

ACADÈMIA I ART

**Dinàmiques, transferències
i significació a l'època
moderna i contemporània**

Irene Gras
Mireia Freixa (coords.)



ACADÈMIA I ART

Col·lecció **Singularitats**

ACADÈMIA I ART

**Dinàmiques, transferències
i significació a l'època
moderna i contemporània**

**Irene Gras
Mireia Freixa (coords.)**

CONSELL EDITORIAL

Direcció científica:

Mireia Freixa, Irene Gras, Carlos Reyero,
Victòria Durà, Begoña Forteza, Tomas
Macotay, Jorge Egea, Núria Aragonès,
Cristina Rodríguez Samaniego, Magda Polo,
Pilar Vélez, Judith Urbano, Guillem Tarragó

Direcció tècnica:

Míriam Soriano, Aina Borràs

© Edicions de la Universitat de Barcelona

Adolf Florensa, s/n

08028 Barcelona

Tel.: 934 035 430

Fax: 934 035 531

comercial.edicions@ub.edu

www.publicacions.ub.edu

FOTOGRAFIA DE LA COBERTA

Lluís Rigalt (Barcelona, 1814-1894). *Detalls arquitectònics de l'església del convent del Carme (Barcelona)*. Llapis i lleugera aiguada marró sobre paper, 1874. Col·lecció de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (núm. d'inv. 1170 D).

DISSENY DE LA COBERTA

Xurxo Ínsua

ISBN

978-84-475-4003-7

Aquest llibre ha estat finançat pel projecte de recerca del Ministerio de Economía y Competitividad «L'altre segle XIX» (HAR2010-16328/HIST-ARTE). També hi ha col·laborat el projecte de recerca finançat pel Ministerio de Economía y Competitividad «Mapa dels oficis de l'escultura, 1775-1936. Professió, mercat i institucions: de Barcelona a Iberoamèrica» (HAR2013-43715-P). Amdós projectes han estat desenvolupats pel grup de recerca GRACMON de la Universitat de Barcelona.

Aquest document està subjecte a la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, el text de la qual està disponible a: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



ÍNDIX

- 9 Pròleg
Mireia Freixa, Irene Gras
- 13 «Tan estado y pagano es Barcelona como Madrid». La Academia de Barcelona en un sistema centralizado de las artes en época de Isabel II
Carlos Reyero
- 45 Els projectes sotmesos a l'aprovació de l'Acadèmia entre 1850 i 1890. Descripció arxivística del fons
Begoña Forteza Casas
- 65 Cap al reconeixement com a museu de la col·lecció de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Una reivindicació històrica
Victoria Durá Ojeda
- 87 El debate madrileño sobre la reforma de la enseñanza (1792-1806) y la crisis del academicismo artístico en París
Tomas Macsotay
- 103 L'ambivalència dels «guixos» en la formació de l'escultura a l'Acadèmia durant el segle XIX
Jorge Egea
- 121 La importància de l'estudi de la indumentària en la formació artística de l'Escola de Nobles Arts durant el segle XIX: les classes de Plecs i Ropatge
Núria Aragonès Riu

- 137** El pensament estètic a través dels discursos de l'Acadèmia (1891-1906): la recuperació del romanticisme i la recepció del corrent idealista simbolista
Irene Gras, Mireia Freixa
- 155** Els germans Vallmitjana i l'escultura a l'Escola de Belles Arts a finals de l'època moderna
Cristina Rodríguez Samaniego
- 173** Josep Rodoreda i Santigós: la música del progrés a la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona
Magda Polo Pujadas
- 199** Arts industrials, les veritables arts del segle XIX? Una lectura des de la crítica acadèmica
Pilar Vélez
- 213** L'ensenyament de l'arquitectura i el paper dels acadèmics arquitectes a la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi
Judith Urbano
- 231** La història de l'art a l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona durant el segle XIX: entre l'idealisme i el positivisme
Guillem Tarragó
- 245** Notes biogràfiques

PRÒLEG

Les acadèmies de belles arts s'han situat entre les institucions més importants en l'esfera cultural dels darrers segles a Occident. Tant com a centres formadors com en qualitat d'organismes reguladors de la pràctica artística, aquestes acadèmies han supervisat, promogut i potenciat el conreu de les diverses disciplines artístiques. A la dècada de 1980 es van iniciar nombrosos estudis sobre el tema, però encara queden molts aspectes d'aquestes entitats per aprofundir i revisar.

El present volum neix com a resultat de les reflexions fetes dins del projecte de recerca «L'altre segle XIX», que s'ha desenvolupat els darrers quatre anys en el marc del Grup de Recerca en Història de l'Art i el Disseny Contemporanis (GRACMON), en col·laboració amb la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (RACBASJ). Entre el 28 i el 29 de novembre se'n van presentar els resultats a les jornades «Acadèmia i art. Dinàmiques, transferències i significació a l'època moderna i contemporània». El punt de partida del debat era, precisament, la constatació de les limitacions que presenta en l'actualitat l'estudi sobre les acadèmies de belles arts i el cas barceloní, en concret. Calia projectar una mirada oberta i multidisciplinària que, des d'una nova perspectiva, aprofundís en la diversitat d'aspectes que es podien derivar d'aquest estudi.

A partir d'aquest enfocament s'ha mirat d'incidir, d'una banda, en l'evolució dels paradigmes estètics impulsats des de la mateixa institució. Pilar Vélez ha tractat la mirada crítica que les arts industrials van rebre per part de l'Acadèmia. Irene Gras, Mireia Freixa i Guillem Tarragó s'han endinsat en la recepció i la consideració que van tenir

diversos corrents artístics i literaris (el romanticisme, el naturalisme i l'idealisme simbolista) a partir de l'anàlisi dels discursos i dels materials escrits pels acadèmics. Magda Polo ens parla sobre els anhels de modernitat del compositor Josep Rodoreda i Santigós dins la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona. I Carlos Reyero i Tomas Macsotay, al seu torn, treballen els lligams i els models establerts, tant en l'àmbit nacional com en l'internacional, entre les diferents entitats, tot incidint en les relacions entre Barcelona, Madrid i París.

Un altre aspecte sobre el qual s'ha reflexionat ha estat el de la formació artística, atesa la importància que aquesta tenia dins l'Acadèmia des dels seus orígens. En aquest sentit, Cristina Rodríguez Samaniego s'endinsa en la tasca docent duta a terme per dos escultors destacats en el panorama català: els germans Agapit i Venanci Vallmitjana. Jorge Egea, per la seva banda, reivindica el paper dels autors dels guixos emprats com a models a les classes. Núria Aragonès ens parla sobre la importància de l'estudi de la indumentària en l'assignatura de Plecs i Ropatge. I, finalment, Judith Urbano analitza el pes que els arquitectes de l'Acadèmia van tenir en l'àmbit de l'ensenyament.

S'inclouen en aquest volum també uns estudis elaborats des de la mateixa institució de l'Acadèmia. Begoña Forteza, encarregada de l'arxiu de la RACBASJ, fa una acurada descripció del seu fons, mentre que la conservadora del museu, Victoria Durà, reivindica el reconeixement de la col·lecció artística de l'esmentada Acadèmia com a centre museístic. D'aquesta manera, pretenen donar a conèixer el riquíssim fons documental i artístic de la Reial Acadèmica, a fi de potenciar la investigació del material i seguir generant noves reflexions sobre el tema que ens ocupa.

Les jornades es van cloure amb una taula rodona en què van participar Francesc Fontbona, acadèmic de número de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, i José M. Luzón i Salvador Aldana com a representants de les dues entitats peninsulars que més vinculació han tingut amb la nostra acadèmia: la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, i la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles, de València. El primer, com a acadèmic delegat del museu de la primera, i el segon, com a acadèmic responsable de la biblioteca de l'acadèmia valenciana. El tema central del debat va versar

sobre la conveniència d'impulsar el treball i la col·laboració entre les diverses institucions.

En definitiva, el recull d'estudis que presentem a continuació, *Acadèmia i art. Dinàmiques, transferències i significació a l'època moderna i contemporània*, ha volgut proposar noves interpretacions i vies de lectura sobre les acadèmies de belles arts, tot buscant contribuir al debat sobre el seu rol en el present i el futur. Com ja hem assenyalat, aquest volum i les jornades que l'han originat clouen el projecte finançat pel Ministerio de Economía y Competividad, «L'altre segle XIX» (HAR2010-16328/HIST-ARTE), desenvolupat pel grup de recerca GRACMON, de la Universitat de Barcelona, entre els anys 2011 i 2014. La investigació sobre el segle XIX dins del grup tindrà continuïtat amb el projecte emergent, «Els oficis de l'escultura», que lidera Cristina Rodríguez Samaniego.

MIREIA FREIXA

IRENE GRAS

«TAN ESTADO Y PAGANO ES BARCELONA COMO MADRID»

La Academia de Barcelona en un sistema centralizado de las artes en época de Isabel II

Carlos Reyero

En el verano de 1867 la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, como entonces se denominaba, se disponía a enviar a las otras academias españolas y a las comisiones de monumentos el catálogo de la magna exposición retrospectiva que había organizado. Concedida, entre otros objetivos, para fomentar la idea de que Barcelona era un centro histórico-artístico de primer orden, frente al extendido imaginario comercial e industrial, los académicos barceloneses fueron conscientes, desde el primer momento, de que para conseguirlo la promoción exterior era decisiva. Por eso ya habían puesto especial interés en que la muestra se destacara en los periódicos de Madrid como un acontecimiento *nacional*.¹ En el momento de enviar el catálogo se redactó una nota de acompañamiento en cuyo borrador se hacía constar la importancia de la muestra, en la cual se daba «el primer paso en España para los certámenes de esta clase». Pero esa frase quedó corregida del modo siguiente: «el primer

¹ La Academia recomendó el anuncio del evento en los principales periódicos de la capital (*Llibre d'Actes de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Del 5 de gener de 1856 al 2 de desembre de 1871*, sesión del 17 de marzo de 1867, pág. 233, www.racba.org/docs/actes_1856-1871.pdf), lo que efectivamente se produjo. De forma detallada la exposición se recoge en publicaciones especializadas: *Revista de Bellas Artes*, 14 de abril de 1867, págs. 220-221. Incluso se edita una crónica con los objetos expuestos: *Revista de Bellas Artes*, 30 de junio de 1867, págs. 313-315.

paso para la introducción en nuestro suelo de los certámenes de esta clase».²

La sustitución de «España» por «nuestro suelo» pudiera interpretarse como una humilde reducción de su ámbito de influencia, pues, al fin y al cabo, el *suelo* de la Academia no era más que la provincia de Barcelona o, a lo sumo, Cataluña. Sin embargo, la empresa no había sido planteada como una exposición provincial.³ Tampoco Barcelona se percibía a sí misma como una capital provincial más dentro de una organización política jerarquizada. El eufemismo es deliberadamente ambiguo, pero no excluyente, sino al contrario. El suelo al que se alude es, sin duda, España, pero debió de parecer que era mejor evitar el nombre porque sugería un territorio uniforme sobre el que se imponían las normas gubernamentales dictadas desde Madrid. La idea de organización del Estado que se persigue desde Barcelona es otra.

En ese sentido, Madrid —el gobierno que reside en Madrid, obviamente— emerge como la referencia genérica a un poder privilegiado, que no solo decide sobre cuestiones que le son ajenas sino, sobre todo, que no reparte el presupuesto del Estado con equidad. Pocos testimonios tan explícitos como el de Sebastià Anton Pascual, tesorero de la Academia además de ilustre coleccionista, cuando el 25 de enero de 1865 escribía al secretario, Andreu Ferran, desde Madrid, donde llevaba a cabo con obstinada tenacidad distintas negociaciones para la institución: «En cuanto a la adquisición de cuadros, gestiono no solo para que nuestra Academia obtenga algunos antiguos, sino también para que se le destinen en parte los que el Gobierno compra de las exposiciones de contemporáneos, ya que las cantidades que a este fin se invierten proceden del tesoro público o del Estado, y tan estado y pagano es Barcelona como Madrid».⁴

² Arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (ARACBASJ), caja 131.2.2.

³ «Además de que muchos individuos curiosos del Principado remitirán los objetos curiosos que poseen, se espera que se envíen otros no menos notables de distintos puntos de España» (*El Imparcial*, 5 de mayo de 1867).

⁴ ARACBASJ, caja 150.3.

La formulación política de un sistema centralizado de las artes y sus controversias

A pesar de que durante el reinado de Isabel II pervivieron muchas formas tradicionales de apoyo a los artistas, el gobierno del Estado empezó a gestionar entonces la organización de las actividades relacionadas con las Bellas Artes según un sistema centralizado que obedecía a criterios políticos y que abarcaba desde la educación a la protección patrimonial o la promoción pública. Esta centralización artística no es sino un testimonio más de la política general de los moderados, puesta de manifiesto en la Constitución de 1845 y en otras leyes que reformaron la administración con la voluntad de crear una estructura uniforme.⁵

En ese contexto ha de entenderse el real decreto del ministro de Comercio, Instrucción y Obras Públicas, publicado en la *Gaceta de Madrid* el 6 de noviembre de 1849, «sobre la necesidad de dar una nueva organización a las Academias y estudios de las bellas artes en las provincias de la Monarquía». En él se creaban las «Academias provinciales de bellas artes», cuatro de las cuales eran de primera clase —las de Barcelona, Sevilla, Valencia y Valladolid— y el resto, hasta siete, de segunda (Art. 2). El Gobierno se reservaba la facultad de nombrar el presidente y, en cualquier caso, el jefe político⁶ po-

⁵ Para Patricio de la Escosura, por ejemplo, la centralización «consiste principalmente en que no haya ramo alguno de la administración civil independiente del Gobierno [...]; en que él sea el motor único, la causa eficiente del movimiento de la máquina». Recogido por Pedro DÍAZ MARÍN, *Las estructuras de poder durante la década moderada, Alicante, 1844-1954*, tesis doctoral, Alicante, Universidad, 1994, pág. 142.

⁶ Es sintomático que la creación de la figura del gobernador civil, como consecuencia de la unificación de los cargos de jefe político e intendente por R. D. de 28 de diciembre de 1849, coincidiera en el tiempo con la reforma académica; «culminava l'ideal centralitzador dels moderats en establir una única autoritat que passaria a entendre's directament amb els ministeris de la Governació, d'Hisenda i de Comerç, Instrucció i Obres públiques» (véase Manel RISQUES CORBELLA, *El Govern Civil de Barcelona al segle XIX: desenvolupament institucional i acció política*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat, 1994, pág. 349). En el caso de la Academia de Barcelona, el gobernador civil presidió la primera reunión (*El Àncora*, 29 de abril de 1850).

día presidir sus reuniones cuando lo estimara conveniente (Art. 5). Además, el Gobierno nombraba tres académicos consiliarios (Art. 6), con lo cual el control político gubernamental quedaba garantizado. El preámbulo de aquel decreto justificaba la centralización en el deseo de dar «la unidad posible a esas mismas instituciones [académicas], o lo que es lo mismo, subordinándolas a un sistema [...] por el influjo que ejercen en la industria del país, en su riqueza y hasta en su civilización».

Por eso, todas las decisiones importantes se tomaban en la capital. Los profesores eran nombrados por la Academia de San Fernando, previa oposición (Art. 47). Solo podían ser profesores de la enseñanza de maestros de obras los arquitectos procedentes de la escuela especial de Madrid (Art. 48). Sin embargo, «los gastos de toda clase que ocasionen las Academias [...] tienen el carácter de municipales y provinciales, y se satisfarán por el Ayuntamiento y la Diputación Provincial» (Art. 52), siendo «también gasto municipal y provincial [...] el pago y conservación del edificio donde esté la escuela y tenga sus sesiones la Academia» (Art. 53). El Gobierno se limitaba por ley a pagar los sueldos de los profesores de los estudios superiores (Art. 54), aunque para Barcelona hubo algunas partidas especiales.⁷ En todo caso, los problemas económicos se filtraron de manera recurrente en la prensa de Madrid, como una forma de reclamar atención.⁸

⁷ Por ejemplo, en 1854 se aprobó un presupuesto de 320 reales para obras en la Llotja, con cargo al Ministerio de Fomento; y en 1864 se reclamaban gastos asignados a la comisión de monumentos de Barcelona. Véase *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Libros de Actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes (1752-1984)* (RABASF), 1854, fol. 249v-242r, y 1864, fol. 131r (www.cervantesvirtual.com/portales/bellas_artes_san_fernando/obra/actas-de-las-sesiones-particulares-ordinarias-generales-extraordinarias-publicas-y-solemnes-de-la-real-academia-de-bellas-artes-de-san-fernando-41/).

⁸ Por ejemplo «Nos dicen de Barcelona se aseguraba en aquella capital que la Academia de Bellas Artes tendría que cerrar sus escuelas por falta de fondos, tanto para el material cuanto para el pago de los profesores, empleados y dependientes. Sentiríamos fuese exacta esa noticia» (*La España*, 6 de noviembre de 1851).

Una de las consecuencias de esta centralización administrativa fue que cualquier obra pública emprendida en España necesitaba el visto bueno de la Academia de San Fernando, una norma que hubo de esquivarse en más de una ocasión.⁹ Por eso la Academia de Barcelona ya pedía en 1851 que el asunto se clarificara.¹⁰ Los problemas sobre las competencias debieron de persistir, porque en 1854 el Ministerio de Fomento exige a la Academia de San Fernando «que se declaren terminantemente las facultades que corresponden a las Facultades de las Academias de Bellas Artes en todo lo que mira a construcciones de obras públicas para que nadie pueda eludir su censura». Deseaba entonces reducir las academias provinciales de Bellas Artes a «corporaciones destinadas exclusivamente al estudio y progresos de las

⁹ Ello se deduce del hecho de que la Academia de Barcelona se viese obligada a instar al gobernador a publicar en el Boletín Oficial y en los periódicos de la ciudad una real orden, con fecha 2 de junio de 1851, por reclamación de un particular, que exigía su cumplimiento: «He dado cuenta a la reina (Q.D.G.) de una instancia que ha elevado D. Juan Bover, consultor de cámara, residente en Barcelona, en solicitud que se exija el cumplimiento de la real orden de 11 de enero de 1808, por la cual está prevenido que antes de ejecutar una obra, ya sea de arquitectura, pintura o escultura, de las que se costean de fondos municipales o provinciales en los templos, plazas y parajes públicos, se obtenga la aprobación de la Real Academia de San Fernando o de las demás de bellas artes del reino [...], que se haga extensiva a todas las obras de arte, incluidas las de los particulares [...] en las fachadas, capillas y demás parajes abiertos al público, en los cuales los abusos contra las reglas de buen gusto redundan, más que en perjuicio de sus autores, en descrédito de la nación que los consiente», 1 de octubre de 1850 (*El Áncora*, 6 de junio de 1851).

¹⁰ En 1851, por ejemplo, la Academia de Barcelona pedía a la de San Fernando que «le hiciese comunicación de los proyectos a que dispensase su aprobación para poder cumplir debidamente las obligaciones que le incumben y a fin de no poner ningún obstáculo a las obras que hubieran de ejecutarse ni molestar a las autoridades con reclamaciones inútiles», a lo que desde Madrid se respondía que ello colocaba a la Academia de San Fernando «en una especie de servidumbre en razón de que ejecutado con la de Barcelona no había razón ninguna para dejar de hacerlo con todas las demás del Reino»; recomendaba que la Academia de Barcelona y las demás provinciales «previniesen a los profesores residentes en ellas que no pasasen a poner en ejecución ningún proyecto de cuya aprobación no tuviese ella conocimiento sin hacer constar primero que habían sido censurados por esta de San Fernando». Véase RABASF 1851, fol. 109v-110r.

mismas en su respectiva provincia», mediante «la enseñanza y la discusión», a través de «las escuelas puestas bajo su inmediata inspección» y «en sus reuniones periódicas», así como a «promover la ilustración recíproca de los académicos y la general de los pueblos de su provincia. Bajo este aspecto las Academias provinciales no tienen otra jurisdicción que el protectorado de sus Escuelas y su acción no debe entenderse fuera de ellas, sino por las obras y escritos de sus individuos. Deben ser la corporación consultiva en materia de Artes de la autoridad superior de la provincia, cuyas consultas y las de las demás autoridades y Corporaciones del Reino evacuarán *siempre que se les pidan*». Expresamente el escrito ministerial dice que «las academias provinciales deben quedar relevadas enteramente [...] de la revisión y censura de los planos de toda clase de obras civiles, la cual deberá ejecutarse únicamente en Madrid».¹¹ En efecto, la ley de Instrucción Pública del año 1857, más conocida como ley Moyano, modificaría la organización de las academias, que, junto a las bibliotecas, archivos y museos, se consideraron «dependencias del ramo de Instrucción Pública» (Art. 158), lo que reforzaba la gestión centralizada de todos los asuntos relacionados con ellas.¹²

La Academia de Barcelona persistió en su desacuerdo con las consecuencias centralizadoras derivadas de la ley Moyano, incluso varios años después de aprobada. En 1865 enviaba un escrito a la Academia de San Fernando en que se rechazaban «las disposiciones que esta Academia le había comunicado relativamente al examen y censura de proyectos en la circular dirigida a todas las de provincia».¹³ Por eso,

¹¹ RABASF 1854, fol. 264v-264r.

¹² «Se pondrá al cuidado de la Real Academia de San Fernando la conservación de los instrumentos artísticos del Reino y la inspección superior del Museo nacional de Pintura y Escultura, así como la de los que debe haber en las provincias; para lo cual estarán bajo su dependencia las Comisiones provinciales de Monumentos» (Art. 161).

¹³ Se trataban «de evitar las dudas suscitadas y los conflictos que tal vez pudieran originarse en lo sucesivo, por falta de un Reglamento que [...] viniera a determinar definitivamente lo que deban ser las [academias] de Provincia después de la publicación de la ley de Instrucción Pública, por la cual vino a ser en gran parte derogado el Real decreto de 31 de octubre de 1849 por el que aquella se regía». Véase RABASF 1865, fol. 185r.

desde Barcelona se reclama de nuevo al director general de Instrucción Pública un reglamento para que queden «cuantiosamente deslindadas las atribuciones de la corporación exponente».¹⁴

En el debate que tuvo lugar en la Academia de San Fernando en 1866, sobre la necesidad de una nueva reforma de las academias, hubo quien defendió la supresión de las provinciales. Se sostuvo que en España no debía haber con ese nombre más que la de San Fernando: «no basta el saber verdadero en los individuos que la compongan [...] se necesita la reputación de saber, se necesita *la Autoridad*, sin la cual las Academias son ineficaces. Hay además otras razones de mucho peso que aconsejan la supresión de las Academias de provincia y es la conservación de la unidad de pensamiento y de acción tan necesarias en esta clase de negocios [...]. ¿Se admitirían varias Academias de la Historia? ¿Varias de la Lengua o Españolas?».¹⁵

El control de la Academia de San Fernando

Como consecuencia de la legislación, el número de intervenciones de la Academia de San Fernando sobre asuntos concretos de la vida artística barcelonesa fue extraordinario. Aparte de la eventual inspección de la institución,¹⁶ la tutela ejercida desde Madrid significaba la posibilidad de modificar proyectos de obras o monumentos de carácter público, dirimir sobre competencias profesionales, actuar sobre el patrimonio histórico-artístico y vigilar las oposiciones para ocupar plaza de catedrático en la escuela. Veamos algunos casos.

