basada en les màquines i la velocitat, no només expressa admiració pels nous elements moderns del paisatge, sinó també pors i malsons (GAVAGNIN, 2007) (Figura 6.50). Un altre cal·ligrama d'aquesta obra cabdal de Papasseit i de tota la literatura catalana

és una representació simbòlica del paisatge de Barcelona: una ciutat distribuïda en classes que són compartiments estancs i que ocupen cadascuna d'elles un barri diferent, enceses en una confrontació oberta (Figura 6.51). La referència al Mont Aventí imperial romà ha estat interpretada com una crítica

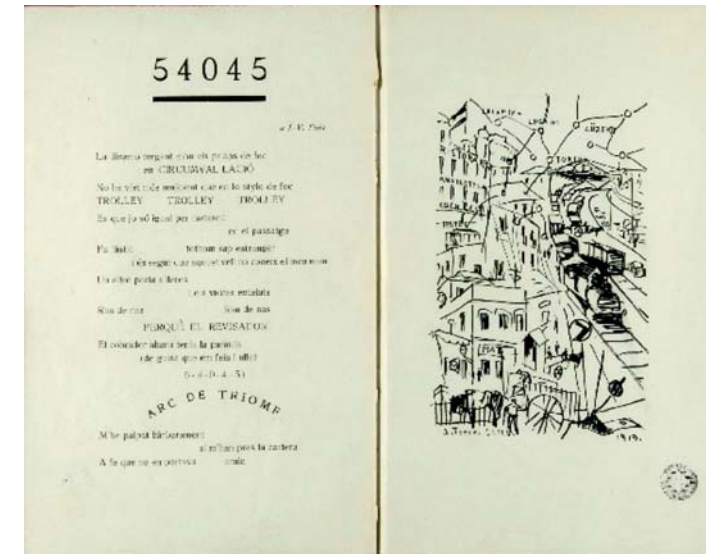


Figura 6.50. Cal·ligrama «54045», de Joan Salvat-Papasseit (*Poemes en ondes hertzianes*, 1919), acompanyat d'una il·lustració de Joaquín Torres-García. Font: <<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:54045.jpg>> (Consulta 30.11.2009).



Figura 6.51. Cal·ligrama «Plànol», de Joan Salvat-Papasseit, publicat el 1918 per primera vegada, i inclòs a *Poemes en ondes hertzianes* (1919). Font: <<http://ca.wikisource.org/wiki/Fitxer:Planol.jpg>> (Consulta 30.11.2009).

al noucentisme classicista burgès, en especial a Eugeni d'Ors, que és considerat per Papasseit com a còmplice i reproductor de l'estratificació social i la segregació espacial (LUBAR, 2002).

En paral·lel a les expressions postmodernistes i avantguardistes, i com a especial reacció al modernisme en el context català, sorgeix el noucentisme. El noucentisme implica tota una renovació estètica que ja s'ha explicat aquí amb motiu dels paisatges muntanyencs o dels agraris. Respecte a Barcelona, l'obra de Carles Soldevila (1892-1967) n'és un bon exponent, amb *L'art d'ensenyar Barcelona* (1929) com a guia urbana (el 1951 escriu pròpiament una Guia urbana) (Figura 6.52), que és farcida de crítiques als monuments modernistes de la ciutat (La Pedrera, la Sagrada Família, el Palau de la Música Catalana, etc.); *Històries barcelonines* (1950), reedició de bona part de les seves narracions anteriors; o també *Barcelona vista pels seus artistes* (1958). Santamaria (2005) opina que Soldevila s'ha de considerar per sobre de tot un escriptor cívicament compromès amb Barcelona i posseïdor d'una marcada barcelonafília.

El mateix Eugeni d'Ors (1881-1954), que signa Xènius i que és l'ideòleg declarat del noucentisme català, descriu les condicions precises d'un lloc ideal d'estiu per a la mentalitat noucentista (*La Ben Plantada*, 1911). Aquest lloc és identificable amb qualsevol dels poblets de vacances burgesos



de marina catalans, en particular els del Maresme, i s'identifica amb un paisatge marítim i rural, lluny de la muntanya, que els embats del modernisme no hagi afectat gaire.

«Una, però, de les preguntes dels tafaners corresponsals esqueia del tot: la referentia [sic] al lloc d'estiueig de la Ben Plantada. Caldrà no anomenar-lo, aquest lloc, que això res importa, sinó [a] poc a poc referir-ne la mena i color i tarannà. No perquè es cregui en el paisatge essencial a la figura, [...] mes perquè en el present cas singular la minyona que volem dir, en els pocs dies d'ésser al lloc, se n'ha fet per tal manera el centre, que ja ella i les coses de son entorn no formen sinó un imperi únic. [...]

«Repetim, doncs, que la Ben Plantada estiueja a un poblet de marina. Un poblet xic, estret sobretot. Això és el mar, diríem. Això ja són camps, amb masies disseminades i xatones; i la muntanya comença suau, un poc més lluny. Entre el mar i els camps, el poble que, al passar del tren, diria's fet d'un carrer tan sols. La riera el travessa pel mig. I els únics arbres serien els de la riera, si no es comptés amb uns horts de tarongers i, més lluny i més alts, uns bells xiprers flanquejant un casal blanquíssim, amb les solanes d'arcs rodons i ses balustrades neoclàssiques. [La resta] del poble es conservaria també blanc si no el virolessin i merenguessin algunes torpíssimes sutjures dels anònims arquitectes i mestres de cases que van infectant tot Catalunya de l'abominable estil que ha degradat el nostre Tibidabo. Però, encara, entre la petita muntanya de gust hel·lènic i el suau dentat de la platja, serva el petit poble una bella línia; encara els tarongers rodons vora les cases simples i rectes reposen l'esguard; encara hi ha una esglesieta, humil i casolana, però de selecte gust barroc, que ha tingut la fortuna de no ésser objecte de la caritat iconoclasta de cap bona ànima testadora. Encara hi ha porxos, a una banda de la riera, i a la plaça, i uns altres vora el mar que, tallats per tots dos extrems, podrien prendre's, si calgués –que no cal– per una loggia bolonyesa o toscana; encara hi ha en la construcció, verticals sereníssimes, horitzontals reposadores i petits detalls de decoració íntima, sobris, coquets i encisadors; encara hi ha una relació segura i cap salt entre la terra, la vegetació, les cases i el cel; i, tot per tot, encara pot dir-se que els arquitecturals desvaris no han fet al poble massa mal.» (ORS, 2005: 26-28)

De tota manera, globalment el noucentisme proposa més aviat una estètica escassament urbana, amb al·lusions al cap i casal a *El quadern gris* (1966) de Josep Pla (1897-1981) com les següents: «Un nucli humà que té, més que la duresa d'un cristall de contrastació, un poder d'absorció merament biològic –l'aspiració d'una enorme esponja» (PLA, 1992: 152); o bé, referint-se a Barcelona, «tot és



Figura 6.52. Portada de *L'art d'ensenyar Barcelona* (1929), de Carles Soldevila. Font: Santamaria (2005: 50).

molt diferent, és clar, de les coses de la vida immediata, tot és més gros i més important, però res no m'atrau amb força» (PLA, 1992: 449).

D'acord amb Xavier Barral (2002), el noucentisme intenta implantar a Terrassa un mite de germanor entre indústria i cultura, una mena d'utopia de ciutat ideal, en especial en el període entre 1912 i 1917, quan Joaquín Torres-García (1875-1949) hi resideix. Torres-García decora el xalet Mon Repòs de Terrassa amb unes conegudes pintures murals classicistes que avui es troben al centre cultural de la Caixa de Terrassa. Torres-García evoluciona després cap a les avantguardes i en aquesta nova etapa se situen ja els dibuixos de les Figures 6.57 i 6.58. Precisament la publicació del seu manifest *Art-evolució* el 1917 és considerada una de les fites del pas del noucentisme a les avantguardes.

La *Vida privada* (1932), de Josep M. de Sagarra (1894-1961), és una obra excepcional en tot aquest panorama en la mesura que retrata una Barcelona molt particular: la de l'aristocràcia de base rural en decadència. Ens presenta un món escandalós, denigrant i patètic, però no pas vinculat a les classes baixes, sinó a les preteses classes altes de la societat. Una altra novel·la de la dècada de 1930 que es pot considerar fins a cert punt excepcional és *Laura a la ciutat dels sants* (1931), de Miquel Llor (1894-1966): l'acció succeeix sobretot a Comarquinal (correlat literari de Vic) però Bar-

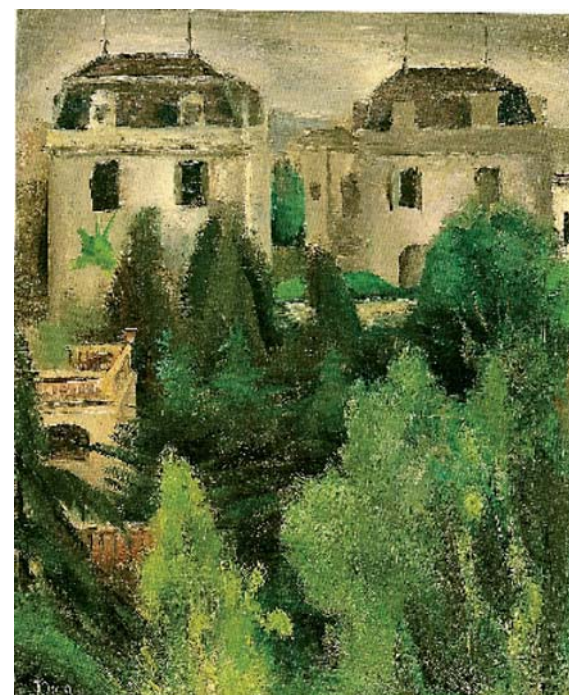


Figura 6.53. Josep Obiols (ca. 1932). *Les Tres Torres*. Oli sobre tela. Font: Torrella (2004: 117).

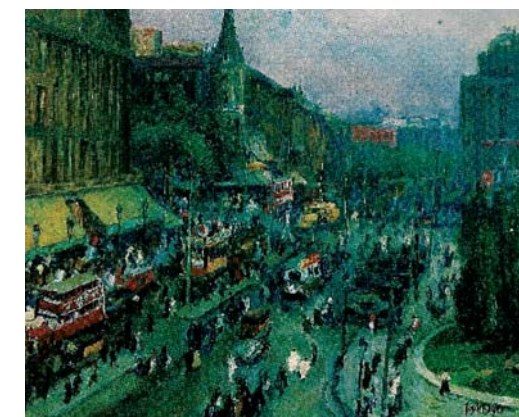


Figura 6.54. Emili Bosch (s.d., aprox. ca. 1934-1936). *Paisatge urbà*. Oli sobre tela. Font: Torrella (2004: 119).

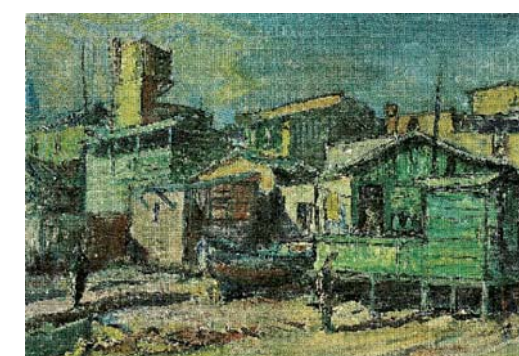


Figura 6.55. Emili Bosch (1932). *Somorrostro*. Oli sobre tela. Font: Cadena (1997: 193).



celona apareix com a contrapunt a una vivència asfixiant a comarques, de manera que l'estètica trenca clarament amb l'exaltació naturalista o ruralista del modernisme i del noucentisme. En efecte, en l'obra de Llor, Barcelona equival a l'absència d'opressió.

De la dècada de 1930 es poden triar tres quadres que representen paisatges urbans molt diferents de Barcelona. D'una banda, un barri de la part alta de la ciutat, en una obra de Josep Obiols (1894-1967), pintor que es forma en el noucentisme i del qual no se n'allunya gaire al llarg de la seva vida (Figura 6.53). De l'altra, Emili Bosch (1894-1980), considerat per la crítica com un dels millors paisatgistes urbans catalans i que s'oposa activament al noucentisme mitjançant una estètica pròpia de les avantguardes. Bosch reflecteix en les seves composicions que la realitat urbana és molt polièdrica. Així, el seu Paisatge urbà (Figura 6.54), que ha estat un quadre famós i força reproduït per decorar les llars barcelonines, ens reporta un ambient bulliciós. Al seu torn, *Somorrostro* (Figura 6.55) retrata vívidament el popular barri marítim de Barcelona, avui dia desaparegut.

Durant la Guerra Civil hi ha tota una literatura al servei del bàndol republicà en què destaca una nova Oda a Barcelona, aquesta de Pere Quart, pseudònim de Joan Oliver i Sallarès (1899-1986). Es tracta d'una composició que presenta un fort compromís polític i social, amb uns evidents continguts nacionalistes i revolucionaris (QUART, 1985).

#### *Oda a Barcelona*

[...] Barcelona!

Barcelona, ferida i eixalada.

Repiquen les campanes soterrades,  
volen les creus,  
ocells d'incert auguri.

Els murs suporten voltes invisibles,  
fumeres, panys de cel,  
proba blanca de núvols.

D'aquí estant, Barcelona,  
el tumult és ordre.  
L'or pàl·lid ni respira.

Bressen els asfaltats  
deliris de les rodes inflades de tempesta,  
veles terreres i envilides. [...]

(Pere Quart, 1936)

#### 6.4.3. Representacions artístiques posteriors a la guerra civil

La Guerra Civil implica una interrupció molt forta en l'expressió artística del paisatge urbà barceloní. Un cas evident és l'exili a què es veuen abocats nombrosos escriptors, entre els quals es pot destacar Mercè Rodoreda (1908-1983). *La plaça del Diamant* (1962) és el seu llibre més conegut i ha gaudit d'un èxit internacional. Ambientat a Gràcia, la societat que hi està representada és la menestralia. Més enllà de l'evident centralitat que dins del llibre té la vivència femenina de la protagonista Natàlia Colometa –desgraciada, sòrdida, desesperant–, *La plaça del Diamant* és considerat un retrat commovedor dels efectes de la guerra sobre les trames urbanes i els malsons que provoca en la població civil. En realitat, actua com a metàfora global d'una Barcelona quotidiana, íntima i popular que Rodoreda enyora amb nostàlgia des de l'exili. Atès l'enorme èxit assolit per la novel·la, és duta a les pantalles el 1982 mitjançant el film i la sèrie homònims, dirigits per Francesc Betriu (1940-) (Figura 6.63), adaptació que s'emmarca en el clima de recuperació històrica de l'etapa de la II República, la Guerra Civil i la postguerra que s'obre amb el restabliment de la democràcia a la dècada de 1980, en el qual el cinema juga un paper determinant.

«I quan anava a clavar dos cops de puny a la porta vaig pensar que faria massa soroll i vaig picar la paret i em vaig fer molt de mal. I em vaig girar d'esquena a la porta i vaig reposar i tenia molta



Figura 6.56. Cartell de la pel·lícula *La Plaza del Diamante* (1982), dirigida per Francesc Betriu. Font: <[www.veu.ua.es/es/media/290/plaza\\_diamante.jpg](http://www.veu.ua.es/es/media/290/plaza_diamante.jpg)> (Consulta 10.11.2009).

matinada a dins. I em vaig tornar a girar de cara a la porta i amb la punta del ganivet i amb lletres de diari vaig escriure Colometa, ben ratllat endintre i, com d'esma, vaig posar-me a caminar i les parets em duïen que no els passos, i vaig ficar-me a la plaça del Diamant: una capsa buida feta de cases velles amb el cel per tapadora. I al mig d'aquella tapadora hi vaig veure volar unes ombres petites i totes les cases es van començar a gronxar com si tot ho haguessin ficat a dintre d'aigua i algú fes bellugar l'aigua a poc a poc i les parets de les cases es van estirar amunt i es van començar a



decantar les unes contra les altres i el forat de la tapadora s'anava estrenyent i començava a fer un embut.» (RODOREDA, 2008: 231-232)].

Altres llibres de Rodoreda molt divulgats són *El carrer de les Camèlies* (1966), gracienc com *La plaça del Diamant*, i *Mirall trencat* (1974), ambientat en aquest cas a Sant Gervasi de Cassoles.

En part a causa de la conjuntura històrica de la dictadura franquista, en part atesa l'afluència massiva d'emigrants no catalanoparlants a la ciutat i rodalia, i també per raons d'altra índole, durant la postguerra emergeix una literatura en llengua castellana que té Barcelona com a paisatge urbà de referència. Aquesta literatura probablement té el seu inici amb el cicle novel·lístic titulat *La ceniza fue árbol*: d'Ignacio Agustí (1913-1974) on destaca la novel·la titulada *Mariona Rebull* (1943), un altre autor destacat és Carmen Laforet (1921-2004) amb *Nada* (1944). Mentre que la primera relata la vida d'una família burgesa en decadència a la dècada de 1930, a partir dels records personals d'Agustí, la segona retrata la petita burgesia de la primera postguerra. Hom considera que *Mariona Rebull* retrata una ciutat en esplendor previ a la guerra en contraposició a una Barcelona vençuda que esdevé un revulsiu.

«Los primeros tranvías empezaban a cruzar la ciudad, y amortiguado por la casa cerrada llegó hasta mí el tintineo de uno de ellos, como en aquel verano de mis siete años, cuando mi última visita a los abuelos. Inmediatamente tuve una percepción nebulosa, pero tan vívida y fresca como si me la trajera el olor de una fruta recién cogida, de lo que era Barcelona en mi recuerdo: este ruido de los primeros tranvías, cuando tía Angustias cruzaba ante mi camita improvisada para cerrar las persianas que dejaban pasar ya demasiada luz. O por las noches, cuando el calor no me dejaba dormir y el traqueteo subía la cuesta de la calle Aribau, mientras la brisa traía olor a las ramas de los plátanos, verdes y polvorientos, bajo el balcón abierto. Barcelona era también unas aceras húmedas de riego, y mucha gente bebiendo refrescos en un café... Todo lo demás, las grandes tiendas iluminadas, los autos, el bullicio, y hasta el mismo paseo del día anterior desde la estación, que yo añadía a mi idea de la ciudad, era algo pálido y falso, construido artificialmente como lo que demasiado trabajado y manoseado pierde su frescura original.» (LAFORET, 1944, 20-21)

Tant *Mariona Rebull* com *Nada* són portades al cinema molt aviat. José Luis Sáenz de Heredia (1911-1992), el director de *Raza* –la pel·lícula doctrinal de la dictadura franquista–, dirigeix *Mariona Rebull* (1947), amb «un punt de vista burgès insòlit en el demagògic cinema d'aleshores» (GUBERN et al., 2009: 220) (Figura 6.65). I el mateix 1947 apareix l'adaptació al cinema de *Nada*, del director Edgar Neville (1899-1967) (Figura 6.66). Aquest cinema de sensibilitat literària és considerat una excepció en el clima d'agonia intel·lectual i de desert cultural de la postguerra.