Respecto a los proyectos monumentales, tras la aprobación inicial por parte de la Academia de Barcelona se remitían a Madrid. Así sucedió, por ejemplo, con el monumento a Castaños, de lo que se informa en la prensa.¹⁷ Cuando el Ayuntamiento de Barcelona pretendió

¹⁴ Borrador de una carta fechada en Barcelona el 5 de enero de 1865. ARAC-BASJ, caja 133.15.13. Expediente relativo a la comunicación de la Academia al director general de Instrucción Pública.

¹⁵ RABASF 1866, fol. 73v.

¹⁶ Por ejemplo, la *Gaceta de Madrid* informa de que «el arquitecto señor Colomer» ha sido encargado de inspeccionar las Academias de Valencia y Barcelona (*Gaceta de Madrid*, 15 de octubre de 1856).

¹⁷ *El Áncora*, 30 de octubre de 1852, pág. 476.

cambiar el pliego de condiciones de dicho monumento, la Academia de San Fernando se opuso. El ayuntamiento argumentó que pretendía «evitar que la ejecución de la escultura» cayera «en manos inexpertas», dejando a «cargo del contratista diseñar todas las molduras con su entallado y demás adornos a la escala natural debiéndolos ejecutar el artista que el Arquitecto ejecutor señale». El cambio trataba, más bien, de que el monumento quedara bajo la dirección única del arquitecto elegido, que era Francesc Daniel Molina, lo cual convertía al tallista en mero artífice de un diseño ajeno y abarataba los costes. Los académicos madrileños se opusieron porque «parece habilitar al contratista para diseñar las molduras valiéndose de quien quiera cuando lo natural es que esta operación importante se haga bajo la dirección del escultor encargado de la obra».¹⁸ La cuestión, por tanto, no es baladí, pues reivindica el papel diferenciado —o incluso primordial— del escultor en la concepción artística del monumento, lo que potenciaba su dimensión representativa, algo que no sucedía en Barcelona por aquella época.¹⁹

Los proyectos presentados sufrieron vicisitudes variadas a su paso por Madrid, y algunos se aprobaban con alteraciones. Cabe pensar si esta complejidad burocrática no fue la causa de que muchos de ellos no se llevaran a término, como el de Castaños. En el caso, por ejemplo, de la reforma planteada por Francesc Daniel Molina para el Salón de Ciento del Ayuntamiento de Barcelona, la Academia de San Fernando se inhibió en un primer momento porque el permiso no se había solicitado por los cauces reglamentarios. La Academia pidió más datos al Ayuntamiento de Barcelona, que remitió el proyec-

¹⁸ RABASF 1854, fol. 236v-237r.

¹⁹ Por ejemplo, en el caso del monumento al marqués de Camposagrado, de 1856, más conocido como *Font del Geni Català*, el verdadero diseñador fue el arquitecto Francesc Daniel Molina. Toda la documentación revela que siempre se sintió su responsable artístico. Eso significaba una mayor valoración de la dimensión constructiva, urbanística y escenográfica de los monumentos, que implicaba relegar aspectos tales como el cuidado en la ejecución propiamente dicha, que afectaba al sentido parlante y persuasivo de la obra cuando era contemplada de forma aislada, tareas vinculadas al escultor (véase mi trabajo «La Fuente del Genio Catalán, Barcelona. Historia y significado político», *Locus Amoenus*, núm. 12, 2013-2014, págs. 157-176).

to, aprobado finalmente con modificaciones.²⁰ También se hicieron correcciones al proyecto de fuente para honrar las glorias del ejército español en África²¹ o al proyecto de convento de monjas magdalenas en el ensanche de Barcelona.²² Hubo también propuestas rechazadas. Se desestimó, por ejemplo, la petición de Elies Rogent para cambiar el proyecto de la fachada de la Universidad.²³

Un cierto número de los asuntos tratados en San Fernando a petición de la academia barcelonesa está relacionado con las competencias de los maestros de obras y de los arquitectos. En 1853 la Academia de la Ciudad Condal pregunta si los maestros de obras modernos pueden hacer tasaciones y reclama a San Fernando que dirima las categorías entre arquitectos, maestros de obras, directores de caminos vecinales y agrimensores, sobre lo cual, en efecto, se pronuncia, estableciendo una jerarquía.²⁴ La cuestión debió de resultar conflictiva porque los maestros de obras se resistían a renunciar a sus antiguas prerrogativas. Por eso, desde la Academia de San Fernando se apoya

²⁰ El escrito del arquitecto, que se recibe en la Academia de Barcelona con fecha de 10 de agosto de 1858, se refiere a «dos proyectos para la restauración del antiguo Salón de Ciento de las Casas Consistoriales de Barcelona, representando en ellos las principales escenas ocurridas en tiempo de los Concelleres, cuya obra y sus accesorios fueron entregados a las llamas al hacer su entrada el Sr. Rey Dn Felipe V en 1714». Véase ARACBASJ, caja 24. También RABASF 1860, fol. 213v; 1860, fol. 215v, y 1860, fol. 230r.

²¹ RABASF 1860, fol. 230r. El monumento no se llevó a cabo, aunque suscitó distintos debates públicos.

²² RABASF 1864, fol. 135v, y 1864, fol. 159v. Construido por iniciativa municipal, el convento estuvo situado en la calle Aragó, fue saqueado durante la Semana Trágica en 1909 y disuelto después de la Guerra Civil.

²³ RABASF 1867, fol. 145r.

²⁴ RABASF 1853, fol. 228v-229r. En la prensa madrileña aparece la siguiente aclaración, fechada el 31 de diciembre de 1853: «los maestros de obras pueden proyectar y dirigir por sí solos edificios particulares en los pueblos que no lleguen a 2.000 vecinos, y en los demás en que no hubiere arquitecto, siempre que tuviesen en ellos su domicilio [...] no debiendo por tanto encargarse de obra alguna sino bajo los planos y dirección de un arquitecto, sobre todo si le hubiere titular de la localidad o de la provincia» (*El Clamor Público*, 15 de enero de 1854).

a la de Barcelona en la restricción de las atribuciones.²⁵ También los propios arquitectos se dirigen a la Academia de San Fernando con quejas. El del Liceo, Josep Oriol i Mestres, solicita que se deslinden las atribuciones que como arquitecto le corresponden en la decoración interior, pero la corporación madrileña exige que la solicitud llegue a través del gobernador de la provincia para poder atenderla.²⁶ Los arquitectos de Barcelona en su conjunto elevan una protesta a la Academia de San Fernando por el hecho de que un maestro de obras hubiera obtenido la plaza de arquitecto municipal de la villa de Gracia.²⁷ Otros profesionales de las Bellas Artes, como los profesores de Dibujo de Barcelona, también reclaman —en su caso, al Congreso de Diputados— los derechos económicos y de categoría profesional que les otorga la ley de Instrucción Pública, como catedráticos de instituto, con amplia repercusión en la prensa de Madrid.²⁸

Los académicos de San Fernando se ocuparon mucho del patrimonio histórico-artístico de Cataluña. Solo en las actas de las sesiones ordinarias de la institución celebradas durante los años sesenta del siglo XIX, consta, entre otras referencias, la existencia de debates sobre la restauración de los monasterios de Ripoll y Poblet y de la catedral de Barcelona, sobre las obras de la catedral de Tarragona, de las que al parecer se tuvo noticia confidencial, sobre la conservación de la catedral vieja de Lérida, a instancias del gobernador militar, sobre la exigencia de no intervenir en la iglesia de San Pablo del Campo o sobre el establecimiento de «un museo de antigüedades cristianas» en la capilla de Santa Águeda de Barcelona.²⁹

²⁵ Muchas referencias en las actas de las reuniones de la Academia de San Fernando: RABASF 1854, fol. 253r y ss. Los propios maestros de obras de Barcelona acuden a San Fernando en defensa de sus intereses (RABASF 1856, fol. 76r).

²⁶ RABASF 1861, fol. 260r.

²⁷ RABASF 1867, fol. 109v. El arquitecto Antoni Rovira i Trias fue sustituido por el maestro de obras Josep Comas i Argomí. La Academia apoyó al arquitecto (RABASF 1867, fol. 112v).

²⁸ La reclamación, fechada en Barcelona el 13 de mayo de 1865, se publica en *El arte en España* (1864, pág. 197; *El Clamor Público*, 20 de mayo de 1864; *La Discusión*, 23 de junio de 1864).

²⁹ RABASF 1867, fol. 151v y 153r. Tras proponerse que fuera exceptuada de la subasta pública y declarada propiedad del Estado, en un primer momento se sugirió que pudiera destinarse a «panteón de hijos ilustres del Principado de Ca-

En cuanto a las oposiciones, las vacantes de cualquier escuela de España se anunciaban en la *Gaceta de Madrid* y los ejercicios se celebraban «ante la Real Academia de San Fernando».³⁰ Como se ha señalado, los requisitos para poder presentarse a alguna de ellas obligaban a una formación que solo podía obtenerse en Madrid.³¹ Si la plaza se ganaba, *volver de Madrid* era algo digno de ser difundido,³² y viajar hasta allí requería permiso.³³

La llamada de las exposiciones nacionales

La participación de artistas catalanes en las exposiciones nacionales convocadas en Madrid, seis de las cuales se celebraron durante el reinado de Isabel II, es un asunto que ha sido tratado tanto en obras de carácter general como específico: a ellas «los artistas catalanes acu-

taluña» (*Revista de Bellas Artes*, 1866, pág. 5). Véase también, sobre el mismo debate, *Revista de Bellas Artes*, 1 de septiembre de 1867, págs. 385-387.

³⁰ Ello no solo ocasionaba los inconvenientes propios de tener que desplazarse, sino el control de las plazas, a través de los tribunales, y de los temarios. Estos se trataban en las reuniones de la Academia de San Fernando. Por ejemplo, en 1856 se abordó el programa de las oposiciones a la plaza de Teoría e Historia de las Bellas Artes (RABASF 1856, fol. 103r).

³¹ Por ejemplo, cuando se anuncia la vacante de la cátedra de composición y ejecución de planos de edificios de tercer orden, trazado y construcción de caminos y director de caminos vecinales se hace constar que «para ser admitido al concurso se necesita ser español y tener el título de arquitecto procedente de la escuela especial de Madrid» (*Gaceta de Madrid*, 16 de octubre de 1852).

³² Así sucedió con Elies Rogent: «Ha llegado a esta ciudad el profesor de arquitectura Sr. Rogent, catalán, quien acaba de obtener en la corte, después de unas brillantes oposiciones[,] la dirección de la escuela de dibujo topográfico y arquitectónico de la Academia de Bellas Artes de Barcelona», *El Áncora*, 22 de noviembre de 1851. Se indica igualmente que Agustín Però, «catalán también», ganó la misma plaza en Madrid.

³³ Tanto de catedráticos como de opositores. Véase, por ejemplo, el «expediente sobre el traslado a Madrid de los señores D. Ramon Martí y D. Miguel Fluxench para tomar parte en las oposiciones a la plaza de profesor de Dibujo de figura, vacante en esta academia». Ramon Martí Alsina realiza la solicitud el 29 de noviembre de 1853 y Miquel Fluxench el 1 de diciembre. ARACBASJ, caja 298.2.2.

dieron desde las primeras».³⁴ Menos se ha reflexionado sobre la gestión de ese proceso y cuánto suponía el traslado de las obras a Madrid. La Academia de Barcelona tuvo, en ese sentido, un papel muy relevante. Ya en 1855, con ocasión de la selección de obras que iban a ser enviadas a la Exposición Universal de París, había considerado un obstáculo que hubiera que remitir a Madrid los objetos que se pensaba exponer en París.³⁵ Hemos de suponer, pues, que, si bien Madrid era una oportunidad expositiva como cualquier otra, se percibió como un testimonio más de centralización artística, como explícitamente se denunciaría después.³⁶

La función de intermediación de las academias provinciales pone de relieve, de hecho, su posición en un sistema de promoción artística controlado desde la capital del Estado. En 1858 se recibe en la academia barcelonesa un escrito de la Dirección General de Instrucción

³⁴ Aurora PÉREZ SANTAMARÍA, «Artistas catalanes en las exposiciones nacionales (1884-1908)», *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte, CEHA*, Cáceres, 3-6 de octubre de 1990, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1992, vol. I, págs. 561-566.

³⁵ Llibre d'Actes, 1850-1855, pág. 183.

³⁶ Es lo que sostiene Cortada en una crónica de *L'Avenç* en 1892. Considera que el viaje de los pintores catalanes a Madrid constituye «un problema d'autonomia regional» ya que la escuela catalana de pintura «xoca completament i de ple amb el mode de sentir i de comprendre l'art de les demés províncies d'Espanya [...]». Des del moment que diferenciant-se el poble català, tant ètnicament com filològicament, dels altres d'Espanya, sobretot dels que manen, essent quasi estranger en aqueixos, ha format la pintura catalana una escola apart que transporta amb veritat el nostre mode propi de sentir i de veure la Naturalesa, el color i la llum, aquesta escola ha d'ésser tan diferent de la que en diuen espanyola com pugui ser-ne una qualsevol de les de les demés nacions d'Europa. I, no obstant, les pintures d'aquestes altres nacions d'Europa són judicades, en l'exposició de Madrid, apart i amb un criteri també apart, mentre les d'aquí no. Doncs això és una anomalia [...]. A Madrid tot se mira amb un criteri estret i polític, puix aqueixa capital només té per missió uniformar l'Espanya i subjugar-la en el seu gust propi i especial, per poder-la així manar i dirigir sense discussions [...]. És tan estret, tan petit i tan mesquí el criteri i el mode de pensar de Madrid, que si alguna vegada ha premiat algú de les regions [...] no ho ha fet per convicció artística ni de consciència, sinó amb el fi de veure si atraient-se aquestes personalitats [...] apagarà una idea tan grossa, que està per sobre de tota personalitat» (A. CORTADA, «Els pintors catalans a Madrid», *L'Avenç*, núm. 10, 1892, págs. 315-317).

Pública, fechado el 10 de agosto, para que «las Academias de bellas artes establecidas en las provincias, y, donde no las hubiere, los gobernadores respectivos, nombren una comisión de personas inteligentes e imparciales que califiquen de admisibles o no admisibles, para su remisión a esta Corte, las obras que se presentaren a dichas corporaciones o a los Gobiernos de provincia en su caso, con destino a la exposición de Bellas Artes».³⁷ No era, por lo tanto, una opción personal y libre del artista, sino que obedecía a una estrategia política, que incluía un control estético. Pero también reforzaba la pertenencia a un grupo. La respuesta del marqués de Alfarrás se producía el 17 de agosto: «ha creído conveniente esta Academia invitar a los artistas que residen en el distrito de su demarcación, a que concurran a este público y honorífico certamen para que la Pintura, la Escultura y la Arquitectura catalanas ocupen el lugar que les corresponda en la patria de los Murillos, Berruguetes y Herreras». La comisión de selección estuvo formada por Jaume Batlle, Andreu Aleu, Francesc de Paula del Villar y Elies Rogent.

Prueba de que el envío de obras a Madrid era una exigencia del sistema, que tenía su servidumbre para los catalanes, es otro escrito del presidente de la Academia al director general de Instrucción Pública, fechado el 18 de agosto, que dice así: «las personas encargadas en nuestra provincia al cultivo de las Bellas Artes se encuentran, por mera razón de localidad, en circunstancias especiales y desventajosas respecto a esta clase de concursos», por lo que desea que «haya mayor condescendencia en la admisión de las obras de aquellos artistas que por las razones expresadas se encuentran expuestos a tropezar con cierto género de inconvenientes de que están exentos los domiciliados en la Corte». De todos modos, a lo largo del mes de agosto de 1858 se recibieron en la Academia las obras que distintos artistas deseaban exponer en Madrid con objeto de ser juzgadas por la comisión.³⁸

³⁷ ARACBASJ, caja 24. Expediente sobre la exposición de bellas artes celebrada en Madrid 1858. Todos los documentos relativos a esta exposición, a los que se hace referencia en los párrafos siguientes, forman parte del mismo expediente.

³⁸ Francesc Daniel Molina «presenta dos proyectos para la restauración del antiguo Salón de Ciento de las Casas Consistoriales de Barcelona, representan-

El mecanismo de envío parece que fue relativamente similar para las exposiciones siguientes. Aunque la documentación conservada es desigual, cabe advertir, no obstante, que no todos los artistas catalanes que exponían en Madrid pasaban previamente el control establecido en Barcelona. En 1860 las escasas solicitudes se recibieron los días 6 y 7 de septiembre y las obras fueron juzgadas el mismo día 7. Según indica una nota fechada el 11 de septiembre, se enviaron a Madrid «por uno de los buques de vapor de la Empresa de López y compañía que sale mañana del puerto de esta capital».³⁹ Es de supo-

do en ellos las principales escenas ocurridas en tiempo de los Concelleres, cuya obra y sus accesorios fueron entregados a las llamas al hacer su entrada el Sr. Rey Dn. Felipe V en el año 1714» (20 de agosto); Josep Mateu i Roses, «dos bustos, el uno de un moro, el otro de una niña llorando» (21 de agosto); Venanci Vallmitjana, una estatua de una virgen con el niño Jesús, otra de un pastor, otra de santa Lucía y otra de san Agustín (23 de agosto); Lluís Rigalt, cinco paisajes de Cataluña (23 de agosto); Francesc Sans, por mediación de Tomás Sans, ya que reside en el 16 de la rue Navarin de París, donde sigue estudios con Couture, envía un *Episodio del sueño del Infierno de Quevedo*, relativo a Lutero, y *Fin de Carnaval de París* (23 de agosto). Consta que la comisión de calificación de Barcelona, reunida el 24 de agosto, admitió, además de las obras mencionadas de Sans, Rigalt, Vallmitjana y Daniel i Molina, una *Piedad* y un *Retrato* «pintados por D. Francisco Vilar, vecino de Camprodón, residente en Barcelona, Calle de la Puerta Ferrisa núm. 16», que había estudiado con Léon Cogniet en París. Declara como inadmisibles «dos cabezas dibujadas copias de estampas», de Mateu i Roses, con arreglo al artículo 6 del reglamento, que rechazaba las copias.

³⁹ Ramon Tenas «natural de Olot edad 18 años dibujante, aficionado a la Arquitectura residente en esta ciudad calle de Petrichol núm. 4 piso 4» presentó los planos de «un Monumento sepulcral para depositar los restos e inmortalizar la memoria de los héroes que murieron en la guerra de África»; Francesc Daniel Molina, «seis cuadros que contienen diez dibujos de la iglesia recientemente construida e inaugurada en la villa de Canet de Mar»; Miquel Fluyxench i Trull, a través de su apoderado José Mirabent, «un cuadro al óleo que representa “El rey David en penitencia durante el azote por el pecado de soberbia (Libro de los Reyes)”, tasado en 4.000 reales»; Antonio Roca, dos grabados, uno que representaba el retrato de la Reina y otro un asunto de la novela del *Quijote*; y Félix Ros un «cuadro caligráfico». Se consideraron «dignos de figurar en dicha exposición los trabajos de Tenas, Daniel i Molina, Fluyxench y Roca y se rechazó el de Ros». ARACBASJ, caja 24. Expediente sobre la Exposición Pública de Bellas Artes celebrada en Madrid en 1.º de octubre de 1860. Todos los documentos relativos a esta exposición forman parte del mismo expediente.

ner que para ser desembarcadas en Alicante y seguir por tierra hasta Madrid.

La documentación conservada en la Acadèmia de Sant Jordi relativa a la Exposición Nacional de 1864 es la más abundante de las seis que tuvieron lugar en este período. El artículo 8 del reglamento recoge el modo de proceder de «los artistas de las provincias».⁴⁰ El 20 de junio de 1864 el presidente y el secretario de la Academia de Barcelona firman una circular, dirigida a los artistas locales, en la que, además de animar a la participación, realizan significativas consideraciones sobre el prestigio que puede suponer para la corporación.⁴¹ Aunque el envío se realizó en esta ocasión por ferroca-

⁴⁰ «Presentarán con la debida anticipación sus obras a las academias de Bellas Artes establecidas en las mismas, y donde no las hubiese al Gobernador. Si aquellas corporaciones, y en su defecto esta autoridad, oyendo personas competentes, juzgasen que pueden optar a la admisión, las remitirán a la Dirección General de Instrucción Pública, que satisfará los gastos de transporte de ida y vuelta, previa presentación de los correspondientes documentos». En efecto, la Dirección General pagaba los costes de transporte. Según se indica en un borrador de la Academia al director general de Instrucción Pública, de fecha 29 de octubre de 1864, la cantidad ascendía a 2.997,20 reales. Un escrito del 2 de noviembre de 1864, dirigido al director general de Instrucción Pública, hace constar que la empresa se negaba a entregarlos mientras no se pagara el porte. En 1866 los gastos de traslado los pagó el Ministerio, pero los embalajes y el transporte de pedestales, en el caso de las esculturas, corrieron a cargo de los artistas. Tanto la documentación de la exposición de 1864 como de la de 1866, a las que se hace referencia en las notas siguientes, se guarda también en la mencionada caja 24 del ARACBASJ.

⁴¹ «Al objeto indicado queda nombrada una comisión de su seno para recibir y clasificar las obras que se presenten, a fin de que, después de examinadas por la Corporación, se haga la remisión al Gobierno de SM de las que se consideren dignas de figurar en la expresada exposición, todo con arreglo a preceptuado en el reglamento [...]. Se admitirán en la secretaría general de esta academia todas las obras que se presenten hasta el 15 de setiembre próximo venidero, a fin de que sea posible el examen y remisión en época oportuna [...]. Esta academia, que sabe bien que los conocimientos difundidos en las cátedras que han estado bajo su dirección desde 1856 a 1858 han producido el fruto que seguramente se propuso el Gobierno de SM al crear las academias de primera clase, y aun cuando hoy con la legislación vigente, no tiene bajo su inmediata dirección las Escuelas, ve con júbilo que los precedentes [...] se desarrollan y sirven de pauta, en el paso siempre progresivo de la enseñanza encomendada a celosos e ilustrados

rril,⁴² aparece entonces, por primera vez, la figura de un «encargado de entregar a la secretaría del Jurado de la Exposición Nacional de Bellas Artes las obras que se remitan por conducto de esta corporación», según consta en un escrito del 23 de septiembre de 1864. Se tra-

profesores, y siendo llegado el caso de que los que fueron alumnos y hoy pueden contarse en el número de los artistas inteligentes, así como los antiguos profesores del mismo modo que otros cualesquiera que, sin reunir tales circunstancias, sean artistas y se den a conocer por sus obras, pueden presentar los frutos de sus desvelos e inspiración, en igual nivel o quizás superior respecto de obras que se presentan en público y merecen los honores de una alabanza, a veces tan infundada como poco autorizadas. Por este motivo, y para que sea conocido el país por las obras de sus verdaderos artistas, la academia espera que estos, a quienes conoce muy bien y sabe que no oyen los halagos dirigidos a un petulante orgullo, a un excesivo amor propio, comprenderán que es caso de patriotismo, en relación a la provincia y con respecto a la nación, el contribuir con empeño y presentarse en esa noble competencia que tantos bienes recíprocos produce, siendo la suma de ellos para el país y por el país». De la comisión encargada de juzgar las obras que iban a enviarse a Madrid formaban parte Claudi Lorenzale, Ramon Martí Alsina, Francisco de Paula del Villar, Juan Torras, Venanci Vallmitjana y Andreu Aleu, algunos de los cuales eran expositores.