Després d'Agustí i Laforet, Carles Carreras (2003) troba que quatre grans novel·listes d'expressió castellana han contribuït a generar les darreres dècades una literatura de primer nivell en què Barcelona no és només escenari, sinó també ambient i, fins i tot, protagonista de les narracions. Són Juan Goytisolo (1931-), Juan Marsé (1933-), Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003) i Eduardo Mendoza (1943-). Els revisarem tot seguit, llevat Mendoza, que el tractarem en el proper apartat per motius d'ordre expositiu (6.6.4). Hom ha encasellat aquests quatre autors, junt amb d'altres que tindrem ocasió d'esmentar a continuació, en la definida com a Escola de Barcelona dins la generació dels 50 de la literatura espanyola. Comparteixen tots ells un apropament a la Barcelona dels marges, a les perifèries urbanes d'una ciutat cada vegada més metropolitana, que els identifica de forma nítida.

En el cas de Juan Goytisolo, s'aproxima a la Barcelona del barraquisme amb llibres com *Fiestas* (1958) i *Señas de identidad* (1966), considerada una aportació literària clau en la literatura espanyola de postguerra. Goytisolo genera a *Señas de identidad* una vívida ullada de Barcelona des dels telescopis instal·lats a Montjuïc. Montjuïc és una de les perspectives canòniques de la ciutat –tan important, probablement, com el Tibadabo–, tal com s'ha tingut ocasió d'anar veient en les pàgines precedents.

«nuevos tanques de petróleo tinglados modernos depósitos de hulla las obras de construcción de un silo gigante la grúa del tramo de prolongación de la escollera una lancha rápida americana una golondrina atestada de turistas los criaderos de mejillones más grúas barcos grises negros blancos las dársenas interiores del puerto convoyes de carbón inmovilizados entre los depósitos andamiajes las torres del transbordador aéreo la estación marítima más grúas más cobertizos más barcos



Figura 6.57. Barcelona el 1974, fotografia de Jordi Verrié. Font: Vila (1968: 682).



«el terraplén interior del castillo con sus fosos cañones autocares curiosos los jardines escalonados de Miramar la Puerta de la Paz con su minúsculo descubridor equilibrista la Barceloneta desdibujada por el calor el humo espeso de las fábricas de Pueblo Nuevo la geometría caótica de la ciudad el vaho difuso de la canícula el vuelo altanero y voluptuoso de un pájaro las chimeneas airadas de la Cefsa otra vez en los jardines

«las montañas borrosas que muraban el horizonte campanarios y agujas de iglesias sombríos edificios barrocos humo poderosos bancos que emergían del anonimato como cuellos de jirafa o periscopios amenazadores las torres de la Sagrada Familia cúpulas rascacielos sórdidos una ciudad dilatada como una colmena inmensa infinidad de casas celdillas alveolos colinas mondas niebla el Tibidabo siniestro con su basílica su brazo gigante su avión miniatura sus miradores» (GOYTISOLO, 2007: 410-411).

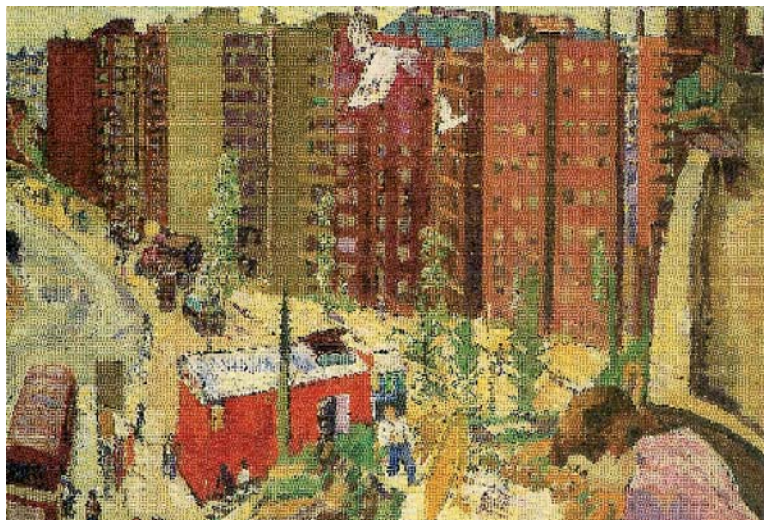


Figura 6.58. Ignasi Mundó (1980). *Des del Carmel*. Oli sobre tela. Font: Cadena (1997: 222).

Al seu torn, els barris més tractats per Juan Marsé són el Guinardó i el Carmel, però també Gràcia. La seva coneguda novel·la *Últimas tardes con Teresa* (1966) contraposa un Carmel poblat per lladres, prostitutes o delinqüents amb Sant Gervasi, caracteritzat com a prototípic barri burgès. Moltes de les novel·les de Marsé han estat posteriorment dutes al cinema, per exemple *El embrujo de Shangai* (novel·la apareguda el 1993, pel·lícula dirigida per Fernando Trueba el 2002), per al rodatge de la qual es va engalanar d'època la plaça de Rovira de Gràcia.

«El inspector remontó la calle por la acera sombreada y en Providencia giró a la derecha. Un enjambre de chiquillos alineaba chapas de botellines de vermut en los rieles ardientes del tranvía; el sol pegaba tan fuerte que allí se podía freír un huevo. En la puerta de los colmados se escalonaban las

cajas de frutas y verduras, invadiendo la acera. Odiaba este barrio de sombrías tabernas y claras droguerías, de zapateros remendones agazapados en zaguanes y porterías y de pequeños talleres ronroneando en sótanos, soltando a todas horas su cantinela de fresadoras y sierras mecánicas.» (MARSÉ, 1985: 23).

Pel que fa a Manuel Vázquez Montalbán, el món de Pepe Carvalho –detectiu de ficció la casa del qual és a Vallvidrera (una vegada més la vista canònica de la ciutat des de Collserola)– és un dels tants que produeix aquest polifacètic creador. La saga de Carvalho es desenvolupa en més de vint llibres des de 1972 (*Yo maté a Kennedy*) i fins a *El hombre de mi vida* (2000). No es pot reduir l'univers carvalhià a la novel·la negra o policíaca que té Barcelona com a teló de fons –tot i que no sempre, també discorre part de la saga a Madrid o a Buenos Aires–, sinó que el relat de la marxa de la ciutat sol ser-ne l'argument central. Fins al punt que una de les més conegudes novel·les protagonitzades pel detectiu és tota una sàtira dels Jocs Olímpics de 1992 (*Sabotaje olímpico*, 1993). A la creació de Vázquez Montalbán abunden nostàlgiques visions de la destrucció de les trames urbanes de Ciutat Vella, sobretot del Barri Xino. En aquest sentit, aquest autor és un dels múltiples narradors contemporanis que creen i recreen el mite de l'enyorança d'un Barri Xino desaparegut amb les reformes urbanes, que fins i tot ha transmutat el seu topònim pel de Raval.

«La naturaleza nos enseña cada cosa. En cambio, mire, mire alrededor. Mierda. Mierda pura. ¡Si supiéramos lo que respiramos! A veces cojo alguna carrera al Tibidabo y desde Vallvidrera, madre, la mierda flotante que se ve en esta ciudad.» (VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1979: 61).

Més enllà del quartet d'autors esmentats de la literatura barcelonina de postguerra d'expressió castellana – Goytisolo, Marsé, Vázquez Montalbán i Mendoza–, s'han



Figura 6.59. Caricatura de Manuel Vázquez Montalbán per Miquel Ferreres.



Figura 6.60. Coberta de *Donde la ciudad cambia su nombre* (1957), de Francesc Candel. Font: <[http://bp0.blogger.com/\\_YL3aeKIMZoU/SG3sWPUZqVI/AAAAAAAAACB0/W5iKZm0sak8/s1600-h/candel.jpg](http://bp0.blogger.com/_YL3aeKIMZoU/SG3sWPUZqVI/AAAAAAAAACB0/W5iKZm0sak8/s1600-h/candel.jpg)> (Consulta 28.12.2009).



de mencionar altres creadors que han tingut una aportació activa a la narrativa sobre Barcelona els darrers anys: Manuel de Pedrolo (1918-1990), Francesc Candel (1925-2007), Terenci Moix (1942-2003) i Montserrat Roig (1946-1991). Tots ells donen lloc a retrats sòrdids sobre l'existència a la Barcelona de postguerra, amb aparició de passatges paisatgístics memorables. Per exemple, Francesc Candel, amb la seva coneguda novel·la *Donde la ciudad cambia su nombre* (1957) aborda barris d'immigrants de la Zona Franca, que el propi Candel considera suburbials, caracteritzats com una dura realitat conformada per una enorme diversitat de personatges, molts d'ells marginals (Figura 6.70).

Pel que fa a Terenci Moix (1942-2003), destaquen els seus retrats del Barri Xino, dins de la narrativa nostàlgica d'aquest barri desenvolupada també, com s'ha dit, per Vázquez Montalbán, entre molts altres autors.