⁴² Según la documentación conservada en la Acadèmia de Sant Jordi, «la relación de bultos entregados a la Administración del ferrocarril de Barcelona a Zaragoza, para ser conducidos a Madrid» incluía las siguientes piezas, agrupadas por autores: Hermanos Vallmitjana, una estatua colosal, en yeso, que representaba *El furor de Saúl*; un retrato en yeso del pintor don Francisco Pla; una estatua colosal en yeso de *Adán en el momento de ver a Eva*; otra, mitad del natural en madera, de la *Virgen de las Angustias*; otra, tamaño de un pie, en bronce, que representaba *Un crucifijo*, y un busto de *Claudio Lorenzale*. Venanci Vallmitjana, una estatua colosal en yeso de *La Comedia*, un busto retrato de *La hija del Excmo. Señor don Domingo Dulce*, un grupo en piedra de un *Tigre con sus cachorros* y una estatua mitad de natural que representaba a *El príncipe de Asturias a caballo*. Agapit Vallmitjana, una estatua de *Una mujer al salir del baño*. Leonardo Santiago, *Estudio de árboles*, *Una cascada*, *Un país nevado*, *Efectos de luna*, *Un naufragio* y *Una cañonera*. Josep de Manjarrés, *Monumento a Cristóbal Colón*. Josep Parera i Romero, *Un retrato*, *Un florero* y *Naturaleza muerta*. Àngel Fatjó, *Sancho Panza y el rucio* y *Dos países*. Josep Porturach, *Unos jugadores* y *Abraham sacrificando Isaac*. Josep Berga, *Cercanías de Gerona* y *Vista de unos peñascos*. Modest Urgell, *Una costa de Catalunya* y otro similar. Frederic Trias, *Un paisaje de Tiana*, otro similar y *Un campesino*. Eduard Llorens, *Una procesión del Corpus* y *Judith*. Bartomeu Ribó, *Llegada de un tren a la última estación*. Joan Castañé, dos floreros. Gaietà Benavent, dos bodegones. Francesc Torrecassana, *Paisaje*

ta de Francesc Fàbregas i de Duran.⁴³ El hecho de que en la prensa de Madrid se anunciase una significativa presencia de artistas catalanes en la exposición de 1864 evidencia que el comisionado cumplía sus funciones de relaciones públicas.⁴⁴ Repitió las mismas gestiones en la exposición de 1866.⁴⁵

de *Gélida* y *Un niño en el acto de coger una mariposa*. Josep Teixidor, *Una arboleda de Torrellas* y *Unas peñas de Breda*. Después de la prórroga se presentaron las siguientes obras: Venanci Vallmitjana, *Un león*, tamaño natural, en yeso (la obra estaba «en su taller de la Plaza del Rey, edificio de Santa Águeda, para enviarlo a la Exposición de 1864, por ser de tamaño natural y no poder remitirlo a la Academia», pero había solicitado el visto bueno de la comisión); Miguel Fluyxench, *Muerte de San Bruno* y *Humildad y caridad*; Juan Vicens, *Primera hazaña del Cid* y *Estudio del natural*; Josep Armet, *Un paisaje* y *Una campesina romana*; Modest Urgell, *Costas de Cataluña*; Francesc Torrecassana, *Una playa de Cataluña* y otra similar.

⁴³ Conocido por Paco, vivía en el número 29 de la calle de Jesús del Valle de Madrid. Su nombre había surgido por primera vez en una reunión ordinaria de la corporación barcelonesa celebrada el 5 de noviembre de 1863, a raíz de la necesidad de activar un expediente presupuestario en Madrid. Fue nombrado para el cargo de representante de los intereses de la Academia de Barcelona en la capital, sin remuneración, el 19 de diciembre de 1863 (*Llibre d'Actes*, 1856-1871, págs. 126 y ss.). Era sobrino de Andreu de Ferran i de Dumont, entonces secretario de la Academia. Varios escritos dirigidos a su tío dan cuenta de sus impresiones de la exposición y de problemas surgidos con los envíos.

⁴⁴ «El representante de la Academia de Bellas Artes de Barcelona en esta Corte ha recibido ya las obras que aquella corporación envía para la próxima exposición. Según nos asegura, la colección remitida es numerosa, y cuenta [con] obras muy notables y de gran mérito» (*La Correspondencia de España*, 4 de noviembre de 1864).

⁴⁵ Llegó incluso a recoger las medallas de los pintores catalanes premiados. La relación de obras de artistas catalanes remitida desde Barcelona para la exposición de 1866 estaba formada por las siguientes piezas: Benet Mercadé, *Traslación de San Francisco de Asís*; Agustí Rigalt, *La Virgen y el niño Jesús* y *Cantor Florentino*; Josep Tapiró, *El honor y el fuego*; Francesc-Xavier Parcerisa, *Interior de la catedral de Tarragona*; Modest Urgell, *Cap al tard* y *Marina después de una tormenta*; Frederic Trias, *Un campesino catalán*, *Una derrota*, *Una niña* (estudio del natural) y dos retratos; Tomás Moragas, *San Antonio* y *Santa Coloma*; Leonor de Carreras i de Campi, *Efecto de luz y artificial* (boceto); Josep Armet, *Unos zarzales* y dos impresiones de Cataluña; Emili Morera, *Entrada de un parque en Italia* y *Vista del Gallego*; Emili Casals, *Bombardeo del Callao el 2 de mayo de 1866*, un bodegón y estudios del natural; Eduino Brambilla, *Virgen con el niño*;

El atractivo de Madrid

Más allá de la sumisión que suponía la integración en un sistema artístico que giraba en torno a un centro lejano y diferente, Madrid también resultaba una ciudad con atractivos. Carecía del cosmopolitismo de París y de la tradición de Roma, hacia donde miraban entonces los catalanes en primer lugar, como todos los europeos. Pero Madrid despertaba toda la ambigua seducción de un poder envidiado, la distancia geográfica se compensaba con la cercanía política y lingüística, la supervivencia económica allí era más fácil y, sobre todo, la capital poseía una riqueza histórico-artística que se revelaría fundamental en los orígenes del arte moderno. Los catalanes lo sabían y lo aprovecharon.

Es significativo, por ejemplo, que la Academia de Barcelona se sintiese agraviada por el hecho de que el gobierno enviase a Pedro de Madrazo a París «con el propósito de contratar de Real Orden dos grabadores en acero y los estampadores necesarios para proseguir los trabajos de la publicación de los monumentos españoles». La institución académica reclamó al Ministerio de Fomento que se contase con grabadores barceloneses, en lugar de recurrir a artistas extranjeros.⁴⁶ Por otra parte, las solicitudes para viajar a la capital revelan claros intereses estéticos. Andreu Aleu, por ejemplo, manifiesta el 15 de julio de 1856 su deseo de «pasar a Madrid para examinar las obras artísticas que allí existen».⁴⁷

En todo caso, la cuestión central sobre la que gira el aprovechamiento de Madrid es el establecimiento regular de pensionados, a

Leon Comeleran, *Un interior de una cocina* (efecto de luz); Agapit Vallmitjana, *Cabeza de estudio* (yeso); Joan Samsó, *San Francisco de Asís* (estatua en yeso de tamaño natural); y Josep Santigosa Vestreten, *Triunfo de la Iglesia militante* (grupo de barro cocido).

⁴⁶ Fue tratado en una junta general de la Academia el 3 de mayo de 1857 (Llibre d'Actes, 1856-1871, pág. 28). La exigencia se recoge en la prensa de Madrid: *El Clamor Público*, 17 de mayo de 1857.

⁴⁷ ARACBASJ, caja 298.2.5.1. También Claudi Lorenzale hizo una solicitud el 15 de abril de 1854 «para trasladarse a la Corte» (ARACBASJ, caja 298.2.15.1).

quienes la Academia se preocupa por vigilar.⁴⁸ La convocatoria de una oposición en 1859 da las claves sobre lo que representa Madrid en el imaginario formativo barcelonés: «En el presente año se ha abierto la oposición en Madrid por la Escultura. Este cambio en el punto donde debe disfrutarse la pensión sabemos que es hijo de una mirada especial que tuvo la Academia [...]. Las principales [razones] parece que son: el que los 8.000 rs. no son suficientes para los gastos de viaje, manutención y coste de modelos y escuelas en Roma: que debiendo conferirse el pensionado de un alumno de estas escuelas, debe suponerse que no conoce todavía lo bueno que en artes posee nuestro país: por último que en Madrid y algún otro punto de la península puede alcanzarse esta ventaja al propio tiempo que puede aspirarse al pensionado para el extranjero que por oposición concede el gobierno».⁴⁹

Aquella oposición fue ganada por Francesc Torras Armengol, que enseguida se dedicaría a la pintura.⁵⁰ De hecho, la Academia le reprocharía la falta de cumplimiento de sus obligaciones como pensionado en Madrid.⁵¹ Ello no le impidió aprovecharse con posterioridad de

⁴⁸ «A fin de que los pensionados que envíe esta Academia a la Corte sean vigilados y dirigidos en el cumplimiento de sus obligaciones, y se obtenga[n] de las pensiones los resultados apetecidos», la Academia de Barcelona acuerda dirigir «una comunicación al Excmo. Sr. Ministro de Fomento a fin de que sirva disponer: que el Sr. Director General de la Escuela de Bellas Artes de la Corte sea el director nato de los jóvenes que esta Academia envíe a aquel punto pensionados por la Excma. Diputación de esta Provincia, a fin de que tengan quien les vigile y dirija en el cumplimiento de las obligaciones en que se hallen constituidos». El escrito, fechado el 24 de septiembre de 1858, lleva la firma de Josep de Maja-rrés. Otro escrito del 27 de mayo de 1863 vuelve a ocuparse del tema para que «se lleve a efecto estrictamente lo que en los programas se previene, no olvidando el nombramiento de la persona que, en la Corte o donde sea, ha de vigilar por el cumplimiento de las condiciones bajo las cuales se adjudique el premio a los alumnos pensionados» (ARACBASJ, caja 75.9. Expediente sobre que sean vigilados en la Corte los pensionados que se envían a ella).

⁴⁹ «Pensionado en Madrid. A costa de la Excma. Diputación de esta provincia», *El Arte*, 15 de julio de 1859, pág. 3.

⁵⁰ Francesc FONTBONA, *Francesc Torras Armengol, 1832-1878*, Barcelona, Caixa Terrassa, 2005.

⁵¹ «Atendiendo la Academia a la falta de cumplimiento de las obligaciones que tenía contraídas Don Francisco Torras y Armengol, como pensionado en

algunos encargos gubernamentales, como la ejecución del cuadro de la Virgen de las Victorias para Tetuán en 1867.⁵²

De la documentación relativa a la plaza de pensionado por la pintura convocada en el año 1863 se pueden entresacar significativas informaciones que nos permiten calibrar las consecuencias concretas que supuso el viaje a Madrid, como objetivo artístico deseado, en los ideales académicos barceloneses de la época.⁵³

En un primer momento, la elección de Madrid como destino formativo no aparece formulada explícitamente por las autoridades políticas, lo que evidencia que fue una decisión de los académicos, en la que debieron influir las circunstancias ya señaladas. La Diputación Provincial de Barcelona comunica a la Academia, el 23 de marzo de 1863, que podrá «en tiempo oportuno abrir las oposiciones para la remisión de otro alumno de pintura a la capital del mundo católico, o de España, según mejor estime, para el adelanto del arte». Esta indeterminación desaparece cuando se anuncia en el Boletín Oficial de la Provincia de Barcelona de 23 de junio de 1863, pues allí se deja claro que «se disfrutará en Madrid por espacio de dos años». En dicho anuncio hay dos aspectos que, de algún modo, justifican la elección de Madrid. Uno, de carácter estético: la realización de «una copia de un autor clásico español». Que esta obligación tenía un fundamento estético y no ideológico queda puesto de relieve en el requerimiento del último envío, que no ignora el fomento de la identidad catalana, al proponer «un asunto de la historia de Cataluña, para ser entregado

Madrid por la Escultura, a pesar de las comunicaciones que le habían sido dirigidas en 27 de junio de 1861 y en 12 de junio de 1863, se acordó manifestarle el profundo desagrado de la misma Academia por esta conducta incalificable» (Llibre d'Actes, 20 de junio de 1866, pág. 211).

⁵² Francesc Torras i Armengol gana el concurso para la ejecución del cuadro de la Virgen de las Victorias para la iglesia católica de Tetuán (RABASF 1867, fol. 167r). Una extensa crítica sobre el cuadro y el concurso ganador en: «Concurso Artístico», *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica*, 21 de noviembre de 1867, págs. 97-101. También: *La América*, 17 de febrero de 1867, pág. 160; *La España*, 13 de noviembre de 1867.

⁵³ ARACBASJ, caja 27.8. Expediente instruido con motivo de los ejercicios de oposición a la pensión de 8.000 reales que debe disfrutarse en Madrid, y que ha obtenido D. Antonio Caba, por la pintura. Los documentos citados en los párrafos siguientes forman parte de este expediente.

a la Excma. Diputación de la Provincia». El otro era de oportunidad, en tanto que el pensionado «deberá tomar parte en los concursos que, durante los dos años que ha de permanecer en Madrid, abra la Academia de San Fernando para obtener una pensión en el extranjero de pintura».

A la oposición concurrieron Agustí Rigalt i Cortiella, que renunciaría durante las pruebas, Josep Nin i Tudó y Antoni Caba i Casamitjana, que resultaría ganador. Este solicita al presidente de la Academia de Barcelona, el 20 de enero de 1864, que «en virtud de hallarse en el caso especial de haber estudiado por espacio de más de dos años y obtenido los premios en la Academia de Madrid y no pudiendo además tomar parte al concurso de oposiciones para pensionado en Roma (conforme a lo prevenido en el programa publicado por esa Academia), en razón de tener efecto solo cada tres años y de haber tenido lugar a fines del año próximo pasado, sería más conveniente designar otro punto donde poder estudiar con nuevos elementos por ejemplo Roma, centro de las artes». Esto prueba que la estancia en Madrid no representaba demasiados alicientes y que no estaba suficientemente asentada. El caso es que finalmente no solo Caba disfrutó de la pensión en Madrid, sino también el segundo participante en el concurso, Josep Nin i Tudó, que se benefició de la mitad de la cantidad presupuestada para el ganador, 4.000 reales.⁵⁴

La copia de pintura española realizada por Caba fue remitida a la Academia de Barcelona en el verano de 1865. Según consta en un escrito firmado por Ramon Martí Alsina el 4 de enero de 1866, se trataba de «la copia de una Magdalena de Ribera», que, junto al resto de los trabajos de primer año, satisfizo al jurado académico «singular-

⁵⁴ El 14 de febrero de 1864, el presidente de la Diputación manifiesta a la Academia «su complacencia por los adelantos que las nobles artes experimentan a la sombra de la protección que la provincia les dispensa» y se congratula «de las disposiciones que en su juvenil edad manifiesta D. José Nin y Tudó». Por ello, la Diputación acuerda, el 5 de abril, «en virtud de las felices disposiciones de que ha dado indudable prueba en las últimas oposiciones de pintura y que indujeron a la Academia de Bellas Artes a agraciarse con el premio extraordinario de una pensión honorífica», concederle «la pensión extraordinaria de 4.000 reales anuales», con las mismas obligaciones que el ganador. El pintor aparece domiciliado en el piso 3.º de la calle de Alcalá núm. 28.

mente por no haber faltado al número de los ejercicios que se exigen, debiendo sin embargo haberlo estado más si las buenas tendencias que se marcan en sus estudios del natural por los fragmentos algo concluidos que ellos presentan, hubiesen dado resultados nada dudosos sobre su potencia en la interpretación del natural, por lo completo de dichos estudios, de lo cual dio testimonio con el premio obtenido en la última exposición de Madrid». Días después, el 15 de enero, la Academia acusaba recibo de otra «copia de una Magdalena de Ribera» realizada por Josep Nin i Tudó, «junto con la copia de un cuadro de Velázquez», remitida por Antoni Caba. Estos testimonios, junto al paso del pintor Simó Gómez por el Museo del Prado en 1865, ponen de relieve el temprano interés por el realismo *a la española* entre los pintores catalanes. Precisamente Caba competiría con Gómez en 1874 para la plaza de profesor de colorido y composición de la Escola de Llotja, ganada por Caba, que resultaría determinante en la formación del gusto moderno.⁵⁵

Política estatal, museos y coleccionismo público

Una de las vertientes de la política artística responsabilidad del Gobierno era la gestión de las colecciones públicas de carácter nacional. Aparte del Museo Real de Pinturas, el Prado, entonces vinculado todavía al patrimonio de la Corona, el Gobierno controlaba, en Madrid, el Museo Nacional de la Trinidad, que reunía tanto obras antiguas, procedentes de la desamortización, como contemporáneas, cuyas colecciones aumentaban con las compras realizadas en las exposiciones nacionales de Bellas Artes. Ya en época de Isabel II se inició una política de depósitos en otras instituciones del Estado y en algunos museos provinciales, prueba del carácter centralizado y jerarquizado de la política museística gubernamental, que fue mucho más allá de la existencia de un «museo nacional» en Madrid.

A poco de colocarse la primera piedra del gran edificio que albergaría, junto a la Biblioteca, el Museo Nacional (finalmente destinado a las colecciones arqueológicas), el cántabro Ceferino Araujo teme por

⁵⁵ Mercè DOÑATE *et al.*, *Realismo(s). La huella de Courbet*, Barcelona, MNAC, 2011.

las consecuencias que esta decisión pudiera tener, ya que «el día que esté concluido ha de tratar de absorber y centralizar los Museos provinciales, lo cual será un gran mal, a que las provincias se deben oponer».⁵⁶ No sucedió exactamente así porque, tras el destronamiento de Isabel II, sus fondos se integraron en el Prado, en un único museo nacional que carecía de espacio para exponer sus colecciones, lo que aceleró la política de depósitos. Pero es un testimonio más de que, en época de Isabel II, el Museo Nacional era concebido como una institución estatal cuya gestión no se podía separar del crecimiento de los museos provinciales.

De todo ello no debe deducirse, sin embargo, que el enriquecimiento de las colecciones provinciales obedeciera a un plan estratégico. Al respecto, uno de los episodios más curiosos de la eventualidad de los depósitos tuvo lugar en 1851 «con motivo de la dificultad en el transporte a Madrid de ciertas pinturas que[,] procedentes del hospital de los españoles en Roma, han llegado a Barcelona», circunstancia que la prensa madrileña atribuye a que «el gobierno de S.M.» las cediese a la academia de Bellas Artes».⁵⁷ Pertenecientes a la dismantelada iglesia de Santiago de los Españoles en Roma, habían permanecido en el estudio de Antoni Solà hasta que el embajador español, Francisco Martínez de la Rosa, dispuso su envío a España. En Barcelona se quedaron, en realidad, nueve de los diez y siete cuadros, atribuidos a Annibale Carracci y su círculo, hoy depositados en el Museu Nacional d'Art de Catalunya.⁵⁸ El resto pasó a Madrid. Años después, Gregorio Cruzada Villaamil, consciente de la importancia de las piezas, lamenta en un escrito que no fueran enviadas todas ellas a Madrid: «Suponemos que indudablemente quedarían en aquel respectable establecimiento en calidad de depósito, y reconociéndose que todos ellos pertenecen al Museo Nacional [...], no podemos menos que

⁵⁶ Ceferino ARAUJO SÁNCHEZ, «Los Museos Provinciales de España», *Revista de Bellas Artes*, 19 de marzo de 1868, págs. 356-357.

⁵⁷ *El Clamor Público*, 5 de septiembre de 1851.

⁵⁸ Francesc FONTBONA y Victoria DURÁ, *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, I, *Pintura*, Barcelona, RACBASJ, 1999, págs. 31-34.

lamentar que no se hallen con sus compañeros».⁵⁹ En Madrid, cabe suponer.

Muchas obras adquiridas en las exposiciones nacionales, aunque adscritas al Museo Nacional, se depositaron de forma inmediata en otros lugares. Tanto el comisionado de la Academia de Barcelona en Madrid, Francesc Fàbregas, que a lo largo del año 1865 se ocupó de la remisión de cuadros de Lacoma, como el coleccionista y académico Sebastià Anton Pascual contribuyeron a agilizar el depósito de pinturas en Barcelona. Un escrito de este último al secretario de la Academia, Andreu Ferran, fechado el 18 de febrero de 1865, presenta esta circunstancia como excepcional: «el Gobierno ha accedido en destinar a esa Academia como parte de los cuadros modernos adquiridos en las exposiciones de estos últimos años, y algunos también de los antiguos del Museo nacional. Para alejar toda idea de entusiasmo, se ha sentado que esta disposición sea general a favor de todas las Academia provinciales, pero queda convenido que la nuestra en consideración a su importancia y a su notable carencia de pinturas sea preferida tanto en la calidad como en el número de las que las que se le destinen. En este punto ha de entrar por mucho la apreciación del Sr. Director general de Instrucción Pública, y como quiera que este Sr. me habla siempre con mucho aprecio de los Sres. Lorenzale y Milá, de quien me dijo anteayer haber recibido carta, creo sería muy oportuno que ambos le escribieran, dándole las gracias por la concesión de cuadros, e interesando para que sean buenos los que se nos destinen. Como por desgracia tengo yo en la materia muy escasa pericia, me propongo asesorarme de nuestro compañero Sr. Martí y Alsina para pedir determinados cuadros; y ya comprenderá V. que cuanto mayor sea la buena voluntad del Sr. Ochoa, más probable se hará el bien escrito de mis indicaciones».⁶⁰

A raíz de ello, el 17 de marzo de 1865 la Academia consideró «la conveniencia de hacer una demostración de gratitud», tanto al director general de Instrucción Pública, Eugenio de Ochoa, como al oficial encargado del negociado, Teodoro Ponte, «por lo mucho que

⁵⁹ Gregorio CRUZADA VILLAAMIL, «Noticia histórica de algunos cuadros notables del Museo Nacional de Pinturas», *El arte en España*, 1864, pág. 172.

⁶⁰ ARACBASJ, caja 250.3. Expediente relativo a diversos asuntos.

cada uno de ellos, en su esfera, había contribuido a la consecución de tan favorable resultado, y por la marcada predilección con que miraban todo lo que a la Academia se refería». Para ello se manifestó «el deseo de poseer sus retratos, hechos, el del Señor Ochoa, por el Señor Madrazo, y el del Señor Ponte, por el Señor Martí y Alsina, que actualmente se hallaba en la Corte, con lo cual se alcanzaría el doble fin de contar con dos buenas obras más para el Museo contemporáneo de Pinturas».⁶¹

Sin embargo, la negociación proseguía. El 1 de mayo de 1865 Sebastià Anton Pascual dirigía otra carta al secretario Ferran desde Madrid, donde se manifiesta ocupado con el depósito de los cuadros, entre otras cuestiones de la academia. Hay en ella un fragmento que no solo es premonitorio de la caída del régimen, sino, sobre todo, del conservadurismo político de los académicos catalanes, opuestos, no obstante, a los políticos de Madrid: «en bien de los asuntos de la Academia procuré yo ser moderado, muy moderado. Si por tal se entiende ser amigo de la ley y del orden, moderado soy por mis cuatro costados [...] en tanto que yo de antiguo, en que algunos que ahora figuran en primera línea en el partido que se llama moderado, escarnecían el trono, barrenaban los principios salvadores de la so-



Ramon Martí Alsina, *Retrato de Ponte de la Hoz*, 1865. Imagen cedida por la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

⁶¹ Llibre d'Actes, 1856-1871, pág. 172. El retrato de Teodoro Ponte de la Hoz, realizado por Martí Alsina, se conserva en la colección de la Academia (FONTBONA y DURÁ, *Catàleg...*, op. cit., pág. 237). La ejecución de esta obra se retrasó, como consecuencia tanto de la enfermedad del pintor como del modelo, según informa Francesc Fàbregas a la Academia. En cuanto al retrato de Eugenio de Ochoa, Sebastià Anton Pascual informa a Andreu Ferran de sus características en una carta fechada el 22 de marzo de 1865: «el retrato del Sr. Ochoa debe ser de medio cuerpo como ya ha supuesto el Sr. Madrazo; que las medidas sean a gusto de este; y que solo en el caso de serle del todo indiferente, pueden dársele las del retrato del Sr. Ponte al único objeto de formar *pendant*[...] cuya facilidad nunca está de más para la colocación» (ARACBASJ, caja 150.2.). Ningún retrato de Ochoa llegó a la Academia. Federico de Madrazo, que era cuñado de Eugenio de Ochoa, terminó un retrato suyo en 1868 (Nueva York, Hispanic Society), que pudiera tener alguna relación. Véase José Luis Díez, *Federico de Madrazo y Kunz (1815-1894)*, Madrid, Museo del Prado, 1994, págs. 400 y 468 (núm. 137).

ciudad, y con sus hechos, sus palabras y sus inmundos escritos sublevaban las masas y sembraban por doquiera la anarquía, yo estaba comprometiendo mi vida en defensa del orden y de las leyes. Si empero por moderado quiere entenderse ser ministerial en el día, en verdad que no lo soy, porque abrigo el íntimo convencimiento de que el actual gobierno con su desprestigio, sus malos instintos, sus discursos, y en su desatentado sistema va a traernos la mayor de las calamidades, que es la revolución». No deja de resultar exagerado, a este respecto, el esfuerzo de gratitud de los académicos barceloneses, cuando la real orden del Ministerio de Fomento que facilitaba el depósito deja claro que los cuadros salían de Madrid más por falta de espacio que por generosidad o reconocimiento o por el ejercicio de una política equitativa, como se quiso ver.⁶²

Finalmente, el 3 de mayo de 1866, la Academia, reunida precisamente bajo la presidencia de Sebastià Anton Pascual, se dio por enterada de la Real Orden del Ministerio de Fomento por la que se aprobaban «las obras del Museo Nacional que pudieran remitirse a los provinciales». Resuelve que «se cedan al Museo provincial de Barcelona» veintiún cuadros, de forma «temporal, en calidad de depósito y a condición de devolverlos al Museo Nacional en cualquier tiempo en que el Gobierno de Su Majestad lo disponga». Precisa que los gastos de embalaje y de transporte sean a cargo de la Academia. Añade, por último, que, «conforme con lo acordado por la Comisión se deberá entender que esta concesión es especial y exclusivamente para la provincia de Barcelona por el local que se destina a estos cuadros y por haber figurado las obras de sus artistas ventajosamente en la úl-

⁶² «Aumentada considerablemente la colección de pinturas del Museo Nacional con los cuadros adquiridos para el mismo, procedentes de las últimas Exposiciones de Bellas Artes, se hace cada vez más difícil su conveniente colocación»; por eso, se ve necesario que, hasta la construcción de un nuevo edificio, se adopten medidas para evitar su deterioro. Ese es el motivo por el que recomienda «la distribución juiciosa, entre nuestras Academias de Bellas Artes y Museos provinciales que ocupan edificios a propósito, de aquellas obras que puedan servir de modelos para la enseñanza y de consulta a los aficionados, en los puntos en que el cultivo del arte y su adelanto se halle probado por medio de los triunfos obtenidos en los concursos públicos del ramo» (Llibre d'Actes, 1856-1871, pág. 185. Sesión celebrada el 3 de diciembre de 1865).

tima Exposición Nacional de Bellas Artes, atendido su número y el de premios que se les ha adjudicado». ⁶³ Con ocasión de la exposición del año 1867, el envío fue mucho menos generoso. ⁶⁴

El cuadro más relevante de pintura madrileña de época isabelina en la antigua colección de la Academia, cuya presencia es solo atribuible al peso político que entonces ejercía Madrid sobre Barcelona, es el retrato de la reina Isabel II, encargado a Federico de Madrazo en 1864, con la intención de presidir el Salón de Sesiones. El pintor aceptó la petición, pero se dio un plazo de cinco o seis meses para ejecutarlo, que se alargaría un año, poniendo un precio de 20.000 reales. ⁶⁵ El hecho de no haberse dedicado a la tarea comprometida con la celeridad que la Academia deseaba lo obligó a justificarse. ⁶⁶

⁶³ Llibre d'Actes, 1856-1871, pág. 202.

⁶⁴ La prensa artística informa de que se envían como depósito a la Academia de Barcelona, «dos cuadritos, originales de los Sres. D. Pablo Gonzalvo y D. Cecilio Pizarro, con objeto de que, en depósito, figuren en el Museo establecido por dicha corporación en el segundo piso de la Casa Lonja» (*Revista de Bellas Artes*, 1867, pág. 143).

⁶⁵ Llibre d'Actes. Sesión del 12 de marzo de 1864, pág. 139. Sesión del 2 de abril de 1864, p. 142.

⁶⁶ El 18 de febrero de 1865 atribuía el retraso a una enfermedad. Le dice entonces al secretario, Andreu Ferran: «Hace mucho tiempo que debía haber contestado a sus afables cartas de V., y sobre todo que debía haber concluido el retrato de SM la Reina para esa Academia de Bellas Artes; pero causas independientes de mi voluntad, y sobre todo la falta de salud, los sufrimientos que me aquejan hace algún tiempo me han impedido concluir las muchas obras que tengo empezadas, y más o menos adelantadas en mi estudio. Tuve en julio del año pasado que dejar el retrato de S.M. porque me pensaba ir a tomar las aguas sulfurosas a Guipúzcoa, después estuve malo y sufrí una operación en París y, por último, lo he estado aquí, y lo estoy todavía de resultas de la humedad, que he tomado en el local de la Exposición, que me ha producido unos fuertes dolores reumáticos, y el otro día cuando recibí su parte telegráfico de V. estaba yo en cama [...]. Ahora voy mejor y hoy he salido a pasear por la primera vez. Mañana pienso ponerme a concluir el retrato de la Reina. En cuanto esté se lo avisaré a V. inmediatamente, advirtiéndole que sé perfectamente que no lo he entregado a su debido tiempo, y que si no creen VV conveniente recibirlo yo me quedaré con él, que a esto se expone el que no puede cumplir lo que promete, aunque sea contra toda su voluntad». Poco más de quince días después, el 6 de marzo de 1865, se dirigía de nuevo a Ferran en estos términos: «hace días y *sin levantar la mano* me ocupo en la conclusión del retrato de SM para esa Academia de Bellas Artes [...] creo

La elección del prestigioso pintor cortesano evidencia el deseo de poseer una obra del más cotizado de los retratistas españoles del momento y exhibir en la institución barcelonesa una pintura moderna de primera magnitud, igual o mejor que las que se pudieran contemplar en la capital. Estaba claro que no era un encargo meramente representativo: se tuvo en cuenta que «el nuevo salón de sesiones [...] estaba también destinado a museo contemporáneo de pinturas», por lo que serviría «como base de dicho Museo el retrato de cuerpo entero de Su Majestad la Reina». Pero la dimensión representativa era muy potente: la reina aparecía de «tamaño natural, en traje de corte, de raso blanco bordado en oro con castillos y leones». Iba vestida, pues, con un traje de gala adornado con los signos heráldicos de la corona de Castilla y León, que se habían impuesto en Cataluña desde 1714 como los genuinos del rey de España, frente a las cuatro barras. Se trata de una circunstancia hasta cierto punto sorprendente, pues podía haber sido pintada como condesa de Barcelona, tal y como la propia Isabel II se había dejado ver cuando visitó Barcelona en 1860 y como la fotografiaría después Charles Clifford: o bien los académicos prefirieron la imagen institucional de la reina de España, a la manera cortesana, como una forma de equiparación; o bien, desde Madrid, se impuso el modelo oficial, sin tener en cuen-

poder asegurar a V. que para el 15 o el 20 del corriente podrá quedar del todo concluido»; y le pregunta si tiene en Madrid «algún comisionado que deba encargarse de mandar hacer el cajón» o tiene que hacerlo él mismo. En torno a esa época debe de estar fechada una carta de Francesc Fàbregas, encargado de seguir el encargo y de remitirlo a Barcelona, dirigida a su tío, Andreu Ferran: «He visto de nuevo al Sr. Madrazo [...]. El cuadro está bastante adelantado pero no tanto que pueda ser cosa de dos o tres días; me ha asegurado sin embargo que lo concluirá tan pronto como pueda, y está dispuesto a quedárselo si esa Academia no lo quiere en razón a no haberlo tenido antes concluido». El envío desde Madrid se gestionó a través suyo, siguiendo instrucciones de Sebastià Anton Pascual. El 17 de marzo de 1865 Fàbregas escribe de nuevo a Ferran: «el retrato de la Reina [...] no lo deja de la mano el Sr. Madrazo[,] a quien hago una visita todos los días». Estaba ya concluido en abril porque el 30 de abril de 1865 escribe: «mañana remitiré el cuadro del retrato de S.M. de propiedad de esa Academia de Bellas Artes» (ARACBASJ, caja. 150.3. Expediente relativo a diversos asuntos). La pintura llegó a Barcelona el miércoles 3 de mayo y la prensa de Madrid se hizo eco de la noticia (*La España*, 9 de mayo de 1865).

ta que aquellos símbolos heráldicos eran percibidos en Cataluña como ajenos.

La pintura, realizada con «un marco de madera tallado y dorado», formó parte del envío de obras españolas remitidas a París con motivo de la Exposición Universal de 1867. En un escrito fechado el 22 de abril, con membrete de la Administración de la Real Casa y Patrimonio y dirigido al marqués de Alfarrás, figura la solicitud, que supuso una gran satisfacción para la Academia.⁶⁷ Todo indica, sin embargo, que el cuadro fue elegido por razones puramente representativas y por tratarse de una efigie reciente de la reina pintada por un artista de prestigio. De hecho se colocó en el centro del salón de la sección española, pero solo fue mencionado de paso por algún crítico.⁶⁸ A la vuelta de París, fue depositado en la Bailía General del Real Patrimonio de Cataluña, cuya junta general, el 8 de diciembre de 1867, ponía en conocimiento del marqués de Alfarrás, como presidente de la Academia, que fuera devuelto «a fin de que pueda figurar en su puesto el primer domingo de enero próximo». Poco pudo ser disfrutado en el lugar para el que se había pintado porque, nada más desencadenarse la revolución de septiembre, el cuadro desapareció.⁶⁹

En conclusión, las consecuencias de un sistema centralizado de las artes para la Academia de Barcelona, por donde pasaba toda la vida

⁶⁷ «El Jurado Español en la Exposición Universal de París ha pedido un retrato de S.M. la Reina para colocarlo en el Salón de Sesiones, y queriendo SM satisfacer esta demanda, pide informe al Sr. Madrazo primer pintor de Cámara, el cual me ha manifestado que no puede disponer de ninguno que reúna los requisitos indispensables para figurar en el punto que se le destina, y que aunque está pintando uno de S.M. de Condesa de Barcelona, no le [*sic*] podrá concluir en un par de meses, pero al mismo tiempo me ha indicado que el que reúne las mejores condiciones al efecto es uno que él mismo hizo el año pasado para la Academia de Bellas Artes de esta Ciudad, de que V. es digno presidente» (ARACBASJ, caja 150.3. Expediente relativo a diversos asuntos).

⁶⁸ E. RIMMEL, *Souvenirs de l'Exposition Universelle, Paris, 1867*, París, Dentu, 1868, pág. 261; A. BONNIN, *Études sur l'art contemporain. Les écoles françaises et étrangères en 1867*, París, Dentu, 1868, pág. 63.

⁶⁹ Además de un dibujo preparatorio, se conserva otro retrato de Isabel II con el mismo traje (Madrid, Universidad Complutense), tal vez obra de Luis de Madrazo o de Benito Soriano Murillo, autor a su vez de otro similar en la colección del Banco de España (DÍEZ, *Federico de Madrazo...*, *op. cit.*, pág. 452, nota 252).

artística de la ciudad durante la época isabelina, han de analizarse desde dos puntos de vista: por un lado, las que se derivan de una estrategia de equiparación estatal, controlada e impuesta políticamente desde Madrid; y, por otro, las que tienen que ver con el aprovechamiento del organigrama existente, que genera tensiones no solo con la defensa de unas directrices propias, sino con el papel referencial que entonces aspiraba a desempeñar Barcelona en el marco del Estado.

El gobierno ejercido desde Madrid sobre las academias persigue la uniformidad en los mecanismos de promoción y difusión de la actividad artística moderna, articulada en torno a un centro, testimonio de lo cual es el papel superior que representa el Ministerio de Fomento, la Academia de San Fernando, las exposiciones nacionales de Bellas Artes o el Museo Nacional. Desempeña un control corporativo sobre los profesionales a los que forma y sobre sus actividades, especialmente de los arquitectos frente a los antiguos maestros de obras. Y, sobre todo, vigila lo relativo al patrimonio, testimonio del valor que se otorga al imaginario sobre el territorio (espacio) y sobre la historia (tiempo) como pilares de una identidad nacional común.

No obstante, el hecho de que, a pesar de su apelativo de provinciales, las academias tuviesen una jerarquía diferenciada en el organigrama general, quedasen establecidas en unas ciudades y no en otras, con una importancia histórica y económica distinta en cada caso, y actuaran más allá del territorio de la provincia (la de Barcelona sobre Cataluña e, incluso, sobre Baleares), hizo que estas no fueran meras delegaciones de un poder central. Ni siquiera el control económico de las diputaciones —era la diputación provincial la que otorgaba las becas, por ejemplo— o político —a través del gobernador civil— impidió que los académicos defendieran unos criterios de forma autónoma.

Algunos aspectos de la enseñanza y de la promoción artística, como los temas de los concursos académicos o sus jurados, por ejemplo, escaparon al control central, sin olvidar que la propia estructura tenía sus posibilidades de aprovechamiento, sin renunciar a la identidad. Indudablemente Madrid evocaba a los académicos barceloneses un modelo estético y un poder no despreciable, así como una plataforma para la intervención en las políticas estatales, y, sobre todo, un

interlocutor al que reclamar con pertinaz obstinación. Sirvan como testimonio las palabras que Sebastià Anton Pascual dirige a Andreu Ferran el 12 de febrero de 1865, cuando está gestionando en Madrid el depósito de pinturas para la Academia: «En cuanto a cuadros, continúan nuestras escaramuzas: haciendo estos señores el remolón y yo el impertinente. Veremos quién vence a quién: paréceme que al fin y al cabo cederán, siquiera para sacudirse las moscas de encima. Ya comprenderá V. que la mosca o el moscón soy yo».⁷⁰

⁷⁰ ARABASJ, caja 150.3. Expediente relativo a diversos asuntos.

ELS PROJECTES SOTMESOS A L'APROVACIÓ DE L'ACADÈMIA ENTRE 1850 I 1890

Descripció arxivística del fons

Begoña Forteza Casas

L'arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Contingut i evolució

L'Arxiu Històric de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi constitueix un veritable tresor documental, tant per a la corporació acadèmica com per a una part de la història de l'art català, menystinguda i oblidada.

El fons general es divideix alhora en quatre parts que s'han anat descobrint i classificant al llarg del temps i que han esdevingut un llegat documental de gran valor cultural, històric i d'investigació que es va anar constituint des de l'arribada de l'Escola Gratuïta de Disseny a la Llotja l'any 1775. A partir d'aquell moment els llibres de matrícula i la documentació relativa a alumnes, professors, correspondència, premis i borses de viatge atorgats per la Junta de Comerç, etc., es van anar conservant per motius diversos, la qual cosa permet que avui puguem consultar aquesta documentació tan valuosa. L'organització i la conservació del conjunt del nostre fons arxivístic han anat evolucionant i millorant en funció de les circumstàncies de cada moment històric i a la funció i el valor que s'ha anat donant a la documentació. Durant molts anys es va anar guardant i conservant en diferents llocs de l'Acadèmia: el despatx presidencial, la secretaria, els armaris dels passadissos, etc., sense donar-hi gaire importància; es tractava d'un fons dispers i desorganitzat que no tenia cap mena de valor aparent, ja que era impossible de consultar i gairebé ningú era conscient de la seva existència.

Durant la dècada dels anys noranta —tan transcendental per al bon funcionament de l'Acadèmia actual— ja es va començar a treballar en

l'organització i la classificació de tota aquesta documentació dispersa; se'n té constància gràcies a unes fitxes descriptives manuals, d'autoria desconeguda, que avui encara es conserven en les capsas de documentació per la seva utilitat de cara a la consulta documental quan es busca informació de forma ràpida o quan puntualment es vol saber quin és el contingut d'una capsa determinada. Posteriorment, Montserrat Roca, que s'encarregà durant uns anys de posar ordre a la biblioteca de l'Acadèmia, també estudià i descriví la documentació, sobretot la relativa a temes d'arquitectura i de la biblioteca mateix, fins que el Servei d'Arxius de la Direcció General del Patrimoni Cultural inicià una actuació adreçada a identificar i descriure els fons documentals de les antigues comissions provincials de monuments, començant per la de Barcelona. Així fou com Jordi Torner, arxiver del Servei d'Arxius de la Generalitat, va arribar a l'Acadèmia per fer-ne l'inventari, sense saber que aquella tasca tan puntual es convertiria en una feina d'anys: mentre buscava la documentació relativa a la comissió va descobrir-ne una altra igualment important que calia organitzar, classificar i descriure per tal de posar-la a l'abast del públic investigador. Així doncs, Torner es va encarregar d'organitzar el fons documental de l'Escola i l'Acadèmia, com també de realitzar l'inventari de la Comissió de Monuments i el de la Comissió Valoradora d'Objectes Artístics a Exportar, els fons de les quals van arribar a l'Acadèmia cap a la segona meitat del segle xx seguint complexes circumstàncies històriques. Gràcies a la seva tasca, actualment tenim un millor coneixement del fons d'arxiu i podem continuar la classificació i la catalogació exhaustiva de la resta del fons que encara s'ha de descobrir.

Així fou com l'arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi va sortir de l'anonimat al qual l'havien condemnat els anys i la ignorància, i com es va anar convertint en una font de referència per als investigadors de l'art català del segle XIX.

Els quatre fons conservats a l'arxiu de l'Acadèmia

Fons arxivístic de l'Escola de Belles Arts: 1775-1900

A l'Acadèmia es conserva la documentació de l'Escola del període que va romandre a l'edifici de la Llotja de Mar i sota la tutela d'aquella ins-

titució (1850-1900). També s'hi troba alguna documentació del període anterior, quan l'Escola estigué sota la direcció de la Junta de Comerç, malgrat que del gruix d'aquest fons més antic se'n té cura a la Biblioteca de Catalunya. Una part dels fons més actuals es conserva a l'Escola Superior de Disseny i Art Llotja i a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona. Però molts documents del segle xx van desaparèixer amb els trasllats successius i a causa del desconeixement d'algunes persones (secretaris, bidells, conserges), que en el seu moment van considerar que no valia la pena guardar tots aquells «paperots vells». Sembla que es van cremar i destruir nombrosos expedients d'alumnes de l'Escola, uns alumnes que després esdevingueren grans pintors, escultors, gravadors, dibuixants, etc., i uns documents que avui tindrien un valor històric i d'investigació incalculable.

La documentació que l'arxiu de l'Acadèmia conserva, com hem dit, correspon en la seva majoria al segle XIX, encara que hi trobem alguns llibres de matrícula de finals del segle XVIII¹ i capses amb documentació també de les acaballes del XVIII i principis del XIX, relativa a premis concedits a alumnes de l'Escuela de Nobles Artes de la Reial Junta de Comerç.

El gruix de la documentació, corresponent a la segona meitat del segle XIX, inclou expedients documentals amb informació acadèmica i econòmica, i llibres de matrícula de l'Escola de Belles Arts. En total hi ha trenta-tres llibres de gran format relatius als ensenyaments superiors de Dibuix, Pintura, Escultura i Gravat i als ensenyaments d'Arts i Oficis, que contenen les dades personals dels alumnes, les signatures en què es matricularen, el nombre de matrícules, l'any en què es realitzaren les matrícules i les observacions. Aquest darrer apartat informa sobre aspectes força curiosos: si l'alumne es matriculava com a pobre, si pagava o no la matrícula, si assistia o no a les classes, si va acabar amb èxit el curs corresponent o si era expulsat de classe per

¹ *Libro que dá razón de los discípulos matriculados en la Escuela Gratuita de Dibujo establecida en la Real Casa Lonja de la ciudad de Barcelona a espensas de la Real Junta Particular de Comercio de Cataluña, la qual dio principio el día 23 de Enero de 1775; Matricula de los discipulos en esta Escuela Gratuita de Nobles Artes á espensas de la Junta de Comercio en esta Casa Lonja de Barcelona. En primero de octubre de 1837; Borrador manual que contiene los alumnos premiados con la Estampa que pasan de clase. Empieza en 1º de Octubre de 1837.*

mal comportament. Per tant, resulten una font d'informació molt valuosa per als nostres usuaris, ja que aporten dades d'allò més concretes sobre el pas d'un artista determinat per l'Escola de Llotja. Són molt consultats i això n'ha provocat el deteriorament perquè es tracta de documents antics i amb un format molt poc pràctic per a la consulta; és per aquesta raó que se'n va plantejar la digitalització per garantir-ne una millor conservació. De moment se n'han digitalitzat tres, els corresponents als ensenyaments superiors de Dibuix, Pintura, Escultura i Gravat, que són els més consultats i els que estan més malmesos. Actualment, els serveis de biblioteca i arxiu esperen que arribin els mitjans per poder dur a terme la digitalització dels llibres de matrícula relatius a Arts i Oficis, que són els més nombrosos.

Fons arxivístic de l'Acadèmia 1850-2014

La instal·lació de l'Acadèmia a la seu de la Llotja a partir del 1849 també ens ha proporcionat tot un seguit de documentació històrica d'allò més interessant consistent en documents administratius i de govern, econòmics, relatius a la vida artística, cultural i administrativa de la institució. La documentació que fa referència a la història i l'activitat acadèmica s'inicia l'any de fundació de la corporació i abasta gairebé dos-cents contenidors de documents que descriuen la vida de l'entitat durant els segles XIX i XX: correspondència amb altres institucions, invitacions a actes diversos, consultes relatives a la construcció o destrucció de monuments arquitectònics catalans, pressupostos, cartes d'alumnes de l'Escola becats a l'estranger, etc. Gràcies a un quadre de classificació creat especialment per al nostre arxiu hem aconseguit estructurar la informació de manera coherent en tres grans grups: administració i òrgans de govern, àmbit econòmic i àmbit artístic i cultural. L'augment del nombre de consultes d'investigadors que ha tingut lloc els darrers anys ha anat posant de manifest que la descripció documental inicial no resultava útil perquè es perdia informació, i per això es van modificar els criteris catalogràfics i actualment es realitza un tipus de catalogació automatitzada molt més exhaustiva. La informació continguda en les fitxes manuals antigues s'ha ampliat i buidat a la base de dades de l'arxiu, la qual cosa permet descripcions documentals molt àmplies i la realització de cerques a partir de molts

campes del document. Els únics documents que no es cataloguen del tot són els de caràcter formal, protocol·lari o econòmic que sempre segueixen un mateix patró.