«Tot és el mateix, maco: és anar a parar al Barri Gòtic amb l'amant de torn i deixar que passin els dies i tornar-hi una matinada, torrat i ploramiques, novament sol, mentre t'adones que totes les coses se'n van, i els amants abans que res. Què n'havies pensat, de la teva Barcelona? És anar de frustració en frustració, de cap a una fi que ja està escrita en aquestes parets. Mira-te-les bé: sembla com si et diguessin: «Tornaràs sol, Andreu, tornaràs.» I de primer no t'ho creus. Penses: «Vinga, vinga! Jo arribaré a fugir.» Però no fuges, no. Aquí et quedes. Te'n voldries anar a l'estranger, viatjar molt, convertir-te en personatge de novel·la..., però aquí et quedes: deu, dotze, vint anys... I com passen! I tu també passes, i et vas pansint. I al capdavall, vet aquí què guanyes: un taller de confecció que et dona força diners, i el cotxet a la porta de casa. I la ciutat que se'n fot de tu, i tu que te l'estimes molt, amb una estimació rabiosa, perquè al cap i a la fi ella t'ha vist des de sempre, t'ha conegut massa aviat i no vol que toquis el pirandó comme ci, comme ça.» (MOIX, 1996: 227).

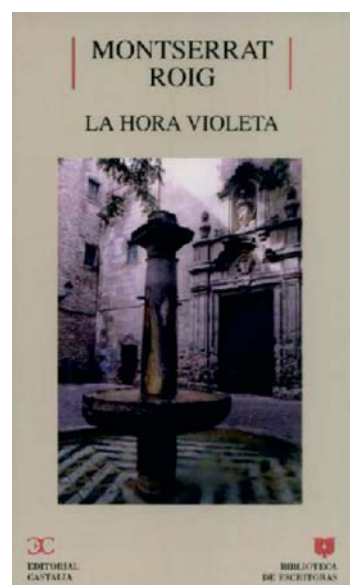


Figura 6.61. Coberta de la traducció espanyola de *L'hora violeta* (1980), de Montserrat Roig, on apareix la plaça de Sant Felip Neri, referida a l'inici d'aquest capítol.

Finalment, Montserrat Roig pren la burgesia barcelonina com el seu centre d'atenció, com molts autors previs. En la seva literatura es tracta sobretot del retrat de la petita burgesia en decadència de l'Eixample, personificada en caràcters femenins. L'Eixample, que segons Carles Carreras (2003) és el gran oblidat de la creació literària barcelonina, adquireix així protagonisme amb l'obra d'aquesta autora, que no dubta en les seves pròpies paraules de considerar «el seu mite» personal.

Quant a les representacions pictòriques i escultòriques de les darreres dècades, la síntesi és impossible. Destaquen a Barcelona el llegat de tres grans pintors del segle xx, també escultors, que han estat relacionats amb la ciutat de distintes maneres i que han imprès un segell notable en el seu

paisatge urbà, per exemple a través de les seves respectives fundacions artístiques, esdevingudes emblemes de la metròpoli i veritables motors d'atracció turística: Pablo Picasso (1881-1973), Joan Miró (1893-1983) i Antoni Tàpies (1923-2012). Com tindrem ocasió d'argumentar tot seguit, els tres artistes han esdevingut ells mateixos creadors de paisatge, fins al punt que han denotat de forma irreversible determinats indrets metropolitans.



Figura 6.62. Esgrafiats amb dibuixos de Pablo Picasso al fris de la seu del COAC de Barcelona (1962).

En el cas de Pablo Picasso, es pot destacar la coneguda façana de la plaça Nova, en l'edifici del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya. En aquesta façana, que aixeca una forta controvèrsia en el moment que s'instal·la a la dècada de 1960, l'artista Carl Nesjar (1920-) esgrafia dibuixos de



Figura 6.63. Mural de la T2 de l'aeroport del Prat de Llobregat, de Joan Miró (1970). Font: <<http://img3.imageshack.us/img3/2152/dsc0149gtd.jpg>> (Consulta 8.12.2009).



Figura 6.64. Paviment de del pla de l'Os, de Joan Miró (1976). Font: <[www.ihes.com/bcn/spanish/images/blog/miro3360.jpg](http://www.ihes.com/bcn/spanish/images/blog/miro3360.jpg)> (Consulta 8.12.2009).



Figura 6.65. Dona-bolet amb barret de lluna, més coneguda com Dona i ocell, escultura de Joan Miró (1983). Font: <[http://w10.bcn.es/APPS/gmocatleg\\_monum/HomeAc.do?idioma=EN](http://w10.bcn.es/APPS/gmocatleg_monum/HomeAc.do?idioma=EN)> (Consulta 7.12.2009).



Picasso símbols de la catalanitat. Convé afegir que, d'acord amb Claustre Rafart (2007), els paisatges de la Barcelona de Picasso es poden reduir a sis grans conjunts: el mar i les platges, els parcs (la Ciutadella principalment), els terrats urbans, les finestres, els edificis i els carrers.

Pel que fa a Joan Miró, es pot destacar l'obra artística repartida per la ciutat (i l'àrea metropolitana) amb la intenció de donar la benvinguda als viatgers que hi arribin: per aire, el mural de l'aeroport del Prat de Llobregat (1970) (Figura 6.63); per mar, el paviment del pla de l'Os, a les Rambles davant de



Figura 6.66. 11 de setembre, mosaic d'Antoni Tàpies (1983). Font: <<http://www.fundaciotapias.org/site/spip.php?rubrique852>> (Consulta 12.12.2009).



Figura 6.67. Homenatge a Picasso, escultura d'Antoni Tàpies (1983). Font: <[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f7/Homenatge\\_a\\_Picasso.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f7/Homenatge_a_Picasso.jpg)> (Consulta 8.12.2009).

la Boqueria (1976) (Figura 6.64); i, per carretera, la gegantina escultura *Dona-bolet amb barret de lluna*, més coneguda com *Dona i ocell* (1983) (Figura 6.65), aquesta darrera amb un trencadís homenatge a Gaudí. Els tres murals són fets amb ceràmica de Gallifa, dels tallers del ceramista Josep Llorens Artigas 1892-1980) i del seu fill Joan Gardy Artigas (1938-), que col·laboraren profusament amb Joan Miró.

En el cas de Tàpies, comença formant part del determinant grup Dau al Set (especialment actiu en el període comprès entre el final de la dècada de 1940 i fins al final de la de 1950), continuador dels llenguatges avantguardistes de preguerra. A la regió de Barcelona, es poden admirar les seves creacions en indrets com la plaça de Catalunya de Sant Boi (*11 de setembre*, 1983) (Figura 6.66), al·lusiva a la primera diada que es permet celebrar oficialment el 1976, o bé el monument de tribut a Picasso al passeig de Picasso, a ponent de la Ciutadella (*Homenatge a Picasso*, 1983) (Figura 6.67).

#### 6.4.4. L'eclosió recent del gènere històric

Hem deixat Eduardo Mendoza per a aquest apartat atesa la importància que assolí la seva novel·la principal als efectes del present treball: *La ciudad de los prodigios* (1986). En efecte, aquest apartat es dedica al gènere històric, que es pot trobar tant a la literatura com al cinema. Tot i que Mendoza

mateix rebutja que la seva obra més coneguda sigui considerada una novel·la històrica, l'acció se situa entre les dues exposicions universals, la de 1888 i la de 1929, i el seu caràcter històric és indubtable. Malgrat totes les escenes tèrboles i tot l'accent en la misèria urbana que sovinteja en el llibre –el Barri Xino hi té un paper notable–, es pot interpretar el llibre com una al·legoria general del progrés de Barcelona. La seva publicació vers 1986 entronca clarament amb el «prodigi olímpic» que es desvetlla aquell mateix any i s'assoleix el 1992. Els prodigis semblen no detenir-se a Barcelona.

«La calle Sepúlveda desembocaba en la plaza de España, convertida ahora en un cráter pavoroso: allí empezaban las obras de la Exposición Universal; de allí partía la avenida de la Reina María Cristina, flanqueada de palacios y pabellones a medio edificar; en el centro de la plaza estaba siendo construida una fuente monumental y junto a la fuente la nueva estación del Metro. En estas obras trabajaban muchos miles de obreros. Por la noche regresaban a sus barracas, a sus casas baratas, a los pisos lóbregos donde vivían realquilados. Algunos de ellos, los que no tenían hogar, pernoctaban en las calles próximas a la plaza, a la intemperie, envueltos en mantas los más afortunados, los menos en hojas de periódico; los niños dormían abrazados a sus padres o sus hermanos; los enfermos habían sido recostados contra los muros de las casas a la espera del alivio incierto que pudiera traer consigo el nuevo día.» (MENDOZA, E. (1986): *La ciudad de los prodigios*. Barcelona: Seix Barral. La cita és de la p. 358)

Fora de Barcelona, la Terrassa de Jaume Cabré (1947), transmutada en el correlat literari de *Feixes*, és una de les més completes creacions literàries del paisatge urbà dels darrers anys. El cicle de *Feixes* està conformat per *La teranyina* (1984), **Fra Junoy o l'agonia dels sons** (1984) i *Luvowski o la desraó* (1985). El 1996 les tres novel·les del cicle són agrupades en *El llibre de Feixes*. *Feixes* no apareix només en aquest cicle, sinó en altres obres de Jaume Cabré. El paisatge industrial de *La Teranyina* està protagonitzat per la conflictivitat social que durant l'època de la Setmana Tràgica assota no només la ciutat de Barcelona, sinó també les altres grans ciutats industrials de la regió: Terrassa, Sabadell, Mataró, etc. Dos passatges de la novel·la revelen la consideració del paisatge industrial, el segon amb l'anècdota de ser –com en la primera gravació de la història del cinema a Catalunya, abans referida– una sortida dels obrers d'una fàbrica:

«El Vapor Rigau té la façana principal davant un carrer ample que va a morir a la via del tren, a l'altra banda del qual comença el descampat. Els llums de gas no arriben en aquell barri i el cel ennuolat tapava qualsevol vestigi de lluna. Havia fet una gran marrada per arribar al Vapor, del cantó de la via. La travessà amb precaució mentre els ulls anaven reconeixent amb dificultats el volum de la fàbrica, la rastellera de finestres i, al mig, la taca més clara de la gran porta de ferro. Els grills acompanyaven el silenci de les petjades de l'home que anava avançant enganxat a la paret.» (La cita és de les p. 91-92)



«Les grosses portes de ferro del Vapor Rigau s'obriren al toc de la sirena. Al cap de pocs minuts vomitaven homes i dones que sortien xerrant i cridant i, un cop a l'esplanada, es fragmentaven en grups que anaven desapareixent, la majoria pels carrers que conduïen al centre. El sol, a l'esquena de la fàbrica, començava a badallar. Lentament, el Vapor s'anava buidant de crits, i la quietud s'hi anava acomodant de bracet de la penombra.» (CABRÉ, 1992: 37).