***Fons arxivístic de la Comissió de Monuments
Històrics i Artístics de la Província de Barcelona
(1844-1983)***

Les antigues comissions provincials de monuments de Barcelona, Girona, Lleida i Tarragona foren creades a partir d'una reial ordre del 1844 i durant més d'una centúria van ser l'instrument de l'Administració territorial de l'Estat per actuar en matèria de patrimoni històric i cultural. Es tracta d'un fons que sovint és consultat per les institucions públiques catalanes amb l'objectiu de documentar antecedents de restauracions i altres obres portades a terme, sobretot en el nostre patrimoni arquitectònic i arqueològic. D'altra banda, el valor històric d'aquests fons es veu accentuat pel creixent interès dels estudis de recerca pel que fa a la història del nostre patrimoni artístic, arqueològic i arquitectònic. A partir d'aquestes premisses, el Servei d'Arxius de la Direcció General del Patrimoni Cultural va endegar la descripció del fons documental de la Comissió de Barcelona, dirigint-la, finançant-la i publicant-la.²

La Comissió de Monuments Històrics i Artístics de la província de Barcelona es constituí el 3 d'octubre de 1844 basant-se en la reial ordre de 13 de juny del mateix any. Una preocupació constant d'aquesta comissió fou la creació i formació d'un museu d'antiguitats. La seva actuació respecte al patrimoni documental es coordinà amb l'Arxiu de la Corona d'Aragó.

Durant molts anys la comissió no va disposar d'un local propi com a seu, circumstància que sens dubte afectà la conservació i la transmissió del seu fons documental. El 17 de maig de 1967 —després de llargues èpoques d'itinerància— el Ministeri d'Educació i Ciència va comunicar a la Comissió de Monuments que s'havia de traslladar del

² Jordi TORNER I PLANELL, *Catàleg del fons de la Comissió de Monuments Històrics i Artístics de la província de Barcelona (1844-1983)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 2002.

carrer del Bisbe Caçador número 3 —seu de l'Acadèmia de Bones Lletres— a la seu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, a la Casa Llotja de Mar. Cal apuntar que el trasllat no va ser immediat i que hi va haver diferents seus intermèdies.

El fons documental de la Comissió de Monuments de Barcelona (1844-1983) consta de quaranta-dues unitats d'instal·lació, que ocupen uns cinc metres lineals. Abans de la intervenció arxivística de Jordi Torner, es trobava escampat per les diferents estances de l'Acadèmia: biblioteca, sala de despatxos, armaris del passadís, altell, etc. La primera tasca, doncs, fou reagrupar el fons; un cop fet això i veient que l'embalum documental era reduït, es va creure convenient realitzar un inventari i un quadre de classificació; l'inventari descriu tot el fons de manera exhaustiva i està constituït per fitxes o entrades descriptives.

Fons arxivístic de la Comissió Valoradora d'Objectes Artístics a Exportar (CVOAE) 1922-1940

Les comissions valoradores d'objectes artístics a exportar van ser creades pel reial decret de 16 de febrer de 1922 amb la finalitat de controlar i regular l'exportació d'objectes artístics i de vetllar per la salvaguarda i protecció d'aquest patrimoni. Es crearen aleshores les comissions valoradores d'objectes artístics a exportar de Madrid, Barcelona, Sant Sebastià, València, Sevilla i Palma de Mallorca. Cada una de les comissions estava adscrita a una o més duanes, especialment habilitades per a l'exportació d'objectes artístics; la CVOAE de Barcelona estava adscrita a les duanes de Barcelona i Portbou, i en formaven part personalitats importants de la vida cultural i artística de l'època, com ara Manuel Rodríguez Codolà, conegut crític d'art, secretari de l'Acadèmia de Belles Arts i professor de l'Escola Oficial de Belles Arts, o Joaquim Folch i Torres i Agustí Duran i Sampere, representants del Ministeri d'Hisenda. El contingut d'aquest fons documental, descrit per Jordi Torner en un complet inventari documental realitzat i publicat l'any 1995,³ recull l'activitat d'aquesta comissió

³ JORDI TORNER I PLANELL, *Inventari analític de la Comissió d'Objectes Artístics a Exportar*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Servei d'Arxius, 1995.

durant el període 1922-1936, data en què finalment la Generalitat assumí les seves funcions i competències. Consta de cinquanta unitats arxivístiques amb dades extremes dels anys 1922-1937 i 1940, malgrat que la documentació completa arriba fins l'any 1936. La tipologia documental és aquesta:

- Expedients de sol·licitud del permís d'exportació d'objectes artístics o de consulta, que contenen els documents següents: instància més fotografies, informe de la CVOAE que es remet a la Direcció General d'Instrucció Pública i Belles Arts, resposta de la Direcció General, comunicació a les duanes, talonaris i comprovants del pagament dels drets d'exportació.
- Repertori fotogràfic.
- Relacions de comptes.
- Talonaris de pagaments de drets d'exportació.
- Llibres de comptes.
- Expedients sobre funcionament intern.
- Llibres de correspondència i correspondència.

Els projectes d'arquitectura, urbanisme, pintura, escultura i arts decoratives de la segona meitat del segle XIX conservats a l'arxiu

El valuós paper de l'Acadèmia durant la segona meitat del segle XIX, moment en què va esdevenir una institució consultiva molt activa dins del panorama artístic català i amb potestat per intervenir en temes patrimonials, artístics i culturals, queda molt ben reflectit en el fons d'arxiu relatiu al conjunt de projectes, de temàtica molt diversa, que arribaren a l'Acadèmia per obtenir-ne el vistiplau. Aquest fons, conservat en el gruix de documentació relativa a l'activitat de la corporació, està constituït per un conjunt de 376 expedients catalogats i un conjunt indeterminat encara de documentació no catalogada però sí identificada. Del total de projectes catalogats, 278 corresponen a l'àmbit de l'arquitectura, 49 al de l'escultura, 28 al de la pintura, 9 són d'urbanisme, 3 pertanyen a l'àmbit artístic i expositiu, 3 al de la restauració i conservació del patrimoni i 2 pertanyen a les arts decoratives. La raó per la qual hi ha tants projectes arquitectònics es troba en

el fet que pertanyen a un sector que des de sempre havia plantejat la necessitat d'una regulació legal, pels conflictes plantejats entre arquitectes i mestres d'obres. És per aquest motiu que el paper de l'Acadèmia va ser fonamental a l'hora de tirar endavant projectes de manera legal i racional, ja que la majoria d'obres realitzades sense el seu coneixement eren denunciades; així es posava de manifest com estava de conscienciada la societat, i sobretot els mateixos arquitectes i constructors, del fet que els projectes a realitzar havien d'obtenir el vistiplau de la institució.

El caràcter consultiu de l'Acadèmia: motiu de l'arribada de projectes

El capítol III del reial decret de 31 d'octubre de 1849, relatiu a la nova organització de les acadèmies provincials i els estudis de les belles arts, estableix que l'Acadèmia ha de vetllar pel compliment de les lleis relatives a l'exercici de les arts en edificis i construccions, com també aprovar o denegar els dictàmens i projectes de les seves seccions i comissions, i debatre sobre els temes artístics que, d'acord amb les seccions, el president sotmeti a la seva deliberació.

A la junta general del 29 de maig de 1850 s'arxiva i s'acusa recepció d'una reial ordre emesa pel governador segons la qual, abans d'enderrocar, revocar o fer obres als edificis públics, s'ha de fer la consulta corresponent a la Comissió de monuments històrics i artístics i, prèviament, a l'acadèmia de la província; aquesta reial ordre confirmava la dictada ja l'11 de gener de 1808. Una altra reial ordre d'1 d'octubre de 1850 establí que aquest mandat s'ampliés a les obres d'art particulars:

[...] no tan solo se lleve á exacto y debido efecto lo prevenido en aquella soberana resolucion, sino que se haga extensiva a todas las obras del arte, incluidas las de los particulares, pues si bien tienen estos derecho á ejecutar cuanto les parezca conveniente en sus respectivas propiedades, debe entenderse tal facultad dentro de ellas, y de ningun modo en las fachadas, capillas y demás pasajes abiertos al público, en los cuales los abusos contra las reglas del buen gusto redundan, mas que en perjuicio de sus autores, en descredito de la nacion que los consiente.

A partir d'aquest moment tots els projectes que es volien dur a terme a Barcelona i a la resta de Catalunya havien de passar per l'Acadèmia per ser aprovats; si no es feia així, es cursava una denúncia i s'aturava la realització del projecte. Malgrat la voluntat reial i acadèmica de normalitzar aquest àmbit, els documents ens parlen del fet que, sobretot en temes d'arquitectura, assolir la legalitat va ser difícil i sempre hi va haver problemes: l'intrusisme i la complexitat de la definició de les competències dels diversos professionals del ram van fer complicada aquesta tasca.

Per valorar els projectes que arribaven, l'Acadèmia tenia experts constituïts en tres seccions corresponents a les especialitats d'arquitectura, pintura i escultura, els quals debatien i opinaven sobre el tema a tractar i deixaven la decisió final a l'Acadèmia, que oferia als interessats la seva opinió tècnica i experta. De vegades, quan el projecte ho requeria per les seves característiques tècniques i artístiques, aquestes seccions debatien i actuaven de manera conjunta.

Els expedients inclouen, en la majoria dels casos, una documentació molt completa del que es volia dur a terme i de la decisió final presa per l'Acadèmia (memòria del projecte, plànols i dibuixos, dictamen de la secció corresponent i dictamen final de l'Acadèmia). Actualment es conserva bona part de tota aquesta informació, malgrat que de vegades manquen documents, plànols sobretot, o el dictamen final de l'entitat. La consulta paral·lela de les *Actes* de l'Acadèmia relatives al període analitzat en aquest article ha permès desxifrar en alguns casos si finalment l'entitat donà el vistiplau a projectes en els quals no consta el dictamen i esdevé una eina d'anàlisi valuosa per poder completar i arrodonir l'estudi d'aquests documents.

El valor documental dels projectes rau en el fet que, a més de mostrar-nos la importància que tenia la institució acadèmica, descriuen la vida artística i cultural d'una Catalunya activa i canviant, i alhora posen de manifest que societat i Acadèmia van unides al llarg d'un període de gairebé quaranta anys, de manera que es testimonia una etapa transcendent per a la institució que va des de 1850 —data en què va quedar constituïda— fins a les acaballes del segle XIX. Si volem precisar una mica més, podem dir que el període de més activitat i presència acadèmica en la societat catalana va de 1850 a la dècada de 1880. A partir d'aquest moment el gruix dels projectes arribats

ja no és tan nombrós, i això posa de manifest que la societat canvia i l'Acadèmia sembla no adaptar-s'hi, cosa que deriva en una pèrdua de força i de consideració social.

Així doncs, aquest fons documental es manifesta com una nova via d'investigació i coneixement que val la pena tenir en compte de cara a nous treballs sobre la història de l'art del segle XIX i també sobre la història de l'Acadèmia de Belles Arts, el seu passat, el seu present i el seu futur. Potser el coneixement que ens ofereixen els documents d'un passat de la institució basat en el reconeixement i la presència d'aquesta en la societat catalana ens ajudarà a comprendre una mica més el perquè de la situació actual de l'entitat i ens permetrà fer els canvis pertinents per poder millorar la nostra activitat.

Metodologia descriptiva

Per poder accedir a la informació continguda en aquests expedients només cal introduir a la base de dades de l'arxiu la paraula clau, la data o la signatura topogràfica que ens interessi i la trobarem amb facilitat. També es pot realitzar una cerca més àmplia o més concreta en funció dels interessos de l'investigador; per exemple, se'ns permet accedir a tots els projectes arquitectònics, escultòrics o pictòrics d'una època determinada o bé podem buscar només els relatius a un arquitecte, escultor o pintor. Al final de l'article s'inclou un enllaç a un document que descriu, mitjançant llistes cronològiques temàtiques i geogràfiques, la totalitat del contingut del fons de projectes catalogats fins ara.

Hi ha set seccions: arquitectura, urbanisme, pintura, escultura, arts decoratives, àmbit artístic i expositiu, i restauració i conservació del patrimoni català, dins les quals es descriu breument el contingut de cada projecte, que porta el nom del seu autor. Dins de les seccions esmentades, els projectes s'organitzen en períodes cronològics de deu anys des de 1850-1860 fins a 1880-1890; de cara a la comprensió de l'abast cronològic del fons i dins de cada període cronològic, es data cada projecte i es distingeix si s'havia de realitzar a la ciutat de Barcelona o a la resta de Catalunya. Cal destacar que hi ha una etapa posterior a la que s'analitza en aquest article que va de 1890 a 1936 i durant la qual, amb menys freqüència que en l'etapa anterior, l'Acadèmia segueix rebent projectes, alguns de molta rellevància, per donar-hi el seu parer.

Projectes d'arquitectura

El gruix de projectes arquitectònics catalogats que formen part d'aquest fons és de 278 i engloba un període cronològic que va de 1850 a 1890. Dins d'aquesta disciplina, els projectes s'han anat classificant cronològicament per especialitats: arquitectura civil, arquitectura religiosa, arquitectura funerària i àmbit legislatiu, per poder copsar més clarament quin tipus de projectes arribaven, en quina quantitat i quin creixement exponencial tenien al llarg del temps. En la majoria dels casos, doncs, s'observa que les dècades 1850-1860 i 1860-1870 són les d'especial aflluència de projectes, coincidint amb l'etapa de més rellevància de l'Acadèmia dins de l'àmbit artístic català, per anar decreixent des de la dècada 1870-1880 fins a 1890. A partir d'aquesta data segueixen arribant projectes, però ho fan de manera molt més intermitent, cosa que testimonia que societat i Acadèmia es van separant cada vegada més. Els projectes d'arquitectura vinculada a temes religiosos són els més nombrosos, amb un total de 118, seguits pels relatius a l'arquitectura civil, un total de 94, i pels de temàtica funerària —cementiris, panteons, sepulcres, etc.—, amb un total de 29 projectes. Cal destacar l'apartat «Legislació i regulació de l'àmbit de projectes arquitectònics», ja que els projectes són molt nombrosos —48 en total—, sobretot en les primeres dècades de la segona meitat del segle XIX, i representatius dels problemes legals experimentats en aquest sector i també de l'important paper de l'Acadèmia per regular-ho. De molts d'aquests projectes es conserven els plànols, que actualment són al museu per facilitar-ne la conservació, tot i que n'hi ha que encara s'han de classificar.

Durant el període 1850-1890 trobem expedients relatius als temes següents:

- Construcció de façanes i obres realitzades a cases particulars a la ciutat de Barcelona i també a poblacions i ciutats de la província.
- Decoració de façanes, millores i obres diverses a edificis públics de Barcelona i també als ajuntaments de ciutats de la província, com Vilafranca del Penedès o Vilaseca.
- Millora de l'empedrat dels carrers de la ciutat de Barcelona.

- Construcció d'altars, retaules i esglésies a la ciutat de Barcelona i diverses poblacions i ciutats de la província.
- Construcció de presons a diferents poblacions.
- Nous cementiris a Barcelona i a pobles i ciutats de la província.

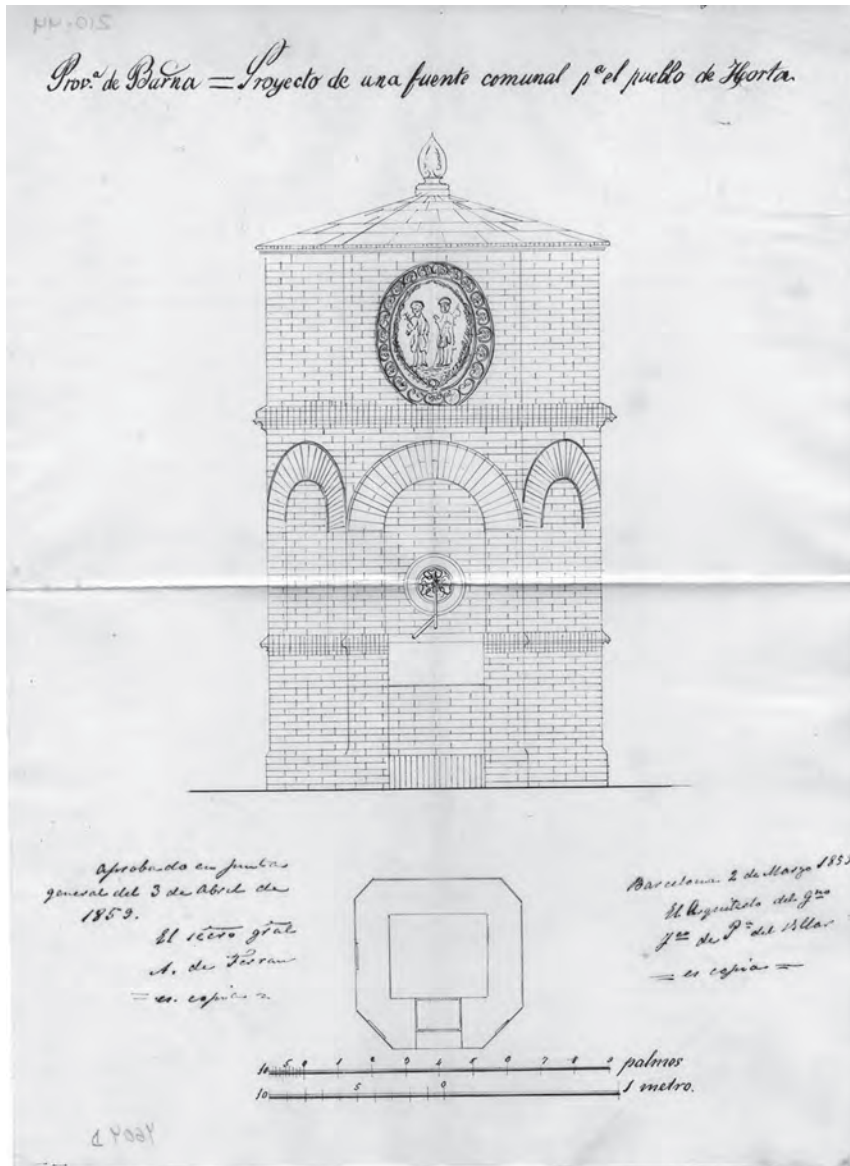
Arquitectura civil

Conjunt de 94 projectes realitzats tant a la ciutat de Barcelona com a la resta de Catalunya sobre els temes següents:

- Construcció i decoració de façanes d'edificis públics i particulars.
- Millores a l'empedrat dels carrers.
- Construcció de ponts, fonts públiques, mercats, teatres, presons, escorxadors, escoles i hospitals.
- Intents d'enderrocament de monuments importants, com el monestir de Pedralbes.
- Reforma d'edificis públics i emblemàtics, com el Teatre del Liceu.
- Dècada 1850-1860: 64 projectes a Barcelona i 23 a la resta de Catalunya.
- Dècada 1860-1870: 2 projectes a la ciutat de Barcelona.
- Dècada 1870-1880: 2 projectes a Barcelona i 2 a la resta de Catalunya.
- Dècada 1880-1890: 1 projecte a la ciutat de Barcelona.

Arquitectura religiosa

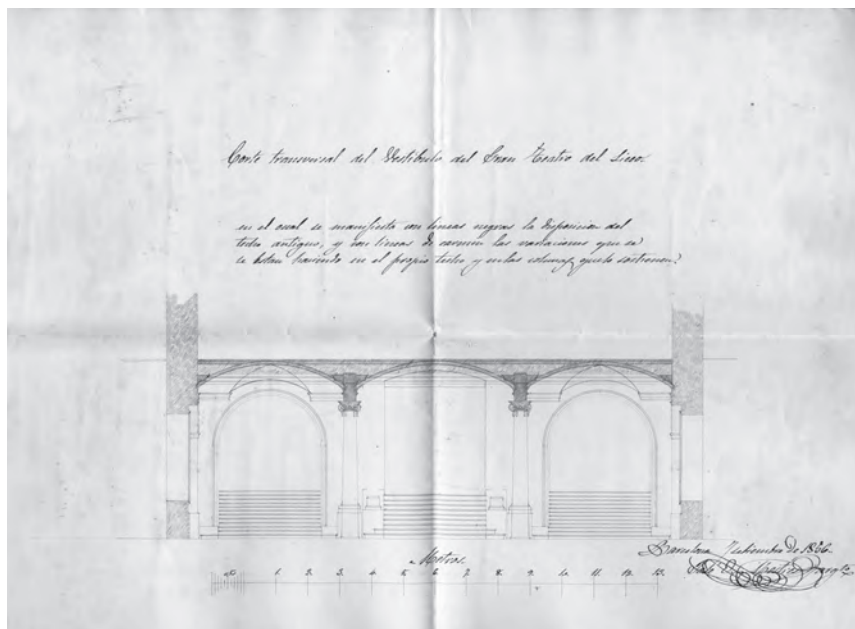
Especialitat de la qual es conserven 118 projectes a realitzar a la ciutat de Barcelona i a la resta de Catalunya, la majoria dels quals van arribar a l'Acadèmia durant la primera dècada d'activitat de la institució, és a dir, de 1850 a 1860. Durant els anys posteriors, concretament de 1860 a 1880, hi va haver una disminució considerable de sol·licituds de dictamen i finalment, de 1880 a 1890, es torna a detectar un augment exponencial de l'arribada de projectes. Els temes proposats en aquests documents són els següents:



Projecte de font per al barri d'Horta. Imatge cedida per la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

- Construcció, reforma i ampliació de catedrals, convents, monestirs, esglésies i capelles.
- Realització i restauració d'altars, retaules, etc.

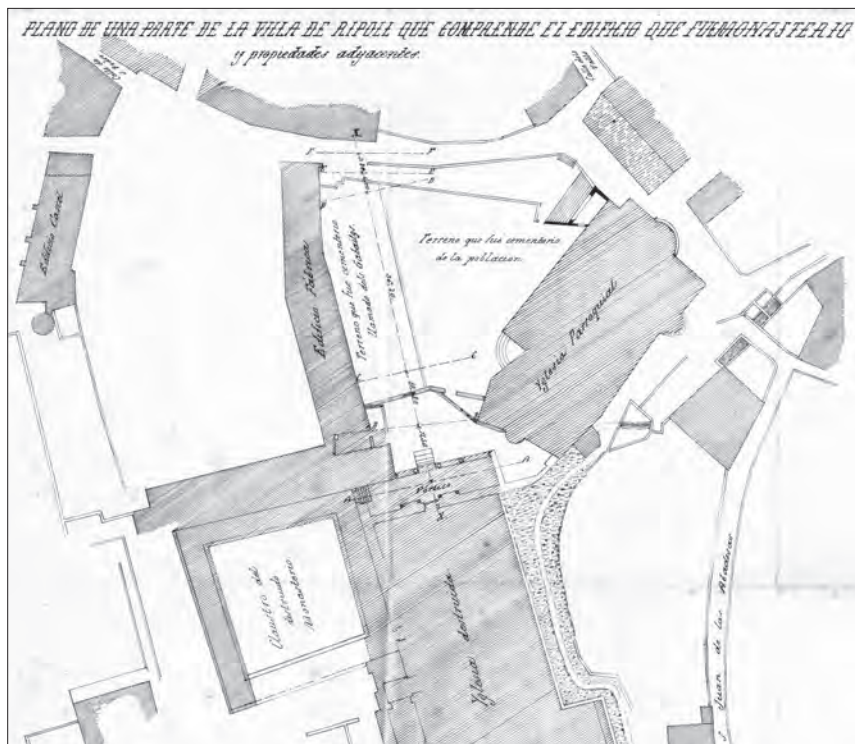
Projecte de restauració de la façana del Liceu. Imatge cedida per la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.



- Cal destacar, pel seu nombre i la seva exhaustivitat, la documentació relativa a les obres de restauració realitzades al monestir de Ripoll entre 1860 i 1880.
- Dècada 1850-1860: 24 projectes a la ciutat de Barcelona i 31 a la resta de Catalunya.
- Dècada 1860-1870: 6 projectes a la ciutat de Barcelona i 14 a la resta de Catalunya.
- Dècada 1870-1880: 6 projectes a la ciutat de Barcelona i 6 a la resta de Catalunya.
- Dècada 1880-1890: 20 projectes a la ciutat de Barcelona i 10 a la resta de Catalunya.

Arquitectura funerària

Sobre aquesta especialitat arquitectònica no hi va haver tanta demanda de dictamen per part de les institucions i els arquitectes de Barce-



Detall del projecte de restauració del monestir de Ripoll. Imatge cedida per la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

lona i de la resta de Catalunya. L'arxiu de l'Acadèmia conserva 29 projectes catalogats sobre aquest tema, tots arribats entre 1850 i 1870. Els temes tractats en aquests documents són els següents:

- Projectes relatius a la construcció i millora de cementiris.
 - Realització de panteons i monuments funeraris.
 - Construcció de sepulcres.
 - Disseny d'inscripcions funeràries.
-
- Dècada 1850-1860: 15 projectes a la ciutat de Barcelona i 11 a la resta de Catalunya.
 - Dècada 1860-1870: 2 projectes a la ciutat de Barcelona i 1 a la resta de Catalunya.

Legislació sobre temes d'arquitectura

Els projectes relatius a temes que tenen a veure amb qüestions legals relatives a l'àmbit de la construcció són bastant nombrosos, concretament n'hi ha 58 de catalogats, i la major part van arribar a l'Acadèmia durant la dècada 1850-1860. La temàtica d'aquesta documentació té a veure amb aquests assumptes:

- Aclariment de les competències d'arquitectes, mestres d'obres i agrimensors.
 - Compliment de les reials ordres i els reials decrets relatius a la necessitat d'aprovació dels projectes per la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando o les acadèmies provincials.
 - Distinció entre mestres d'obres antics i moderns.
 - Normativa relativa a la presentació de projectes.
 - Denúncies de particulars i d'organismes institucionals relatives a obres i restauracions que es fan de manera il·legal.
-
- Dècada 1850-1860: 25 projectes a la ciutat de Barcelona i 23 a la resta de Catalunya.
 - Dècada 1860-1870: 3 projectes a la ciutat de Barcelona i 3 a la resta de Catalunya.
 - Dècada 1870-1880: 1 projecte a la ciutat de Barcelona i 1 a la resta de Catalunya.
 - Dècada 1880-1890: 1 projecte a la ciutat de Barcelona.

Projectes d'urbanisme

Dins d'aquest grup trobem 9 projectes que inclouen el període cronològic 1850-1880, dels quals 11 fan referència a temes urbanístics de la ciutat de Barcelona. Els temes tractats en la documentació són els següents:

- Reforma i ampliació de la ciutat de Barcelona.
- Millora i obertura dels carrers de la ciutat.
- Transformació de la Ciutadella en parcs i jardins.
- Valoració de terrenys per obrir camins i carreteres.
- Projectes on es barregen temes legals i temes urbanístics.

- Dècada 1850-1860: 4 projectes a la ciutat de Barcelona i 1 a la resta de Catalunya.
- Dècada 1860-1870: 3 projectes a la ciutat de Barcelona.
- Dècada 1870-1880: 1 projecte a la ciutat de Barcelona.

Projectes pictòrics

Es tracta d'un conjunt de 28 projectes dels quals 25 anaven destinats a la ciutat de Barcelona i 3 a poblacions de la resta de Catalunya; el gruix més important va arribar a l'Acadèmia entre 1850 i 1870. Els temes tractats en aquests documents fan referència a:

- Quadres de temàtica religiosa amb destinació a esglésies.
 - Pintures amb destinació a les institucions governamentals de la ciutat (Ajuntament, Diputació).
 - Pintures pertanyents a particulars: són més escasses, suposem que per la manca de costum o necessitat dels particulars de sol·licitar l'ajuda d'un organisme oficial per establir el mèrit artístic d'una obra d'art.
 - Denúncies: tenen a veure amb el deteriorament d'obres d'art i la manca de solucions per evitar-lo, i, un cop més, entra en joc la necessitat urgent de restaurar-les mitjançant els coneixements dels membres de la secció de pintura de l'Acadèmia, en aquest cas.
 - Lògicament, la institució també fa ús dels seus experts en pintura per determinar adquisicions de quadres per a la col·lecció del museu de l'Acadèmia i fer valoracions de pintures dels seus pensionats a l'estranger i dels d'altres institucions, com l'Ajuntament de Barcelona.
-
- Dècada 1850-1860: 9 projectes a la ciutat de Barcelona i 2 a la resta de Catalunya.
 - Dècada 1860-1870: 10 projectes a la ciutat de Barcelona i 1 a la resta de Catalunya.
 - Dècada 1870-1880: 6 projectes a la ciutat de Barcelona.

Projectes escultòrics

Són 49 els projectes d'escultura conservats a l'arxiu, dels quals 34 corresponen a l'àmbit barceloní i 22 a la resta de Catalunya; el gruix d'aquests documents arriba a l'Acadèmia durant la dècada 1850-1860, després i fins a la dècada 1880-1890 no trobem projectes d'escultura catalogats. La temàtica tractada fa referència als temes següents:

- Escultures i grups escultòrics de temàtica religiosa destinats a esglésies, convents, monestirs, etc.
- Escultures de temàtica clàssica, mitològica o realista. Són projectes més escassos i amb destinació a edificis públics i cases particulars.
- Escultures realitzades per pensionats a l'estranger per l'Ajuntament de Barcelona. Cal dir que van arribar alguns dels dibuixos preparatoris d'aquestes escultures i grups escultòrics, la major part dels quals es conserven amb l'expedient documental; n'hi ha molts que són dibuixos de gran bellesa i precisió, per bé que també hi ha esborranys.
- Dècada 1850-1860: 27 projectes a la ciutat de Barcelona i 17 a la resta de Catalunya.
- Dècada 1860-1870: 2 projectes a la ciutat de Barcelona i 1 a la resta de Catalunya.
- Dècada 1880-1890: 2 projectes a la ciutat de Barcelona i 1 a la ciutat de Buenos Aires.

Projectes sobre arts decoratives

Només hi ha 2 projectes arribats a l'Acadèmia durant els anys 1850-1890, però per la importància i bellesa del que s'hi descriu val la pena incloure'ls. Es tracta dels projectes relatius a la decoració de dos llocs emblemàtics de la ciutat de Barcelona:

- Decoració de l'històric Saló de Sant Jordi de la Diputació de Barcelona.
- Vidrieres realitzades per Agustí Rigalt per a la catedral de Barcelona.

- Dècada 1850-1860: 1 projecte a la ciutat de Barcelona.
- Dècada 1880-1890: 1 projecte a la ciutat de Barcelona.

Projectes sobre l'àmbit artístic i expositiu

Són 3 els projectes arribats a l'Acadèmia durant la dècada 1860-1870 relatius a l'activitat cultural, artística i acadèmica de la ciutat i de la resta de Catalunya:

- Programa per a l'ensenyament del dibuix aplicat a les arts mecàniques que la Junta de Instrucción Pública vol implantar a les poblacions de més de mil habitants.
- Reglament per establir a Barcelona una societat amb el nom de Círculo de Bellas Artes.
- Subscripció per pagar un tribut d'honor i afecte a la memòria de Francesc Permanyer.
- Dècada 1860-1870: 3 projectes a la ciutat de Barcelona.

Projectes sobre restauració i conservació de béns mobles

Es tracta de 3 projectes, 2 arribats a l'Acadèmia entre 1860 i 1863 i 1 arribat l'any 1891, gairebé trenta anys més tard. Es tracta de documentació relativa als temes següents:

- Conservació dels objectes artístics d'esglésies i monuments religiosos.
- Peticions ministerials relatives a la conservació i la restauració artística i monumental, etc.
- Dècada 1860-1870: 1 projecte a la ciutat de Barcelona i 1 a la resta de Catalunya.
- Any 1891: 1 projecte relatiu a l'àmbit de tot Catalunya.

Tota aquesta documentació, en definitiva, ens demostra la presa de consciència social del valor del patrimoni artístic i cultural català, que va anar unida a la creació de l'Acadèmia i al desvetllament del seu pa-

per com a ens amb criteri expert per valorar, defensar i protegir el tresor patrimonial del país, exercit amb consciència durant gairebé quaranta anys. Es tracta d'una part del conjunt de documents que constitueixen el fons d'arxiu de l'Acadèmia que s'ha volgut donar a conèixer ara perquè mostren la rellevància de la institució durant el període cronològic 1850-1890, i que s'emmarca perfectament dins l'àmbit temàtic i cronològic de les jornades d'estudi «Acadèmia i art. Dinàmiques, transferències i significació a l'època moderna». La resta de documentació que conforma la globalitat de l'arxiu de l'Escola també té molt d'interès, ja que, com s'ha dit al llarg d'aquest article, descriu i documenta de manera detallada un moment molt concret de la història de l'art català i de les seves institucions. És per aquest motiu que des de l'arxiu s'intenta cada dia que aquest fons, desconegut durant molts anys, sigui visible i accessible, i que d'aquesta manera participi en el procés de recuperació institucional iniciat durant la dècada dels anys seixanta per Frederic Marès i en el qual actualment encara estem immersos. Cal destacar l'ajut dels becaris de la Universitat Pompeu Fabra i de la Universitat Autònoma de Barcelona que des de fa un any fan pràctiques amb nosaltres i la col·laboració desinteressada dels voluntaris: gràcies a tots ells s'ha pogut agilitzar l'organització i la catalogació de tota aquesta documentació per tal de poder respondre millor a les consultes, que cada cop són més freqüents. Per la seva part, els investigadors i estudiosos donen valor a la documentació amb l'interès que hi dediquen i les consultes que hi adrecen, i tot plegat ens anima a seguir treballant i descobrint un arxiu que de mica en mica es desvetlla com una font d'informació i estudi que cal tenir en compte. Així doncs, podem dir que l'arxiu de l'Acadèmia ha passat de ser un fons dispers i inaccessible a convertir-se, a poc a poc, en un conjunt de documents organitzat, útil i obert a les possibles consultes. Avui es dona a conèixer el fons de projectes sotmesos al dictamen de l'Acadèmia; potser en un futur proper es podran fer accessibles altres parts de l'arxiu fins que la seva catalogació sigui una realitat tangible i completa.

CAP AL RECONeixEMENT COM A MUSEU DE LA COL·LECCIÓ DE LA REIAL ACADÈMIA CATALANA DE BELLES ARTS DE SANT JORDI

Una reivindicació històrica

Victoria Durá Ojea

Antecedents i consideracions sobre el primer museu d'art que va tenir Barcelona i el paper de l'Acadèmia en la creació i el desenvolupament dels museus d'art de la ciutat

La primera notícia d'un museu d'art a Barcelona —entès com a col·lecció artística exposada i oberta al públic— la trobem a l'Escola de Nobles Arts de Barcelona, en època napoleònica. El pintor Josep Bernat Flaugier, que llavors dirigia l'entitat educativa, anomenada aleshores Escola Llotja, va tenir la iniciativa d'obrir al públic un dia al mes l'anomenada «galeria» artística de l'Escola, després de traslladar-hi un elevat nombre d'obres requisades a esglésies i convents de Barcelona, encara que després del conflicte bèl·lic la major part de les peces hi foren retornades. Moltes d'aquestes obres tornaren a formar part de la col·lecció —una col·lecció que s'havia anat fent des dels inicis de l'ensenyament per a la formació dels alumnes— després dels esdeveniments polítics de l'any 1835.

Durant el temps que l'Escola va estar sota la protecció de la Junta de Comerç (1775-1849) es pot considerar que tot l'edifici de la Casa Llotja de Mar de Barcelona era un gran museu, ja que les obres reunides o generades per l'activitat educativa es van anar distribuint tant per les sales del segon pis de l'edifici —seu de l'Escola— com per les del primer, on estava instal·lada la seu de la Junta de Comerç. Totes les obres de la Llotja tenien una mateixa procedència, totes pertanyien a una mateixa col·lecció.

Després que un reial decret de 1849 creés les acadèmies provincials de belles arts —fet que coincidí amb la pèrdua d'atribucions de

la Junta de Comerç— i que l'Acadèmia de Barcelona —origen de la nostra institució— s'instal·lés també al segon pis de la Casa Llotja (1850), la col·lecció va quedar d'alguna manera fragmentada, ja que moltes de les obres del primer pis, peces escultòriques fonamentals i de primer ordre com són les de Damià Campeny, van restar on eren, malgrat els nombrosos intents posteriors de l'Acadèmia d'incorporar-les a la col·lecció d'origen per reunir totes les peces, tant amb finalitat museística com amb finalitat educativa. Es feia constar en l'article 65 del decret de 1849: a càrrec de les acadèmies quedaven els museus provincials, la qual cosa donava a la institució encara més legitimitat a l'hora de reclamar aquest patrimoni.

De fet, ja l'any 1858 l'Escola demanava a l'Acadèmia que fes les gestions necessàries per pujar al segon pis alguna de les escultures que «posseïa» al primer pis de l'edifici per al museu d'escultura.¹ Segons consta en les actes de la institució, aquestes reclamacions es repetiren en diverses ocasions al llarg del segle XIX amb escassos resultats, com és el cas de l'any 1863, quan el Consell Provincial d'Agricultura, Indústria i Comerç de Barcelona —entitat merament consultiva en què s'havia convertit l'antiga Junta de Comerç— acceptà lliurar a l'Acadèmia els quadres de Francesc Lacoma que encara hi havia a l'edifici de Sant Sebastià, mitjançant el corresponent inventari i rebut; el Consell va dir de nou, però, que no es podia desprendre de les escultures de Campeny demanades per l'Acadèmia per a l'estudi dels alumnes, encara que sí que donaria permís per copiar-les sempre que ho sol·licitessin. L'Acadèmia creà aleshores una comissió per estudiar la qüestió del dret de propietat que creia que hi tenia.

Encara que les obres de la creixent col·lecció escolar i acadèmica es repartien per tot el segon pis de la Casa Llotja, aviat es van equipar una o diverses sales especialment destinades a exposar una selecció destacada de les peces, que van canviar de situació segons les èpoques i que sempre es van anomenar «Museo» o «Galería». Un escrit d'Elies Rogent i Claudi Lorenzale (25 de setembre de 1858) en el qual comunicaven a l'Acadèmia que estava acabada la reforma realitzada als locals de l'Escola de Belles Arts, i detallaven les obres, ens

¹ Biblioteca-arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (RACBASJ), caixa 64.22.

ajuda a entendre la distribució d'aquestes sales i el concepte que tenien del Museu aleshores:

10.º La galeria de Pintura, hacia muchos años que estaba completamente descuidada [...]. Con el nuevo arreglo se ha logrado que los cuadros quedaran perfectamente alumbrados, que hubiera mayor desarrollo de paredes y que se subdividiera el museo en cuatro departamentos á saber: 3 para la Pintura y uno para la escultura quedando además un cuarto independiente para el Profesor [...]. Actualmente los cuadros de nuestro célebre pintor Viladomat están colocados cual corresponde para patentizar que en los pasados tiempos el genio catalan no ha estado reñido con las Bellas artes [...]. En la sala que formará el museo de Escultura podrán copiar los alumnos de día las Estátuas del antiguo, siendo de urgente necesidad y llamando toda la atencion de V.E. para que mande subir algunas de las Estátuas que posee la academia en el museo del piso principal por exigirlo así las necesidades de la enseñanza. 11.º Los museos de Estampas y de adorno se han conservado en las salas de secretaria el de Pintura contemporanea en la sala de la presidencia habiéndose dado principio además á formar un nuevo museo para todas las obras de los alumnos premiados y que por acuerdo de la academia se consideren dignas de este honor.²

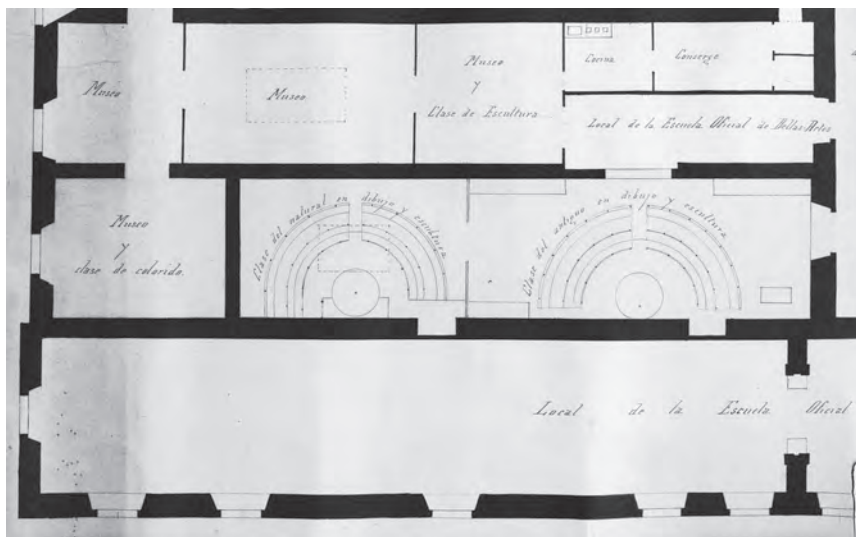
Segons el que hem pogut comprovar en un plànol conservat a l'Acadèmia,³ la galeria de pintura dividida en quatre sales, a la qual es refereix el text, estava situada al saló de Cònsols —avui destinat per la Cambra de Comerç a diferents usos—, la qual cosa demostra la vocació museística d'aquest espai. Allà es van instal·lar, com hem vist, peces tan importants com la sèrie de quadres sobre la vida de sant Francesc, de Viladomat, procedents de les desamortitzacions, o les que s'incorporaren al fons l'any 1851 —les obres més importants de la col·lecció—, nou grans pintures realitzades al fresc i passades posteriorment a teles que formaven part del conjunt creat per Annibale Carracci per a la capella Herrera de l'església de San Giacomo degli Spagnuoli, a Roma.⁴ Aquestes obres van ser incorporades a la col·lec-

² RACBASJ, doc. 64.22.

³ Núm. d'inv. general 3250 D.

⁴ En l'actualitat, tant les obres de Viladomat com les de Carracci es troben en dipòsit al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC).

Sales destinades a museu en la part de l'Escola que ocupava el saló de Cònsols, amagant l'estructura original. Detall del plànol de l'Escola i l'Acadèmia de 1875. Imatge cedida per la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, núm. d'inv. 3250 D.



ció acadèmica per disposició de la reina, que va indicar que les pintures no només havien de ser útils per als alumnes de belles arts, sinó també per al públic general. Es reafirmava així oficialment la consideració de la col·lecció com a museu.⁵

En aquest sentit, des del seu origen l'Acadèmia —que a més de dirigir l'ensenyament tenia també potestat per assessorar en les qüestions artístiques de la província, vetllar pel patrimoni i fomentar l'estudi de les belles arts— va manifestar en nombroses ocasions la necessitat d'establir a Barcelona oficialment un museu provincial d'art. Un dels exemples que en tenim és de l'any 1864, quan es creia que l'Escola marxaria al nou edifici de la Universitat. Aleshores, els acadèmics van plantejar que hi hauria d'haver un sol museu de belles arts a Barcelona i que la seu que havia de deixar lliure l'Escola a la Llotja seria un espai immillorable.⁶

Tot tenia molt de sentit i anava encaminat a arrodonir la decisió que la corporació havia pres un any abans d'adaptar alguns espais

⁵ RACBASJ, acta del 31 d'agost de 1851.

⁶ RACBASJ, carta del 5 de desembre de 1864, doc. 64.8, i junta general del 4 de desembre de 1864.

dels locals de l'Escola i l'Acadèmia per disposar-hi un saló d'actes i sessions que a la vegada funcionés com a museu contemporani de pintura. El projecte va ser encarregat de nou a Elies Rogent⁷ i es va produir un intercanvi d'espais amb l'Escola. Unint l'antiga secretaria amb la classe de geometria es va formar finalment el que coneixem avui com a saló d'actes. Dintre d'aquest projecte de reformes, es van construir els tres bancs de butaques del saló de sessions que encara avui el presideixen⁸ i es va encarregar a Federico de Madrazo un retrat de la reina per al nou saló amb el qual pretenien començar la formació de la col·lecció del museu contemporani de pintures. Aquest espai, finalment, es va inaugurar l'any 1865.⁹

Amb l'Exposició d'Objectes d'Art que la mateixa Acadèmia organitzà el 1866, que representà una empenta a l'activitat artística del país, es va enriquir aquest museu de pintura contemporània amb la compra de vint de les obres exposades. També aquest any, el Museo del Prado cedí vint quadres en dipòsit a l'Acadèmia, peces que passaren a formar part de l'exposició permanent. I un any després es publicà el cinquè catàleg de la col·lecció de l'Acadèmia (1867), en el títol del qual apareixia el terme museu: *Catálogo de las obras pertenecientes al Museo, a cargo de la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona*. Així mateix, dels catàlegs que havien aparegut amb anterioritat —1821 (manuscrit), 1833, 1837 i 1847—, també el del 1847 anomenava Museo la col·lecció.

La idea dels acadèmics que l'establiment d'un museu d'art a Barcelona semblava gairebé una realitat gràcies precisament a les seves



Cinquè catàleg de la col·lecció de l'Acadèmia publicat l'any 1867, en el títol del qual apareixia el terme museu. Imatge cedida per la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

⁷ 22 de maig de 1863. RACBASJ, caixa 64.8.

⁸ C, caixa 64.8.