No es pot perdre de vista que el motiu històric de la ciutat industrial i la seva inherent conflictivitat social no es troba només en els llibres de Mendoza o de Cabré, sinó que també es prodiga en el cinema. És el cas de LA CIUTAT CREMADA (1976), dirigida per Antoni Ribas i Piera (1935-2007), una de les primeres produccions rodada íntegrament en català, esdevingut un film emblemàtic per les múltiples connotacions que desperta. En ell participen com a actors conegudes personalitats de



Figura 6.68. Cartell de la pel·lícula *La ciutat cremada* (1976), dirigida per Antoni Ribas. Font: <<http://alpacine.com/cartel/27184/>> (Consulta 26.12.2009).



Figura 6.69. Coberta de la traducció catalana de *La sombra del viento* (2001), de Carlos Ruiz Zafón.

la cultura catalana del moment: Joan Manuel Serrat, Ovidi Montollor, Mary Santpere, etc. Narra els fets esdevinguts aproximadament entre 1899 i 1909.

El gènere històric referit a Barcelona ha assolit una ressonància mundial amb dues obres que han esdevingut un enorme èxit de vendes en l'àmbit internacional i s'han traduït a desenes de llengües, de manera que no només han actualitzat l'imaginari literari de la ciutat, sinó que l'han situada a

escala mundial. Es tracta de *La sombra del viento* (2001), de Carlos Ruiz Zafón (1964-), ambientada en el primer franquisme, i de *La catedral del mar* (2006), d'Ildefonso Falcones (1958-), en aquest cas en l'edat mitjana. En la literatura en llengua catalana, l'èxit de *L'atles furtiu* (1998), d'Alfred Bosch (1961-), en què també apareix una descripció de la Barcelona medieval, respon així mateix a la lògica de la novel·la històrica. Molt més recentment la novel·la *Victus* d'Albert Sánchez Piñol, que narra la Guerra de Successió espanyola i el setge de Barcelona que fineix l'11 de setembre de 1714, a més de ser un èxit de vendes a Catalunya ha assolit també difusió internacional.

«Barcelona no era gaire més gran que Ciutat de Mallorca. De fet, potser ocupava un espai més reduït, tot i que la població s'hi amuntegava amb gran promiscuïtat. A la vila antiga, cada ofici tenia el seu carrer, i els obradors només podien créixer i multiplicar-se si es dividien i empetiten. [...] Els carrers eren tan plens de renous i olors, que els cecs sempre sabien on paraven: el xiulet de batre cotó volia dir que eren amb els teixidors; el broll d'aigua i la laire de sabó els situava a les basses de Sant Pere; i l'aroma de clau i de bàlsam els feia ensumar els especiers.» (BOSCH, 1998: 123-124).

En aquesta mateixa direcció, s'ha d'esmentar la Badalona de Julià de Jòdar (1942-) com una construcció literària de primer ordre, amb la trilogia *L'atzar i les ombres*, conformada per *L'àngel de la segona mort* (1997), *El trànsit de les fades* (2001) i *El metall impur* (2005), totes tres ambientades en la llarga postguerra franquista. Les novel·les giren al voltant del xamfrà de Guifré amb Cervantes (dos carrers del barri de Gorg) i, en la tercera obra, el protagonista i narrador Gabriel Caballero travessa el riu Besòs –esdevingut una frontera mítica, símbol del pas a l'edat adulta– i s'endinsa a la Mina, la Catalana i el Camp de la Bota.

«El pont de can Clos era un lloc benèfic i malèfic. L'havien inaugurat a començaments de segle com a passera de la via del tren per un compromís del MZA amb l'ajuntament. Arrencava a banda i banda de la via des de rotundes pilastres amb molts ornaments, i cada braç comptava amb tres trams de dotze graons cadascun separats per dos replans, el superior endolcit amb una glorieta. Benèfic, sí: una vegada hi va descarrilar un mercaderies i es vessà una bona càrrega de Carinyena, i totes les dones del barri s'hi van presentar amb cubells i galledes per fer-ne un bon arreplec. «El vi és el millor adob per als camps», exclamava, feliç, don Goyo Pacheco. I els nens que s'enfilaven als vagons semblaven més contents que mai. Malèfic, també: un dia, el Jaimito, que era el menut del Boni i l'Angustias, va fugir de casa dels avis materns i es va esguerrar la mà dreta quan intentava saltar des de la tàpia als graons del pont. [...] Benèfic, encara: tot creuant-lo, s'arribava a la platja del pont del Petrolí, on feien cap cada estiu moltes famílies carregades amb nens i cistells, tovalloles i estores, portant salvavides de suro, pneumàtics de cotxe i pilotes de goma; i els nens i les nenes s'aturaven davant les aspes de ferro de la passera a esperar el tren de Barcelona i, així que el tenien sota els peus, i la baluerna sencera tremolava amb el xiulet de la màquina, el fum semblava engolir-los, i era com si se n'haguessin anat a les platges de la costa dalt dels sostres dels vagons. Malèfic, tanmateix,



per la gran plaga: les dones que es tiraven des del mateix lloc on potser un dia els seus fills havien vist el tren quan fendia l'aire.» (JÒDAR, 1997: 97-98).

La novel·la memorialística recent també ha afrontat els paisatges suburbials de l'època del darrer franquisme. És el cas del Sant Adrià de Besòs de Javier Pérez Andújar (Sant Adrià de Besòs, 1965). En aquesta obra, la fal·lera d'escriptor de l'autor parteix de múltiples referents (literaris, televisius, populars, etc.), però també d'un particular paisatge d'extrarradi, perifèric, caracteritzat sempre per l'hàbil ploma del narrador com a marginal, que és font d'inesgotable inspiració creativa. Un riu Besòs poblat de les torres elèctriques –ja desaparegudes– hi té un paper destacat, com en L'atzar i les ombres de Julià de Jòdar.

«Entre la maleza frondosa y alta que crece a orillas del río Besós, pero que se hace más rala bajo el puente del tren que lo atraviesa, Ruiz de Hita y yo apartamos las matas a golpe de palo, como si esgrimiéramos un machete, un parang malasio de los que Salgari menciona en sus libros de piratas y de tigres de mar, y exploramos nuestra jungla del extrarradio de olor a ratón, y de tierra humedecida por acuíferos de química y de residuos, y recogemos plantas para nuestro herbario escolar. Nos asomamos entonces mi amigo y yo en esos paseos a las bocas espumosas de las cloacas sin atrevernos a entrar en ellas apenas unos pasos, con el presentimiento de que allí arrancan redes secretas de galerías que recorren el subsuelo de nuestras lecturas en un entramado de túneles submarinos.» (PÉREZ ANDÚJAR, 2007: 157).

Com a balanç, es pot afirmar que en aquesta novel·la històrica dels darrers anys (en què els paisatges urbans són escenaris, ambients i, fins i tot, protagonistes) es presenta una preferència per tres grans períodes: l'època medieval, el període industrial i la dictadura franquista. Mentre que l'edat mitjana se sol tractar circumscrita a l'etapa d'esplendor –moment que es posa al servei de la transmissió d'una imatge de progrés urbà (L'atles furtiu, La catedral del mar...)-, la caracterització de l'època industrial acostuma a incloure balanços matisats, amb moments de crisi molt aguts –per exemple el període de la Setmana Tràgica (La ciutat cremada, La ciudad de los prodigios, La teranyina...)-, però també sovint amb generació de metàfores globals de la capacitat de creixement de la ciutat (La ciudad de los prodigios mateix n'és una bona mostra). Mentrestant, en el retrat dels anys grisos de la dictadura franquista domina una atmosfera de nostàlgia, probablement deguda a la importància memorialística que aquesta encara té per als autors contemporanis (L'àngel de la segona mort, La sombra del viento, Los príncipes valientes...). Tot i que Barcelona sol ser el referent d'aquest gènere històric, també hem vist com apareixen altres ciutats com ara Terrassa, Badalona o Sant Adrià del Besòs.

#### 6.4.5. Tractament acadèmic i institucional dels paisatges urbans. I una referència al cinema recent

Tal com s'ha fet en les reflexions al respecte dels paisatges de muntanya i dels agraris, convé aportar una succinta referència al tractament acadèmic i institucional dels paisatges urbans. S'acompanyarà d'una breu consideració del cinema recent en què Barcelona ha estat escenari, en la mesura que es poden fer uns correlats entre determinades apreciacions institucionals o acadèmiques del paisatge, d'una banda, i algunes manifestacions artístiques en forma de pel·lícules, de l'altra.

Quant a la perspectiva acadèmica, es produeixen reflexions sobre les ciutats i el seu paisatge des de l'època de l'escola geogràfica catalana clàssica, en especial a la dècada de 1930 i en la persona de Pau Vila. Tanmateix, i com ja s'ha dit, l'atenció als paisatges agraris per part d'aquesta escola probablement és més gran que no pas als urbans.