⁹ RACBASJ, caixa 64.14. El retrat d'Isabel II de Madrazo va ser destruït durant la Revolució de 1868, segons el que consta en el catàleg manuscrit, continuació de l'imprès de 1867.

iniciatives, quedà reflectida llavors en les paraules del secretari general de l'Acadèmia, Andreu de Ferran i de Dumont:

[...] tenemos la fortuna de ver el feliz comienzo de un Museo provincial que, gracias a los recursos que la Excma. Diputación generosamente nos procura —poniéndolo al cuidado de la corporación que naturalmente está llamada a prestárselo— vendrá a llenar uno de los más notables vacíos que, tanto los artistas como las personas de buen gusto, nacionales y extranjeras, hallaban al visitar la bella capital de Caluña.¹⁰

L'any 1874 la Direcció General d'Instrucció Pública ordenava el trasllat de l'Acadèmia i de les seves escoles a l'edifici nou de la Universitat. L'oposició de l'Acadèmia i de la Diputació a aquesta mesura va fer que finalment només s'hi traslladés l'Escola d'Arquitectura. En la comunicació que l'Acadèmia dirigí a la Diputació en rebre l'ordre del Govern, s'expressen idees ben interessants. El document parla de l'endèmica manca d'espais adients a l'ensenyament i a les instal·lacions museístiques a la Llotja, que havia impedit des de sempre pujar al segon pis les escultures de Campeny; de la dependència de l'Acadèmia respecte a la Diputació i, per tant, del caràcter provincial de la institució; de la importància de la col·lecció artística de l'Acadèmia, sempre anomenada museu; de la veritable urgència de formar un museu provincial de belles arts que inclogués les arts sumptuàries, i, finalment, de l'edifici que la Diputació tenia planejat construir per albergar les dependències de l'Acadèmia. Reproduïm una part del text recollit en les actes, per la seva singularitat i importància:

Este Cuerpo Académico considera que es de interes para el cumplimiento de los fines de su instituto realizar la traslacion de parte de sus dependencias al edificio nuevamente construido en el Ensanche [...]. Conveniente y mas que conveniente, necesario sería que se levantara un edificio cuyo trazado estuviera en consonancia con las necesidades de la Academia de Bellas Artes y en este concepto merecen sincero aplauso los acuerdos 53, 54 y 55 de los tomados por la Diputacion provincial en 24 de Abril de 1873; pero interin esta mejora no se reali-

¹⁰ RACBASJ, acta de la sessió pública de l'1 de juliol de 1866.

za, juzgue la Academia que ha de ser utilísimo el aprovechar los locales de la Universidad nueva. Funda su parecer en las razones siguientes = 1.^a Los salones y salas en que hoy se halla colocado el Museo provincial son incapaces para contener el numero de cuadros que lo constituyen. Por causa de esta estrechez los lienzos han de estar como amontonados, puestos algunos á considerables alturas en las que no puede apreciarse su mérito, y faltos varios de la luz conveniente para que puedan bien estudiarse. Colocados con la debida separacion y reunidos en un local vasto los cuadros del insigne Viladomat, estas joyas de la pintura catalana brillarian esplendorosamente; cuadros en los que hoy apenas reparan los que visitan el Museo redoblarían en importancia y sería mayor la que se otorgaría á la coleccion de obras que tiene confiadas á su custodia la Academia. [...] Y esta necesidad de local se siente hace ya muchos años: desde el 1850 debía trasladar la Academia á su Museo las estatuas y demas esculturas que de propiedad también de la provincia se encuentran en el salon del piso principal y por aquel motivo esta es la hora en que no ha podido todavia realizarlo = 2.^o Los perjuicios que la falta de local trae consigo se extienden á las Escuelas dependientes de la Academia [...]. Por estas razones la Academia que ansia ver realizado el pensamiento de un edificio adrede trazado para albergar todas sus dependencias [que acordó erigir esa Diputacion en los solares de la calle de Ronda]; como recurso transitorio, sin entender renunciar á ninguno de los derechos que la provincia tiene sobre los Museos y Escuelas, y sin ceder tampoco en un apice de los que le competen sobre la Casa Lonja cuyo segundo piso se necesita para dar ensanche á diversas clases, cree útil la traslacion, con caracter interino, de varias de sus dependencias al edificio de la Universidad Nueva [...].¹¹

La resposta de la Comissió Provincial de la Diputació arribà el 21 d'octubre: respectava el criteri de l'Acadèmia i ordenava només el trasllat de l'Escola d'Arquitectura; entenia que així hi hauria lloc suficient als locals de l'entitat per col·locar les escultures que encara es trobaven al primer pis de l'edifici.¹² Però l'edifici projectat no s'arribà a construir mai i les escultures del primer pis de Llotja encara continuen allí.

¹¹ RACBASJ, junta general del 30 de març de 1874.

¹² Va ser llegida a la junta general del 27 d'octubre de 1874.

L'any 1882 va haver-hi un intent centralitzador que pretenia buidar de continguts els museus de les acadèmies: el Govern havia disposat que les obres d'art que reunien fossin dispersades per seus diferents. Aquest intent finalment no va prosperar, com es reflecteix en el text llegit per l'encara secretari general Andreu de Ferran:

[...] á pesar de haberse resuelto por la Superioridad que fuesen trasladadas á otros puntos las obras con tantos afanes reunidas y con tanto cariño custodiadas por las Academias de Bellas Artes del reino, confiábamos que aquella disposición vendría a reformarse. Y hoy tenemos ya la satisfacción de manifestaros haberse mandado de Real orden que continúen los museos al cuidado de las mismas, donde las haya, con la intervención de dos individuos de las Comisiones de Monumentos.¹³

Malgrat les iniciatives de l'Acadèmia, no va ser fins l'any 1893 que va prendre cos un projecte seriós de creació d'un museu provincial de belles arts a Barcelona, a iniciativa de la Diputació, que, és clar, comptava amb l'Acadèmia, la qual va oferir l'aportació de les seves obres «salvando, sin embargo, los derechos que existen ó puedan existir sobre las mismas, y reservándose las que aconsejen las conveniencias de la enseñanza y la dignidad y el lustre de la Corporación».¹⁴

Mentre aquest projecte s'anava concretant, l'Acadèmia patia un cop molt dur que la deixava desproveïda d'una de les seves funcions principals: la direcció de l'ensenyament. En efecte, l'any 1900, després d'un període de direcció compartida entre l'Acadèmia i la Universitat, es va fer efectiva la desvinculació definitiva de l'Escola i l'Acadèmia, que ja havia estat plantejada pel reial decret de 8 de juliol de 1892. En l'àmbit econòmic, l'entitat també se'n va ressentir força, ja que el finançament que abans rebia de les diferents administracions i que la institució s'encarregava de distribuir entre el seu propi manteniment, el de les escoles i el dels locals, es va reduir de manera considerable. Des de llavors, hi va haver algun pe-

¹³ RACBASJ. Acta de la sessió pública del 19 de desembre de 1884. Vegeu també l'acta de la sessió pública del 29 de desembre de 1882.

¹⁴ *Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona. Acta de la sesión pública del 31 de Diciembre de 1893*, Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1894, pàg. 11.

ríode en què fins i tot no va rebre cap tipus de partida econòmica, de tal manera que va patir veritables dificultats econòmiques. És, per tant, l'inici d'un temps d'indefinició i de pèrdua de competències i de funcions que també va afectar, és clar, l'adequada conservació, utilitat i consideració de la seva col·lecció artística. Els locals de l'Escola i l'Acadèmia es van separar —es va tapiar la porta d'entrada a l'actual avantsala de juntes— i moltes de les obres d'art pertanyents a la institució es van amuntegar en un local que s'havia reduït força.

No obstant això, durant la primera dècada del segle xx l'aportació de la institució i de la seva col·lecció a la vida cultural del país va ser fonamental, com ho demostra el fet que a l'Exposició d'Art Antic celebrada a Barcelona el 1902 —fonamental per a la concreció del projecte museístic barceloní—, que va estar organitzada per la Junta Municipal de Museus i Belles Arts —antecedent immediat de la Junta de Museus—, l'Acadèmia compartí la presidència honorària amb el bisbe i la Diputació.

Quan finalment es va fer realitat el Museu de Belles Arts, l'Acadèmia recordà que el projecte era una antiga aspiració seva i manifestà que per això:

[...] no ha tenido inconveniente en consentir que figuren en el Museo Provincial aquellos cuadros que, según queda dicho, conservaba en gran parte almacenados, mediante la oportuna acta de entrega é inventario de los mismos, en la que conste que dicha entrega tiene lugar en concepto de depósito y custodia y que conserva todos los derechos que le asisten.¹⁵

Els acadèmics Josep Masriera i Romà Ribera es van fer càrrec de la tria i de totes les gestions, i finalment es van cedir al Museu de Barcelona, en dipòsit, cent trenta-una pintures i es van reservar per a les seus locals les obres de menys importància, com també la col·lecció de retrats de personalitats relacionades amb la història de la institució i de l'Escola.

¹⁵ *Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona. Acta de la sesión pública celebrada el 1º de Marzo de 1903*, Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1903.

Com a propietària d'una part important dels fons dels nous museus públics catalans, l'Acadèmia entrà a formar part de la Junta de Museus el 14 d'agost de 1909, i hi fou representada pel seu president, Felip Bertran d'Amat.¹⁶ Aquesta és una altra part de la història oblidada, ja que, malgrat la participació activa de l'Acadèmia en la Junta de Museus i la col·laboració continuada de la institució en el desenvolupament dels museus de Barcelona al llarg dels anys, avui l'Acadèmia encara no forma part de la Junta.¹⁷

La sortida de tantes obres va fer necessària una nova campanya d'arranjament dels locals que es va dur a terme a càrrec de la Dipu-

¹⁶ RACBASJ, junta general del 8 de gener de 1910; Maria Josep BORONAT I TRILL, *La política d'adquisicions de la Junta de Museus 1890-1923*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, pàg. 307; Andrea GARCIA, *Museus d'art de Barcelona: antecedents, gènesi i desenvolupament fins l'any 1915*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1997, pàg. 481.

¹⁷ La Junta de Museus fou reorganitzada l'any 1931 i el 1936 fou convertida en Comissaria General de Museus, amb jurisdicció sobre tot Catalunya. L'any 1940 es constituí una nova Junta, que ara depenia de la Direcció General de Bellas Artes, en la qual l'Acadèmia no va tenir presència. Probablement l'any 1951, arran de l'elaboració d'uns nous estatuts, l'Acadèmia entrà de nou a formar-ne part com una de les principals entitats museístiques i artístiques de Barcelona (*Cent anys...*, pàg. 178), però suposem que breument, perquè després ningú no torna a mencionar aquest assumpte. L'any 1981, amb els traspassos de funcions i serveis de l'Estat a la Generalitat de Catalunya, s'anunciava la creació d'una nova Junta de Museus de Catalunya, reconeguda com a continuadora de l'entitat creada l'any 1907, que, malgrat tot, no entrà en funcionament fins després de l'aprovació de la llei de museus l'any 1990. Segons l'acta de la sessió plenària ordinària de l'Acadèmia del 28 de gener de 1981, es va rebre una carta de la Conselleria de Cultura de la Generalitat en la qual demanava un representant entre la nostra Acadèmia i la de Bones Lletres per formar part de la Junta de Museus, cosa que es considerarà una incorrecció, ja que les dues entitats tenien prou importància per tenir un representant cadascuna. A partir d'aquí, al novembre de 1981, les sessions de l'Acadèmia reflecteixen demandes constants a les autoritats perquè es faci justícia i es compti amb la presència i l'assessorament de l'Acadèmia tant a la Junta de Museus com al Patronat del MNAC, com també en l'elaboració de les diferents lleis i en les qüestions de patrimoni. Sobre la Junta de Museus, vegeu *Cent anys de la Junta de Museus de Catalunya. 1907-2007*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008; Maria Josep BORONAT I TRILL, *La política d'adquisicions...*, op. cit., i Andrea GARCIA, *Museus d'art...*, op. cit.



tació i sota la direcció de l'arquitecte acadèmic August Font i Carerras.

Però, malgrat aquesta importantíssima aportació als museus públics de Barcelona, la part de la col·lecció que es va mantenir als locals de l'Acadèmia a la Llotja era tan notable que l'any 1913 es va redactar un nou catàleg de les pintures, que es conserva mecanografiat, on consten tres-centes cinquanta-set obres.

Quan l'any 1915 es va inaugurar la nova instal·lació dels aleshores anomenats museus d'Art i d'Arqueologia de Barcelona, al parc de la Ciutadella, l'Acadèmia va viure l'esdeveniment com l'acompliment d'una fita:

Día de gran satisfacción resultó para este Instituto Académico el en que se inauguraron las nuevas salas del Museo y quedaron instaladas en él las colecciones que son patrimonio de la ciudad. Si volviéramos la vista atrás, si recordáramos el historial de esta Corporación, veríais como la solicitud de que Barcelona contara con un Museo cual a la importancia de la ciudad corresponde, había sido formulada de antiguo y en distintas ocasiones por quienes nos precedieron en estos sitios y como aquellos doctos varones, precisamente en este salón donde nos encontramos reunidos y además en otros, constituyeron el primer Museo de pinturas, el único que durante largo tiempo hubo en Barcelona y en el que figuraban obras que actualmente penden de los muros del nuevo Museo, don-

Dues imatges del saló d'actes de l'Acadèmia anteriors a 1914. S'hi pot veure la disposició museística i la claraboia que hi havia al sostre. Imatges cedides per la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

de la Academia las tiene en depósito y custodia. Y precisamente el Museo que la opinión reclamaba, ha sido inaugurado cuando en la Junta que lo tiene a su cargo ocupaba la presidencia uno de nuestros más queridos compañeros, el escultor D. Manuel Fuxá.¹⁸

Si ens endinsem en el segle xx trobem un canvi substancial quant a la collecció i el museu,¹⁹ que a poc a poc semblen deixar de ser assumptes d'interès cabdal per a l'Acadèmia i de formar part de les seves aspiracions i reivindicacions principals. De fet, les referències que trobem en les actes o en l'arxiu són minses, si les comparem amb l'atenció que s'hi havia dedicat al llarg del segle XIX. Probablement hi havia altres assumptes molt més prioritaris que acaparaven tota l'atenció. Parlem, per descomptat, de la manca de recursos per al manteniment de la institució i dels seus locals, una constant que es manifesta en les múltiples reclamacions de les partides econòmiques que l'Acadèmia tenia assignades però que en moltes ocasions no arribaven —al llarg dels anys vint, trenta, quaranta o cinquanta— i que hem hagut de viure fins als nostres dies.

Quant a la situació de l'Acadèmia durant aquestes dècades, tenim l'exemple de l'informe que el gener del 1935 va haver d'enviar a la Direcció General de Belles Arts el president accidental de la institució, Bonaventura Bassegoda i Amigó, per donar les explicacions que li havien estat requerides. Aquest informe explica per sobre la història i les funcions de l'entitat. Ens diu que hi havia 28 acadèmics, una administrativa i un porter; que l'Acadèmia rebia de l'Estat 5.000 pessetes anuals, de la Generalitat 9.480 i de l'Ajuntament 2.000; que la seva missió era atendre el foment i la prosperitat de les belles arts, vigilar, com a delegada de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, l'acompliment de les lleis relatives a l'exercici de les belles arts o dictaminar sobre punts determinats de la seva funció específica com

¹⁸ Paraules del secretari general, Manuel Rodríguez Codolà, a *Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona. Acta de la sesión pública celebrada el 18 de Junio de 1916*, Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1916.

¹⁹ Altres canvis més formals afectaren també la denominació de la institució, que l'any 1928 passà a anomenar-se Real Academia de Bellas Artes de San Jorge i el 1930 Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge, en ampliar-se a tot Catalunya la seva jurisdicció en matèria artística.

a òrgan consultiu; que, a més, intervenia en la Junta de Museus de Barcelona, preparava material per a monografies d'art i artistes catalans i les publicava, i que organitzava cada curs sessions públiques de repartiment de premis, amb la lectura dels treballs premiats que també s'editaven.²⁰

Com veiem, l'informe no presta cap atenció al patrimoni artístic de l'Acadèmia, quan, com avui, aquesta col·lecció tan fonamental per a l'art vuitcentista català era un dels seus valors principals.

Se sap que durant la Guerra Civil l'edifici de la Llotja fou ocupat pels militars. L'activitat de l'Acadèmia durant tot el conflicte quedà reduïda a una mínima tasca administrativa a càrrec del president accidental, Bonaventura Bassegoda, i del secretari general, Manuel Rodríguez Codolà. L'acadèmic i historiador de l'art Josep Gudiol informava que, a part del dipòsit de les millors obres de l'Acadèmia als museus de la ciutat, «otras instituciones con menos derecho se llevaron algunos lienzos en calidad de depósito, y con finalidad puramente decorativa»,²¹ però no en donava més detalls. Frederic Marès, tal com ho recull Francesc Fontbona,²² diu també que l'Acadèmia «havia estat espoliada».

Malgrat que va ser una època difícil per a l'Acadèmia, s'hi continuaren incorporant i restaurant peces i se seguí participant en alguns projectes de la ciutat. Un fet fonamental en la història dels fons artístics de la institució va ser l'exposició «Un siglo olvidado de pintura catalana (1750-1850)», que tingué lloc el desembre de 1951 al Palau de la Virreina de Barcelona i va ser organitzada pels Amics dels Museus, ja que bona part de les obres exhibides pertanyia al fons de l'entitat. Tot i que la mostra va servir per revalorar un seguit de pin-

²⁰ RACBASJ, caixa 54.1.

²¹ José GUDIOL RICART, «La colección de arte de la Academia de San Jorge», a *Anuario 1973*, Barcelona, Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, pàg. 31.

²² Federico MARÈS DEULOVOL, *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*, Barcelona, Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, 1964, pàg. 364; Francesc FONTBONA, «El museo de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (1775), primer museu d'art de Catalunya», a Francesc FONTBONA i Victoria DURÀ, *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, vol. I, *Pintura*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1999, pàg. 23.

tors fins aleshores menystinguts, precisament els que formen el cos central del patrimoni de l'Acadèmia, i que va donar lloc a un estudi molt important,²³ l'esdeveniment tampoc no va significar l'impuls, el reconeixement i el suport que l'Acadèmia necessitava per situar-se com una de les entitats culturals i museístiques més importants de Barcelona.

Pocs anys després, el 1956, l'Acadèmia va publicar el catàleg d'una part important del seu fons, el de la col·lecció de dibuixos de Lluís Rigalt i Farriols, que va ser elaborat pel seu secretari general, Antoni Ollé Pinell, amb motiu de l'exposició que es va celebrar aquell mateix any al Palau de la Virreina.²⁴

La marxa de les escoles de l'edifici de la Llotja —l'Escola Superior de Belles Arts ho va fer l'any 1945 i l'Escola d'Arts i Oficis Artístics, l'any 1967— va agreujar la sensació d'aïllament d'una institució que havia perdut pes quant a les seves atribucions històriques i tenia serioses dificultats econòmiques, per la qual cosa no va poder continuar desenvolupant l'actiu paper que havia tingut en la vida cultural catalana.

Després de la sortida de l'Escola d'Arts i Oficis de la Llotja, una part dels espais que havia ocupat al segon pis, en concret els corresponents al Saló de Cònsols —pis superior de l'estructura gòtica original—, que podien haver estat aprofitats per l'Acadèmia per establir, finalment, aquell important museu que tantes vegades havia pensat, van ser ocupats per la Cambra de Comerç, en principi per instal·lar-hi una gran biblioteca que mai no es va fer realitat.

Hem de recordar que la Cambra de Comerç de Barcelona va tenir el seu origen en el reial decret de 9 d'abril de 1886 i que no es va instal·lar a la Llotja fins l'any 1892 —quan les entitats que l'ocupaven, inclosa l'Acadèmia, hi havien donat el seu vistiplau—, i inicialment ho va fer només en un racó del primer pis de l'edifici, la

²³ Juan SUBÍAS GALTER, *Un siglo olvidado de pintura catalana 1750-1850*, Barcelona, Amigos de los Museos, 1951.

²⁴ Antonio OLLÉ PINELL, *Dibujos de Luis Rigalt (1814-1894). Catálogo de los que posee la Academia*, Barcelona, Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, 1956; «En la Virreina. Los dibujos de Luis Rigalt», *Destino*, núm. 1011, 22 de desembre de 1956, pàg. 33.

propietat del qual semblava clarament associada a la Diputació Provincial.²⁵

Podem considerar que la progressiva davallada de l'atenció i les actuacions de l'Acadèmia envers el seu propi i importantíssim patrimoni artístic, que té lloc fonamentalment en les dècades centrals del segle xx, és també una de les causes del fet que avui aquesta magnífica col·lecció no gaudeixi de la consideració sociocultural i oficial que mereix.

Posteriorment, quan Frederic Marès es va fer càrrec de la presidència (1963-1990), va semblar que renaixia la voluntat de posar en ordre i recuperar el museu de l'Acadèmia, que havia quedat desatès durant força anys. En aquesta tasca va ser fonamental l'acadèmic Salvador Moreno, que féu una feina important quant a la documentació de les peces de la col·lecció i l'atenció de les consultes externes. De fet, l'any 1983 l'Acadèmia publicà el seu discurs d'ingrés a la corporació, dedicat a l'escultura neoclàssica i romàntica de la Casa Llotja, considerat el primer catàleg de la col·lecció d'escultura de la institució de l'època contemporània.²⁶

Aquests anys també va haver-hi un gran moviment d'obres, no tan sols quant al material relatiu a la Llotja que any rere any Marès va anar recollint en el mercat antiquari, sinó quant a la recuperació de peces de l'Acadèmia, pel fet que es van aixecar diversos dipòsits del Museu d'Art de Catalunya i del Museu d'Art Modern els anys 1963, 1965, 1980 i 1981. També van tenir lloc diverses campanyes de restauració, el 1967 a càrrec de Joaquim Pradell, de 1978 a 1980 a càrrec del taller Asturiol —aquestes sufragades per l'acadèmic Josep Gudiol— i al llarg dels anys 1980 i 1981 a càrrec de Josep Maria Xarrié.

No obstant això, la tasca d'aquest període va estar força personalitzada en la figura de Marès, i, entre altres coses, l'Acadèmia no va

²⁵ Citarem només un testimoni recollit en la RACBASJ que avala aquesta afirmació: a l'acta de la junta de govern de 17 de març de 1878 es diu que el síndic del Col·legi de Corredors de Canvi i Borsa ha manifestat la seva intenció de penjar un rellotge a la façana de l'edifici i que se li ha contestat que per això s'havia de posar en contacte amb la Diputació Provincial, la propietària de l'edifici.

²⁶ Salvador MORENO MANZANO, *La escultura en la Casa Lonja de Barcelona. Neoclasicismo y romanticismo académico*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1983.

poder incorporar el personal imprescindible perquè diàriament es tingués cura de la col·lecció o s'atenguessin consultes i visites. En definitiva, va ser un treball bàsicament de caràcter intern que no va acabar de donar el tomb definitiu que permetés a l'Acadèmia —com a conservadora d'un patrimoni artístic fonamental— convertir-se en una institució del tot oberta, dinàmica i activa.

L'any 1989 es va catalanitzar el nom de l'entitat i es va adoptar l'actual denominació de Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

Quan Joan Bassegoda i Nonell es va fer càrrec de la presidència l'any 1990, podem dir que veritablement s'inicià una nova etapa de reorganització i d'estudi de les col·leccions durant la qual es posà ordre, es catalogà, es publicà, s'exposà i es donaren els serveis que caracteritzen tota entitat que es consideri activa i de servei públic, que va continuar durant l'etapa de presidència de Jordi Bonet i Armengol (1998-2011) i continua avui en dia amb Joan Antoni Solans i Huguet com a president (des de 2012). Aquest impuls va ser possible gràcies a la voluntat dels acadèmics de buscar un finançament continuat perquè hi hagués, entre altres coses, un personal especialitzat encarregat diàriament de totes aquestes funcions, no tan sols a la secció del museu, sinó també a la biblioteca i l'arxiu.

L'impuls dels últims anys.