Enfront del pensament antiurbà imperant que Oriol Nel·lo (2001) ha rastrejat en nombrosos autors de finals del segle XIX i primera meitat del XX –amb opinions com la d'Agustí Calvet «Gaziel» (1887-1964), format en l'esperit noucentista, que el 1923 considera que «Barcelona ha crescut excessivament, a costes de tot Catalunya» (NEL·LO, 2001: 62)-, Pau Vila propugna entendre tota Catalunya com una única ciutat i no entrar en la dialèctica perniciosa Barcelona contra Catalunya amb l'argument habitual que Barcelona és una nosa que s'expandeix massa; l'insigne geògraf arriba a qualificar els qui pretenen congelar Barcelona i fer créixer el món rural com a «sociòlegs de secà» (p. 63). I no cal perdre de vista que Pau Vila mateix és enormement sensible al fenomen urbà barceloní i metropolità en general –de fet és el primer en acostar-se a la noció de regió metropolitana en parlar del «vuit català». Alhora, escriu textos memorables sobre els paisatges urbans que constitueixen una interpretació plenament geogràfica de les ciutats de l'actual àmbit metropolità, escrits que tenen una alta qualitat literària. És el cas del següent passatge.

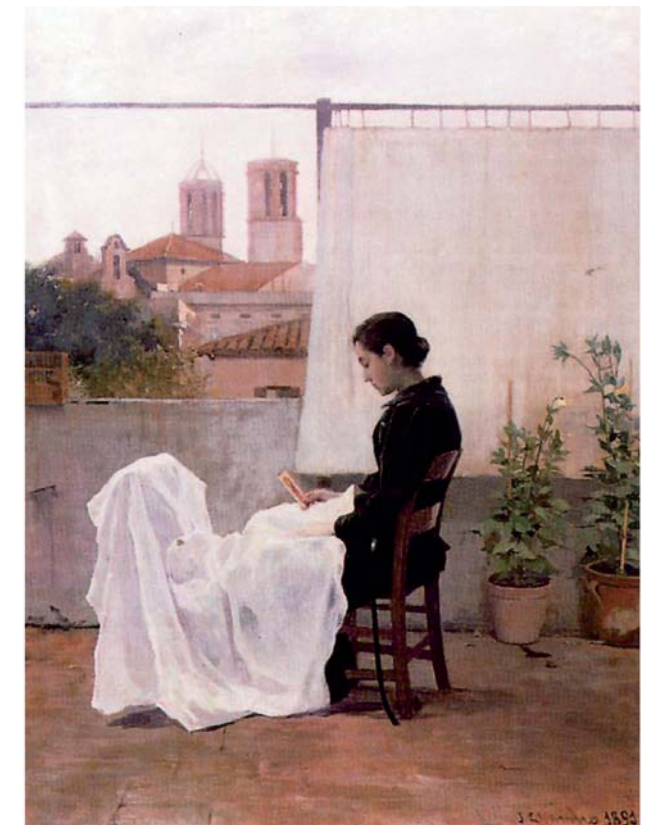


Figura 6.70. Joan Llimona (1891). *Dalt del terrat*. Oli sobre tela. Font: <<http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=25929>> (Consulta 25.12.2009).



«La casa de pisos originà des del segle passat, sobretot a Barcelona, una nova forma de coberta: el terrat. Avui hom veu encara en el cor de la ciutat o en els nuclis primitius dels pobles agregats, alguna casa vella cofada amb la típica teulada. El terrat, que és una forma de coberta poc apropiada al nostre clima, de fortes pluges tardorals, i més adient per a les terres d'escassa pluviositat, ha estat adoptat a contracor per raons de conveniència econòmica, ja que el fet d'encabir diversos estadants en una casa obligava a oferir-los l'eixida que hom troba a peu pla en les cases d'un veí únic, amb el pati. El terrat és el badiu comú de tots els llogaters d'una escala: allí hi ha els safareigs, els estenedors i les cambres de mals endreços. Però, en les edificacions més modernes i de veïnatge més nombrós, a causa de l'augment de pisos i d'estatges en aquests, ja el terrat comença a desaparèixer, perquè essent insuficient per a l'ús de tots els estadants de la casa, ha estat aprofitat per a fer-hi un pis més. En aquestes cases les galeries han de fer d'estenedors, els safareigs són construïts dintre dels pisos i com que no hi ha lloc per als mals endreços, no cal tenir-ne.» (VILA, 2003: 78-79).

Aquestes primeres interpretacions geogràfiques del fet urbà amb una forta càrrega paisatgística donen una gran importància a l'emplaçament de la ciutat i a la seva evolució històrica, tria que



Figura 6.71. La interpretació cartogràfica de Barcelona per part de Pierre Vilar. Tot i que aparentment és una representació «objectiva» basada en el mapa topogràfic —d'acord amb la font original de la figura—, l'expressiu realçat que el geògraf introdueix en el mapa per representar la morfologia del terreny clarament ens indica que les muntanyes són per a Vilar l'element principal del model interpretatiu del paisatge de la ciutat. Font: Vilar (1964: I, 299).

segueix a la perfecció el mètode de geografia urbana més popular d'aleshores a l'escola francesa, sistematitzat per Raoul Blanchard (1877-1965) en el seu *Un mètode de geografia urbana*, aparegut per primera vegada en francès el 1928 i traduït molt aviat al català, el 1931. Una de les primeres interpretacions geogràfiques de Barcelona derivades d'aquest mètode, la de Pierre Vilar de 1936, ho fa de la següent manera:

«Barcelona ha crescut en simbiosi estreta amb les seves muntanyes, àdhuc quan les seves muralles semblaven empresonar-la prop del mar. Quan les trencà —fa tot just cent anys— no fou pas torturada, però, per una excessiva proximitat d'altures rocoses, com en el cas de Gènova. Abans d'arribar als barris alts havia de travessar una petita plana, i també de viure sobre els seus deltes, deltes de rius mitjans, no massa envaïdors, oferint a la ciutat i als ports un complex d'inconvenients i d'avantatges, d'altra banda variables.» (Vilar, P. (1936). «Barcelone», *Revue Géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest*, VII, p. 22-33. La cita és de la p. 301 d'un text posterior del mateix autor, que el cita i l'empra: Vilar, P. (1964). *Catalunya dins l'Espanya moderna. Recerques sobre els fonaments econòmics de les estructures nacionals*. Barcelona: Edicions 62. vol. I).

Continuador d'aquesta tradició, el capítol de geografia urbana del primer volum de la Geografia de Catalunya dirigida per Lluís Solé i Sabarís, a càrrec de Josep Iglésies, interpreta les ciutats catalanes, i en particular les de l'actual àmbit metropolità, en les claus esmentades, això és, en relació als emplaçaments urbans i a la seva evolució històrica (Figura 6.72).

Mentrestant, des del camp de l'urbanisme, el primer terç del segle xx i fins a la Guerra Civil és un període d'especial efervescència de debats sobre els paisatges de l'àmbit metropolità. En aquestes discussions es tendeixen a contraposar dos grans ideals paisatgístics: l'assimilable al noucentisme (amb figures com Nicolau M. Rubió i Tudurí), molt preocupats per la implantació de jardins i la



FFigura 6.72. Dibuix de Vives Sabaté de Vilanova i la Geltrú, «tal com apareixia al segle XVI», en paraules de Josep Iglésies, és a dir, tal com es representa que era al cinc-cents. Font: Iglésies (1958: 619).

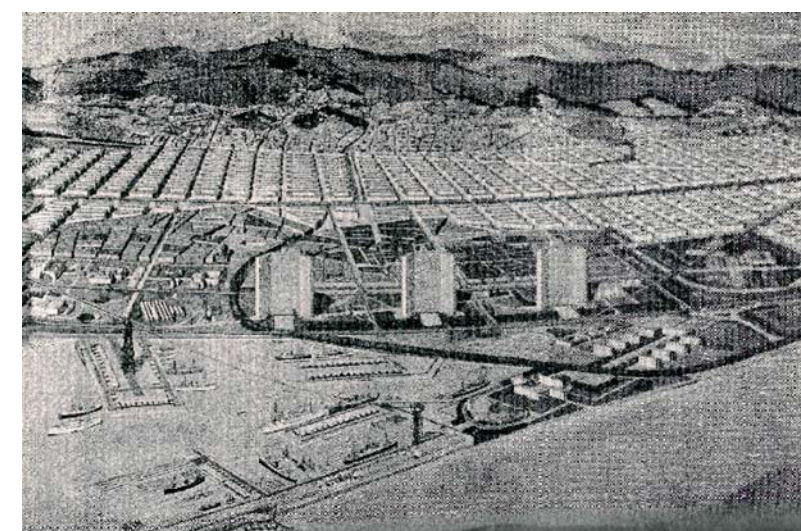


Figura 6.73. Una de les representacions del pla Macià (~1934). Font: Busquets (2004: 234).



conservació de l'agricultura a la Gran Barcelona, i el del conegut com a pla Macià de 1934, proposat per part del Grup d'Arquitectes Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània (GATCPAC), encapçalat per Josep Lluís Sert (1902-1983) i treballant des de final de la dècada de 1920 i fins a la Guerra Civil. El col·lectiu GATCPAC propugna una extensió residencial i industrial enorme que es vol que afecti un àmbit territorial d'escala regional, així com implantar el model de la ciutat de les torres de Le Corbusier (1887-1965), amb qui mantenen un estret contacte. Entre d'altres realitzacions pràctiques, el pla Macià propugna la desaparició de bona part dels teixits històrics del nucli antic, idea que no és pas nova d'aquest moment. Tot l'imaginari que acompanya el projecte GATCPAC és un veritable repertori de paisatge urbà de la Barcelona ideal (Figura 6.73).

«La expresión propia del modelo de viviendas de Barcelona nos hace reconocer la potencia del método de Le Corbusier. Nos enseña a utilizar la visión aérea –en este caso axonométrica– para interpretar y proyectar las ciudades a partir de 1930. Nos dirá: «Cuando el ojo ve claramente, el espíritu decide netamente». Su admiración por los inventos técnicos y en especial por el aeroplano le permite incorporar el dibujo de la forma general de la ciudad entre sus instrumentos de trabajo.» (BUSQUETS, 2004: 260).



Figura 6.74. Les barraques del Poble Nou de Barcelona, conegudes com a Somorrostro, en una fotografia aèria de Sirera Jené. Font: Vila (1968: 642).

El creixement vertiginós de Barcelona i de la resta de municipis de l'àmbit central de la Regió dóna lloc, durant la segona meitat de la dictadura franquista, a unes obres d'urbanisme i de geografia molt crítiques respecte a la realitat urbana amb què els toca conviure. Els paisatges del barraquisme i de les perifèries urbanes suburbials, com hem vist molt recollits per la literatura o pel cinema, entren també en llibres d'assaig temàtic com *Entre el pla Cerdà i el barraquisme* (1963), de l'arquitecte Oriol Bohigas (1925-), amb el seu conegut «elogi de la barraca», o el transcendent *Els altres catalans* (1964), de Francesc Candel, autor ja esmentat amb motiu de la seva novel·la *Donde la ciudad cambia su nombre* (1957).

«Vora Sant Vicenç dels Horts [...] hi ha una barriada, la de Sant Josep, de nom comú «Mau-Mau». Els del «Mau-Mau» són gent d'Extremadura, murcians de Collblanc i de la Torrassa i també andalusos. Es tracta d'un barri situat al vessant d'una muntanya, vessant gairebé vertical, amb cases penjades, com una Conca en petit. Els terrenys, pobres i àrids, escarpats i muntanyencs, són barats. Diuen que els hi han venut el mateix Ajuntament de Sant Vicenç o regidors de l'Ajuntament, saltant-se l'obligació d'urbanitzar. És cert. Aquesta zona no s'urbanitzarà mai, ni amb la més gran voluntat del món, perquè és impossible. Els carrers –si es poden anomenar així, a aquelles passes entre fileres de cases– són torrents.» (Candel, citat a la p. 273 de BUSQUETS, 2004).



Figura 6.75. Fotografia núm. 5 de la sèrie El Camp de la Bota (1989), de Mercè López Navarrete, guanyadora del certamen artístic Perifèries urbanes, els suburbis (1989). Font: Roca (1994: 382)



Figura 6.76. Vinyetes dedicades al barraquisme en un còmic publicat per l'Ajuntament de Barcelona el 1991, del dibuixant Jaume Marzal i l'historiador Gregorio Luri. Font: Luri i Marzal (1991: 105).

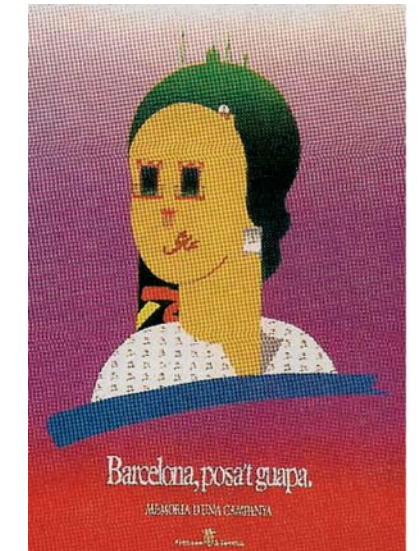


Figura 6.77. Una imatge de les tantes campanyes de city marketing de Barcelona d'ençà la reinstauració de la democràcia: Barcelona, posat guapa. Font: Matas (1995: 259).

Les administracions públiques no recullen aquest paisatge de barraques en les imatges que produeixen fins al context democràtic, en què la nova política urbana lluita per reformar o, directament, eradicar les barriades dominades per aquesta mena d'edificacions. Posteriorment a les eleccions democràtiques de 1979, hom representa el barraquisme en termes de ciutat gris i inacceptable, però en tot cas com un estadi passat i superat (Figura 6.88).

Precisament les corporacions metropolitanes democràtiques que emergeixen arran de les eleccions municipals de 1979 desenvolupen a poc a poc tot una ideologia de revitalització urbana que es recolza en una potent imatge de la ciutat cuinada sota les premisses del city marketing (BENACH, 1993). Les conseqüències paisatgístiques d'aquestes imatges són innegables. Barcelona en particular s'associa durant la dècada de 1980 i bona part de la de 1990 a la mediterraneïtat, s'hi enalteix el patrimoni modernista, se'n promocionen sistemàticament les operacions de reforma urbana que



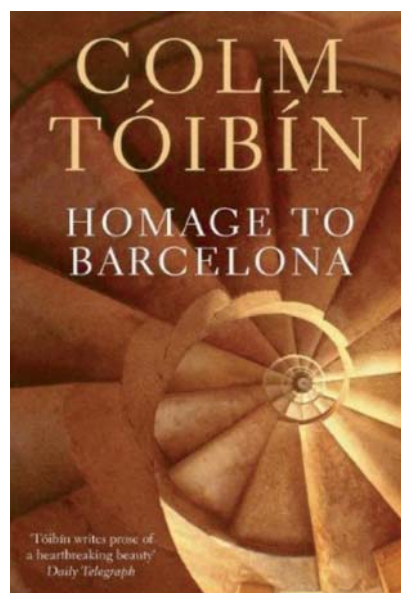


Figura 6.78. Coberta d'*Homage to Barcelona* (1990), de Colm Tóibín

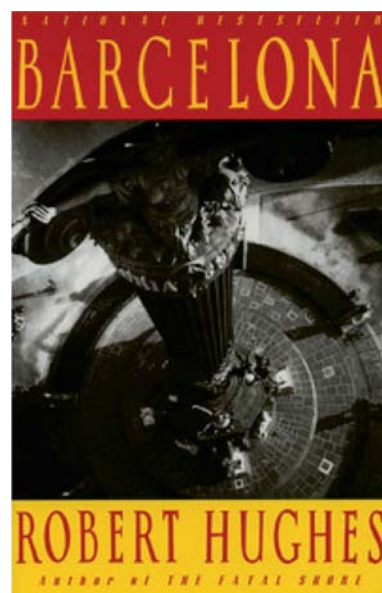
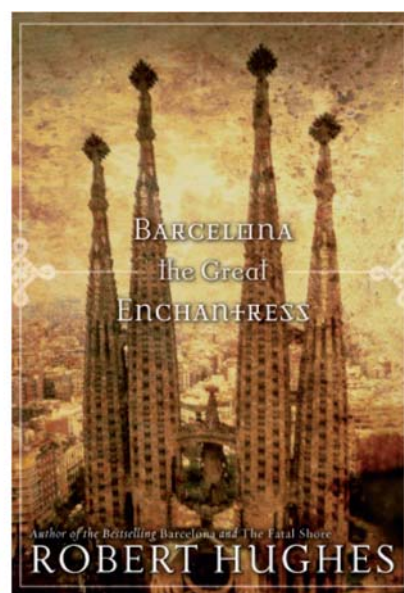


Figura 6.79. Coberta de *Barcelona* (1992) i de *Barcelona: The Great Enchantress* (2001), de Robert Hughes.



emprèn, etc. (BENACH, 1993). Es projecta en aquest sentit una imatge del paisatge que assumeix molts dels tòpics preexistents, però sempre amb un tamís positiu i regeneratiu. Altres ciutats de la Regió Metropolitana apliquen models de producció d'imatge de la ciutat molt similars als de l'Ajuntament de Barcelona, sobretot a partir de la dècada de 1990, quan es considera que aquests models han estat exitosos. Tot plegat fa parlar del model Barcelona, que hom associa a un paisatge urbà de qualitat.

Es pot dir que el model Barcelona desperta l'interès internacional i que, en part a causa d'aquest motiu, es publiquen els llibres dels autors anglosaxons *Homage to Barcelona* (1990), de Colm Tóibín (1955-), i *Barcelona* (1992), de Robert Hughes (1938-), aquest darrer resumit posteriorment en un llibre més breu que empra la metàfora de Joan Maragall: *Barcelona: the Great Enchantress* (2001). Ambdues obres vanaglorien la ciutat, en fan una caracterització laudatòria i es recreen en bona



Figura 6.80. Fotograma de *L'auberge espagnole* (2002), de Cédric Klapisch, en una escena rodada a Ciutat Vella. Font: <<http://image.toutlecine.com/photos/a/u/b/auberge-espagnole-2002-05-g.jpg>> (Consulta 24.12.2009).



Figura 6.81. Fotograma de *Vicky Cristina Barcelona* (2008), de Woody Allen, en una escena rodada al teulat de la Pedrera. Font: <<http://cinemarama.files.wordpress.com/2009/02/23.jpg>> (Consulta 24.12.2009).

mesura en la imatge construïda pel city marketing. Aquestes obres obtenen un gran èxit en el públic internacional de parla anglesa. La multiplicació del fenomen turístic a partir dels Jocs Olímpics de 1992 (de dos milions de turistes el 1992 a més de set el 2012) n'és una evident derivada.

No només els llibres d'autors internacionals o les campanyes de les administracions públiques han posat de moda la ciutat de Barcelona a través de la generació d'una potent imatge a escala mundial. També llibres recents com *La sombra del viento*, que ja s'ha citat, hi han contribuït activament. Fins i tot un determinat cinema ha aportat arreu del món una visió d'una Barcelona representada com a ideal: on la ciutat forneix propietats balsàmiques i fins i tot pot curar en una mare la mort d'un fill – *Todo sobre mi madre* (1999), dirigida per Pedro Almodóvar (1951-)–; on la festa no s'atura mai i la joventut de tota Europa ve a divertir-se – *L'auberge espagnole* (2002), del director Cédric Klapisch (1961-)–; o on totes les opcions amoroses i sexuals són possibles – *Vicky Cristina Barcelona* (2008), del director Woody Allen (1935-). Tanta força projecta el cinema de Barcelona que des de 2008 existeix un Barcelona Movie Walks (de Turisme de Barcelona en col·laboració amb la Barcelona/Catalunya Film Commission i l'Escola Universitària d'Hoteleria i Turisme), això és, és un programa de passejades de turisme de cinema per la ciutat. D'aquesta manera, es pot parlar en termes d'institucionalització del paisatge del cinema de Barcelona.

No obstant, això a Barcelona mateix ha sorgit la darrera dècada, en especial a partir del canvi de segle, tota una literatura molt crítica amb aquest model Barcelona que acabem de referir i, en especial, en la seva producció d'imatge associada. Sobretot al voltant de l'organització de l'esdeveniment del Fòrum de les Cultures de 2004, s'articula un discurs crític potent, que ha seguit després, per exemple davant de la pèrdua de la identitat del paisatge urbà tradicional. Aquest discurs crític sol



Figura 6.82. Tres cobertes d'aportacions recents (2004-2008) amb diversos graus de crítica al model Barcelona. Algunes d'aquestes obres contenen apartats sencers dedicats al paisatge urbà.



propugnar un paisatge urbà més popular i necessàriament respectuós amb la història. Així, un dels projectes emblemàtics de la nova Barcelona dels darrers anys per part de l'Ajuntament, el districte 22@, ha trobat oposició civil i en aquesta oposició han emergit arguments de caire paisatgístic:

«El Pla 22@ BCN és una proposta urbanística per modificar el Pla General Metropolità (PGM) que formula l'Ajuntament de Barcelona a l'abril del 2000. El seu objectiu principal és eliminar la restricció pròpia de la qualificació urbanística de sòl industrial que el PGM (1976) atribuïa al Poblenou. Persegueix modificar els usos i aconseguir construir i/o instal·lar habitatges, indústries de noves tecnologies, hotels, oficines, equipaments i zones verdes [...] i remodelar una zona que per ells té uns usos obsolets. [...]



Figura 6.83. Fotograma d'*En construcció* (2001), de José Luis Guerín. Font: <[http://www.cinespagnol-nantes.com/2009/index.php?option=com\\_content&view=article&id=116:denconstruccion&catid=12:au-programme](http://www.cinespagnol-nantes.com/2009/index.php?option=com_content&view=article&id=116:denconstruccion&catid=12:au-programme)> (Consulta 25.12.2009).

«L'Associació de Veïns i els poblenovins en general, veient que si això succeïa la quantitat d'edificis d'habitatges nous que es construirien seria bestial, s'hi van oposar frontalment. [...] A més el barri hagués passat a ser un gran eixample, un barri dormitori. Per tant s'havia de

respectar el passat treballador del Poblenou, la transformació que es desenvolupés [en] aquesta àrea havia de ser respectuosa amb la trama urbana i amb la morfologia dels edificis existents i aquesta havia de continuar sent una zona industrial que donés llocs de treball. [...] Caldria encara veure si es respectaria el passat del barri i el patrimoni, com afectaria als veïns que vivien a la zona, i com en sortirien beneficiades les immobiliàries.

[...] L'Ajuntament va projectar torres d'oficines totalment desmesurades i que no es corresponien gens amb la morfologia del barri. A més, el fet que els PERIs del Campus Audiovisual, del Parc Central i de Lull-Pujades Llevant estiguessin a banda i banda de la Diagonal feia que es volguessin fer edificis singulars per donar una «cara» de disseny a la nova Diagonal de cara al mar. Poques antigues fàbriques eren objectiu de rehabilitació i els PERIs arrasaven amb totes les construccions existents.» (DELGADO, 2004: 135-137).

La crítica a l'especulació ha tingut també un reflex cinematogràfic en creacions com ara *En construcció* (2001), dirigida per José Luis Guerín (1960-). En la pel·lícula es pot veure com la nova

Barcelona que emergeix mitjançant el procés de reforma urbana del Raval implica la substitució de l'anterior, amb tot un ampli reguitzell de conseqüències socials associades. Per tant, la renovació de les trames urbanes no se'ns presenta com un procés asèptic i inherentment positiu, tal com seria propi del model Barcelona esmentat, sinó que sembla tenir uns efectes severos en la vida de les persones. D'aquesta forma, la gentrificació s'explica com una dinàmica que esguerra el paisatge

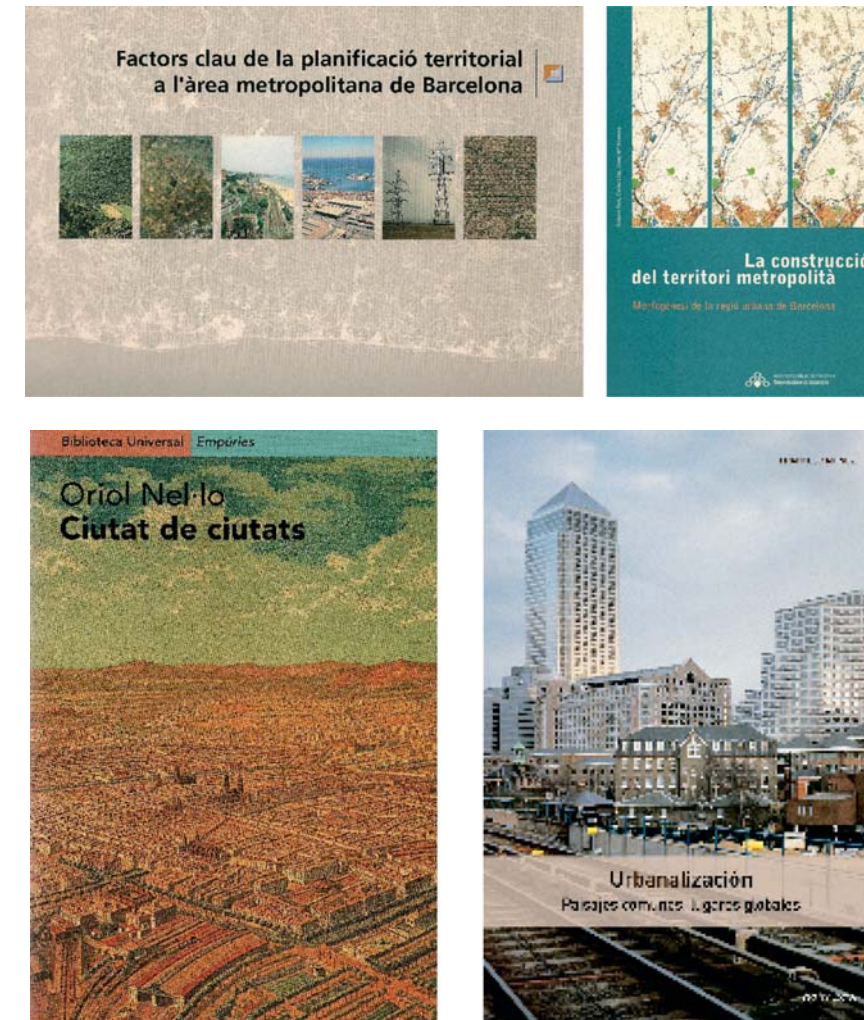


Figura 6.84. Quatre cobertes d'aportacions recents (1999-2008) en què es tracten els paisatges urbans de la nova ciutat metropolitana, ja no compacta i concentrada, sinó dispersa i difusa.

urbà. Alhora, en la pel·lícula, i de forma insòlita, la ciutat històrica emergeix d'entre les obres, senyal que el pes de la història és inevitable.

Finalment, convé dir que en la literatura acadèmica dels darrers anys es va imposant el convenciment que la força del paisatge urbà de Barcelona –motivada en bona mesura per la potència de l'acumulació del llarg reguitzell d'imatges que hem tingut ocasió de relatar– no pot ocultar l'actualitat del fenomen metropolità, que al seu torn ha generat i està generant nous paisatges. Aquests nous paisatges han



trobat ja vies d'expressió estètica, tal com hem vist, però només de forma recent estan essent objecte de tractament acadèmic i, encara amb més retard, de polítiques institucionals.

«Dissortadament en les darreres dècades els paisatges catalans han conegut en molts casos processos de degradació acusadíssims que posen en perill [llurs] valors. L'abandonament de les activitats agrícoles i ramaderes, l'impacte de determinades infraestructures, la freqüentació excessiva d'alguns paratges i, sobretot, l'extensió desmesurada, inculta i maldestra de la urbanització s'han aliat per banalitzar, homogeneïtzar i enlletgir el nostre entorn. Així, avui, quan des de Sant Llorenç observem les vastes urbanitzacions del Vallès (allà on un paisatge amable feia de «tres turons una serra, quatre pins un bosc espès»), [...] se'ns estreny el cor. I tenim un sentiment inconfusible de pèrdua.» (NEL·LO, 2003: 37-38).