La col·lecció de l'Acadèmia avui

Posar en funcionament el que va ser el primer museu d'art de Barcelona és una de les prioritats que es va proposar l'Acadèmia en aquell moment. Aquest canvi de mentalitat i d'actitud envers el patrimoni artístic de l'entitat l'encapçalà sens dubte l'acadèmic de número Francesc Fontbona i de Vallescar, que donà una empenta decisiva a la revaloració de la col·lecció implicant-se personalment en la feina d'ordenació, catalogació i divulgació dels fons. El seu treball portà a la publicació, l'any 1999, del primer catàleg actualitzat de les col·leccions, el de pintura,²⁷ que obrí la porta a la catalogació i l'edició dels altres

²⁷ Francesc FONTBONA i Victoria DURÁ, *Catàleg del Museu...*, op. cit.



fons artístics de l'entitat:²⁸ l'any 2002 es publicà el catàleg d'escultura i medalles, a càrrec de l'acadèmica Pilar Vélez,²⁹ i el 2003, el dels dibuixos de Lluís Rigalt, fet per Victòria Durà.³⁰ Una altra de les publicacions relacionades amb la col·lecció acadèmica que s'han realitzat els últims anys és la que va voler commemorar l'any 2012 la celebració del 50è Premi Internacional de Dibuix de la Fundació Ynglada-Guillot —fundació que des del 1989 té com a patronat la Junta de Govern

Passadís d'entrada a l'Acadèmia l'any 1990 i en l'actualitat. Imatge cedida per la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

²⁸ Aquesta feina de catalogació dels fons continua en l'actualitat; són milers els dibuixos, estampes, plànols i fotografies conservats a l'Acadèmia que no han estat encara publicats.

²⁹ Pilar VÉLEZ, *Catàleg del Museu de Llotja. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, vol. II, *Escultura i medalles*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2001.

³⁰ Victòria DURÀ, *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, vol. III, *Dibuixos de Lluís Rigalt*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2002.

de l'Acadèmia—, que recull totes les obres premiades en les diferents edicions del concurs fins als nostres dies, una part important de les quals es conserva a l'entitat.³¹

D'altra banda, durant els anys 2001 i 2002 l'Acadèmia, i especialment el seu secretari general, l'acadèmic arquitecte Leopoldo Gil Nebot, va dedicar la major part dels seus esforços a efectuar importants obres de remodelació de la seu i a modernitzar les instal·lacions d'emmagatzemament per tal d'aconseguir, dins de les seves limitacions, una correcta exposició i conservació de les obres d'art que custodiava.

Així mateix, un esdeveniment molt important va ser la gran exposició itinerant «Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi. Exposición Antológica de Pintura», que, organitzada per Francisco Fernández Pardo, es va mostrar a finals de l'any 1999 i gran part de l'any 2000 a Pamplona, Vitòria, Bilbao i Madrid, gràcies al suport de diferents entitats privades i de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Aquesta iniciativa projectava l'Acadèmia a l'exterior i en mostrava les joies en espais ben diversos, els quals, fins llavors, desconeixien l'abast del fons acadèmic. L'èxit de la mostra va fer pensar que, ara sí, estava molt a prop l'hora del tan esperat canvi que ajudés al reconeixement social i oficial de l'entitat com a centre museístic de primer ordre. Però, una vegada més, les repercussions van ser minses.

La col·lecció reuneix en l'actualitat 756 pintures, 274 peces d'escultures, medalles i diverses arts decoratives, més de 5.000 dibuixos de procedències i tipologies diverses, al voltant de 1.500 plànols i dibuixos d'arquitectura, i aproximadament 1.000 estampes.

L'actual exposició permanent de la col·lecció, que comprèn 387 obres, es va definir i portar a terme els anys 2002-2003, després de les últimes obres de remodelació, i establí un recorregut per nou de les onze sales existents —les altres dues estan destinades a despatxos—, dins, sempre, de l'espai que actualment conserva la institució en una part del segon pis de la Llotja, un pis que històricament havia estat destinat en la seva totalitat a l'Acadèmia i a l'Escola de Belles Arts.

³¹ Victoria DURÁ (amb presentació sobre Pere Ynglada de Francesc Fontbona), *Premi Internacional de Dibuix Ynglada-Guillot. 50è aniversari*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2012.

Aquests passadissos i salons, malgrat les reformes efectuades al llarg de més de dos segles d'existència, presenten la singularitat de conservar l'aire i la disposició de les galeries artístiques vuitcentistes, la qual cosa dota l'espai d'un caràcter únic a Barcelona.

Si bé l'exposició permanent es troba oberta al públic, la manca de recursos humans i tècnics que encara condiciona la institució fa que ara com ara no sigui possible desplegar una forta campanya de difusió publicitària. És probablement per això que el nombre de visitants individuals, encara que augmenta de mica en mica cada any, es manté baix. Per contra, la demanda de visites guiades de grups ha augmentat d'una manera extraordinària.

Museu *versus* collecció. Conclusions

La Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi continua sent una institució històrica, instal·lada en un veritable espai històric, que desenvolupa, a través de l'activitat dels acadèmics i de les seves seccions —museu, arxiu i biblioteca—, una funció cada dia més important pel que fa a la protecció, l'estudi i la divulgació de l'art català.

Com hem vist, conserva un patrimoni artístic d'una importància cabdal per a la història de l'art modern català i, pel que fa als segles XVIII i XIX, és una collecció de referència obligada per a tots els investigadors i el públic en general interessats en l'art català del període, ja que omple un buit existent en l'oferta de les diferents col·leccions d'art conservades a Barcelona, tant públiques com privades.

La realitat és que aquest museu, que tradicionalment ha estat obert al públic malgrat les seves precàries condicions i que al segle XIX va representar un motor per a la vida cultural i social de Barcelona, avui ni tan sols es troba recollit en el registre de museus de la Generalitat, sinó que hi té la consideració de collecció.

La realitat és també que l'Acadèmia va perdre la representativitat que tenia en una institució tan important com és la Junta de Museus, malgrat que va ser-ne un dels principals iniciadors, i que tampoc no té presència en el patronat del MNAC, tot i que noranta-dues de les seves millors pintures s'hi conserven encara en dipòsit. No obstant això, al llarg dels últims anys s'han anat fent passos importants per assolir la protecció que mereix aquesta collecció, com ara la inclusió

dels fons de pintura, de dibuixos de Lluís Rigalt i de Marià Fortuny, i d'escultura, en el Catàleg del Patrimoni Cultural Català (CPCC), la qual cosa es va portar a terme entre l'any 2008 i el 2012.

La realitat, de nou, ens porta a fer ara un pas més endavant i a realitzar totes les millores que calguin per aconseguir el reconeixement oficial com a museu —amb tots els avantatges i el suport que comportaria—, tal com dicta la normativa de la llei de museus, per recuperar la representativitat de l'Acadèmia en les institucions museístiques més importants d'aquest país i reparar, així, una gran injustícia històrica.

Però a l'Acadèmia se li presenta una altra dificultat: la Cambra de Comerç té una política restrictiva quant a la visita pública de l'edifici, la qual cosa podria entorpir el desenvolupament de les mesures necessàries per adaptar les condicions del nostre museu als requeriments de la llei.

En definitiva, considerem que el Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, com a primer museu d'art que va tenir Barcelona i per la seva història i rellevància artística, hauria de formar part activa de la Junta de Museus i del Patronat del MNAC i hauria d'assolir la consideració de museu d'interès nacional. De fet, per les seves característiques s'adapta a la definició que dona la Llei 17/1990, de 2 de novembre, de museus (DOGC núm. 1367, de 14 de novembre de 1990), en la seva presentació: «Els museus que tenen una significació especial a causa de la importància i l'elevat valor del conjunt de béns culturals que apleguen reben un suport preferent de la Generalitat mitjançant la seva declaració com a museus d'interès nacional, que s'ha de fer sempre amb la conformitat prèvia del titular del museu». Això no obstant, abans s'hauria de fer un primer pas imprescindible, ja que la col·lecció acadèmica ni tan sols està inclosa en el Registre de Museus de Catalunya o inventari oficial dels museus catalans (títol 2 de la Llei), la qual cosa, entre d'altres, permetria rebre el suport institucional.

I és de cara a aquest reconeixement que l'Acadèmia hauria de prendre un seguit de mesures i solucionar les mancances que avui dificulten l'entrada en aquest Registre pel fet de no ajustar-se a la Llei. Si bé som conscients de l'extraordinari esforç i dedicació que això representaria per a l'Acadèmia, estem convençuts que fer aquest pas

significaria un impuls decisiu per situar la institució en el lloc rellevant que li ha correspost sempre.

No podem tancar els ulls a l'augment progressiu i extraordinari de les demandes que any rere any rep el museu de l'Acadèmia i al desconcert amb què els cada dia més nombrosos visitants dels nostres espais reben el seu descobriment, que no entenen per què no és públicament conegut el que en general consideren un dels millors conjunts artístics de Barcelona i un espai històric únic. Entenem que aquestes sensacions tan generalitzades ens indiquen que la societat més activa dins el món cultural del país ens reclama d'alguna manera realitzar aquest esforç que ens ha de situar oficialment com a museu del tot obert, actiu i reconegut per tothom.

EL DEBATE MADRILEÑO SOBRE LA REFORMA DE LA ENSEÑANZA (1792-1806) Y LA CRISIS DEL ACADEMICISMO ARTÍSTICO EN PARÍS

Tomas Macsotay

El 20 de noviembre de 1789, un miembro grabador de la Academia de Pintura y Escultura de París, Simon Charles Miger (1736-1828), leyó en asamblea una carta a su nuevo director, Jean-Marie Vien.¹ La carta contenía diez puntos de contradicción entre la desigualdad de derechos entre los distintos rangos de miembros y los nuevos principios civiles de «libertad, igualdad y fraternidad» asumidos por la Asamblea Nacional. En ella se instaba a reformar el gobierno de la institución y a poner fin a las prácticas «despóticas» del anterior director de la academia, Jean-Baptiste Marie Pierre.² La carta exigía el cambio de los estatutos —hasta entonces prácticamente inmunes a los tiempos, ya que su última versión era de 1666— y apostaba por nuevos métodos para la elección y promoción de nuevos miembros así como por el sufragio universal para los miembros de la academia, a fin de corregir el sistema jerárquico que dotaba a un miembro de derechos que se le negaban a otro, y que excluía completamente a colegiados (*agréés*) y miembros de mérito sin cargo (*académiciens*) del derecho a hacer uso de la palabra durante sesiones deliberativas o a votar durante las nominaciones. La atrevida carta de Miger circuló por la ciudad en copias tan numerosas, que su destinatario,

¹ Simon Charles MIGER, «Lettre à M. Vien [...] du 20 novembre 1789», en Émile BELLIER DE LA CHAVIGNERIE, *Biographie et catalogue de l'oeuvre du graveur Miger*, París, Dumoulin, 1856, págs. 52-63.

² Reed BENHAMOU, *Regulating the Académie: art, rules and power in «ancien régime» France*, Oxford, Voltaire Foundation, 2009, págs. 48-55.

Vien, confió el 1 de diciembre en su diario que el escrito de Miger «había introducido y fomentado violentamente una insurrección en la Academia».³ A partir de ese día, la Académie Royale de Peinture et de Sculpture se precipitó en una lucha ideológica en la que se puso de manifiesto el descontento de los artistas (mucho mayor que el de escritores, científicos o arquitectos con sus respectivas academias reales), y que la llevó al borde del colapso, como han señalado varios autores en las décadas recientes.⁴ Su disolución por decreto de la Convención del 8 de agosto de 1793, comprendida en el acto de supresión de todas las academias francesas, fue una medida de motivación política y tuvo poco que ver con Miger y los otros descontentos de 1790 y 1791.

A pesar de la profusión de ideas aportadas por un gran número de artistas de diversas ideologías políticas, la Academia no logró salvarse, y la institución que se conoce hoy por el nombre de École des Beaux-Arts no abrió sus puertas hasta 1816, bajo el clima conservador de la Restauración borbónica. Los intentos hechos a comienzos de la Revolución francesa para salvar la corporación mediante una reforma produjeron la casi inmediata formación de tres facciones en el seno de la Academia, cada una de las cuales planteaba sus propias ideas mediante proyectos de reforma que se querían someter directamente a la Asamblea Nacional. Dichos proyectos eran incompatibles entre sí, fruto de feroces batallas intestinas en la Academia. Si bien las propuestas se justificaban con argumentos sobre una apropiada interpretación del nuevo lenguaje político de constitucionalidad, igualdad y libertad, la partida la gana-

³ Nicholas MIRZOEFF, «Revolution, representation, equality», *Eighteenth-century studies*, vol. 31, núm. 2, 1997-1998, págs. 153-174, en especial pág. 158.

⁴ La crisis de la Academia parisina a partir de 1789 se discute en BENHAMOU, *Regulating...*, *op.cit.* Véanse también Yvonne LUKE, «The politics of participation: Quatremère de Quincy...», *Oxford Art Journal*, vol. 10, núm. 1, 1987, págs. 15-43; MIRZOEFF, «Revolution...», *op. cit.*; Édouard POMMIER, *L'art de la liberté*, París, Gallimard, 1991. Para el papel de la escultura y las propuestas de reforma del *morceau de réception*, véanse Frédéric CHAPPEY, «Les avatars des morceaux de réception à l'Académie royale de 1789 à 1816», *Revue de l'Art*, núm. 127, 2000-2001, págs. 9-21, y Tomas MACSOTAY, *The profession of sculpture in the Paris Académie*, Oxford, Voltaire Foundation, 2014, págs. 43-86.

ría en 1793 el ala de los radicales antiacadémicos Jacques-Louis David y Jean-Bernard Restout, bien asentados en los círculos jacobinos.

Fueron numerosos los proyectos de reforma dados a conocer, pero finalmente fue un arquitecto, Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, quien en sus *Consideraciones sobre las artes del dibujo*, publicadas en enero de 1791,⁵ pareció aportar la mejor conclusión del debate sobre la Academia sostenido hasta entonces solo por pintores, grabadores y escultores. Quatremère, un arquitecto de políticas constitucionalistas aunque de inclinación realista, alcanzó la fama con las *Consideraciones*, cuya publicación coincidió con sus inicios como miembro de la Asamblea legislativa, y llegó a tener un protagonismo importante en la vida política después de la caída de la Bastilla. Al año siguiente de la citada edición emprendió la reforma del interior de la iglesia de Sainte Geneviève para transformarla en Panteón nacional, pero sus actividades cesaron a finales de 1793, y a partir de entonces se sucedieron sus altercados con el Gobierno a causa de su apoyo a la vieja corona. En 1816, al reconstituirse la escuela de artistas, la École des Beaux-Arts, Quatremère fue nombrado su secretario general, cargo que ejerció hasta 1839.

No cabe duda de que los sucesos del invierno de 1789-1790 debieron de causar sorpresa, si no consternación, a los académicos de Madrid y de otras academias europeas. Sin embargo, es posible indagar, basándose en de una serie de afinidades que destaco en las siguientes páginas, que el escrito de Quatremère tuvo particular repercusión en la Academia madrileña, centrada en esos momentos en crear una escuela clasicista de arquitectura española. En su intento de cambiar los estatutos de la Academia, Quatremère sintetizó también aspectos del debate parisino sobre los principios éticos de la institución y sobre la filosofía de la enseñanza, temas que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando incluiría en las encuestas a profesores dirigi-

⁵ QUATREMÈRE DE QUINCEY, *Considérations sur les arts du dessin en France*, París, Desenne, 1791.

das por Bernardo Iriarte en 1792,⁶ Cosme de Acuña en 1799⁷ y el marqués de Espeja en 1803-1805.⁸

Las diferentes consultas del profesorado de Madrid tenían como objetivo explícito la mejora de la práctica de la enseñanza,⁹ pero el debate incluía un doble interrogante, sobre la enseñanza a jóvenes y sobre la acción social de la Academia en general. Por un lado se cuestionaba el modelo de escuela, con su régimen de concursos y su tendencia a ordenar el mérito de los estudiantes en tres niveles de instrucción de ascendente dificultad —elementos de dibujo, yeso y natural— basados en la Academia de San Luca de Roma. Pero la crítica se orientaba en buena medida contra el fracaso del academicismo, como se comprueba en los informes de 1792 de Pedro de Silva y Juan de Villanueva, y es precisamente esta crítica la que permite enfocar el debate madrileño como un eco de los opúsculos parisinos, en los que incluso se llegaba a negar a la Academia el derecho a existir. En los informes de los profesores de 1792, de distribución estrictamente interna, destaca la manera en que estos plantean una reforma de los principios éticos de la Academia, tal como habían hecho los artistas de París tan solo meses antes.

Analizaremos ahora estos documentos madrileños sobre la enseñanza, que abordan temas tratados por Quatremère el año anterior,

⁶ Los informes de profesores dirigidos al vicepresidente Iriarte están recopilados en el legajo 1.18.1 del archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF).

⁷ Cosme de ACUÑA, «Discurso preliminar con 33 propuestas para la reforma de la enseñanza», RABASF, legajo 1.18.30.

⁸ Véanse los informes sobre la enseñanza redactados por el marqués de Espeja: RABASF, legajo 1.49.11.

⁹ Sobre las encuestas a profesores y el proyecto de la reforma de la enseñanza véanse: respecto a la pintura, Esperanza NAVARRETE MARTÍNEZ, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, págs. 158-169; respecto a la arquitectura, José Enrique GARCÍA MELERO, «El arquitecto académico a finales del siglo XVIII», *Espacio, tiempo y forma*, núm. VII, 1997, págs. 161-216, y José Enrique GARCÍA MELERO, «Goya y Juan de Villanueva en la Academia», *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, núm. 128, 1996, págs. 12-22. Una discusión general en Claude BÉDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989, págs. 217-225.

esto es, la naturaleza, justificación y función de un cuerpo educativo y meritorio de artistas. Dos son los objetivos reformadores que destacan tanto al norte como al sur del Pirineo: la enseñanza como práctica emancipadora y la relación de la Academia con las entidades públicas y el mecenazgo.

Cuestionamiento de la enseñanza

Las propuestas de Quatremère eran innovadoras en muchos aspectos, pero en materia de estudios se contentaban con seguir ideas anteriormente expresadas por otros críticos de la Academia. Charles Nicolas Cochin, antiguo secretario de la Academia, había expuesto un plan muy similar al de Quatremère, fruto de su desencanto con la nueva dirección de la Academia parisina en los años setenta, encarnada por el «déspota» Jean-Baptiste Marie Pierre. Asimismo, y asistido en parte por Cochin, Denis Diderot había presentado propuestas para regenerar la escuela de dibujo en sus *Essais sur la peinture* de 1766, publicados como manuscrito en el correo ilustrado *Correspondance littéraire*. Finalmente, uno de los últimos grandes miembros de la Academia de París, Claude-Henri Watelet, nombrado académico de honor en la de Madrid en 1769, se destacó igualmente por su interés en el estudio del natural, que ampliaba considerablemente la gama de posibilidades del estudio del cuerpo humano.

En el caso de París, la escuela académica tenía una única clase, la *école du modèle*. En ella el aprendizaje consistía en una única labor: la de copiar el desnudo. Año tras año, los estudiantes intentaban ganar los pequeños premios mensuales mediante la repetitiva fórmula de perfeccionar el estudio del desnudo dibujado y modelado, sin más variación que la postura adoptada por un único modelo profesional. Quatremère afirmaba que este método no permitía a los estudiantes alcanzar un entendimiento más amplio de la naturaleza física humana. Y, lo que era aún más grave, les producía un efecto anestesiante que frenaba el desarrollo de su talento e intereses personales, ya que el estudio del modelo «comprime el desarrollo de todas las facultades [mentales] con un régimen monótono e imperioso».¹⁰ Como su-

¹⁰ QUATREMÈRE, *Considérations...*, op. cit., pág. 122.

gerían Diderot y Cochin, Quatremère postulaba que se debía diversificar el estudio tanto en su objeto inmediato como en su contenido cognitivo. Respecto al objeto, había que abordar el estudio de modelos de ambos sexos, de todas las edades y de todo tipo de condición. Y, respecto al contenido, era necesario sacar a los jóvenes de la sala del desnudo para llevarlos a galerías repletas de obras notables de la historia del arte, de estatuas antiguas que ilustraban una amplia gama de caracteres físicos, de vaciados de ornamentos clásicos de toda clase.

En una memoria redactada por Acuña el 5 de mayo de 1799 y firmada por doce profesores, se señala de forma similar que el problema de la enseñanza del arte es la ausencia de una carrera metódica que ofrezca retos a los jóvenes, de manera que se anime su mente, activa pero caprichosa:

Si un joven divaga en la profesión que emprende, es porque ignora en las partes de ella hasta qué punto ha de llegar. Estando detallada la carrera metódica no empleará más tiempo que lo necesario: estudiara sin violencia ni duda: se hallaría en su turno curioso sin perplejidad ni fastidio; y no tomará el extraviado camino de seguir su antojo precipitándose al extremo lamentable de la ignorancia.¹¹

Una importante aportación de las *Consideraciones* a la crítica de la sala del natural o desnudo fue la idea de que, en su empeño de reducir el estudio de la naturaleza al de un modelo particular, la Academia había creado una atmósfera inhóspita y estéril para los jóvenes. Estos tomaban asiento (en París las mejores butacas las ocupaban los ganadores de los *petits prix*, mientras que los más jóvenes y menos distinguidos se disputaban los peores sitios) y no recibían más estímulo que los premios otorgados por el jurado a las mejores obras. Por consiguiente, se rebajaba la enseñanza del arte al nivel de una escuela infantil, lo cual fomentaba la inmadurez del alumnado:

¹¹ «Proyecto de reforma de la escuela de dibujo firmado por 12 profesores (5 de mayo de 1799)», RABASF, legajo 1.18.16, pág. 1 (véase también la versión en limpio, legajo 1.18.30).

Aucune espèce de théorie ne dirige les procédés puérils de cette pratique fausse et minutieuse. On peut avoir été trente ans professeur sans avoir proféré une seule parole. Cette manière de professorat est en quelque sorte muette et passive.¹²

En el caso particular de Madrid, los problemas no surgieron al parecer en la sala del natural, sino en la clase de principios del dibujo (una clase que la Academia de París había suprimido ya a finales del XVII, al considerar que formaba parte del quehacer de los maestros). Estas dificultades acusaban el carácter inanimado e inmóvil de la instrucción basada en la copia, carente de «palabras» del maestro que permitieran potenciar la mente del joven. Juan de Villanueva observó que el alumnado acudía a la Academia para aprender dibujo elemental, y que luego abandonaba la carrera antes de llegar al yeso o al natural. Peor aún, a la clase de principios del dibujo se iba a jugar:

La despoblación de las salas se hacía visible, y notable diariamente, no ya en la de principios, que siempre ha sido numerosamente concurrida por la muchachería impertinente y libre, que más se ocupa en sus juegos, si no puede decirse con dolor en adquirir vicios, que no conocerían tan pronto si se mantuviesen en sus casas a la vista de sus padres, o Maestros, quienes reconociendo el desperdicio, sus contrarias, y poco a ningún adelantamiento, los apartan de aquella carrera, dejando por una causa muy vacía las otras salas, y con especialidad la del desnudo, que he visto enteramente desierta en varios tiempos.¹³

Pese a las travesuras que tanto «dolor y arrepentimiento» le causaron a Villanueva en su trabajo de profesor, el arquitecto reconocía que el defecto de las clases residía ante todo en el trato brindado al alumnado en la escuela académica, que consistía en un «amor [...] frío, de puro cumplimiento, y formalidad», lo cual impedía satisfacer la necesidad natural de los jóvenes de recibir consejo de una figura respetada y digna de confianza, como ocurría en el taller del maestro «de nuestros padres y abuelos»:

¹² QUATREMÈRE, *Considérations...*, op. cit., pág. 124.

¹³ Juan de VILLANUEVA (director general), «Informe del 20 de julio de 1792 dirigido al vicepresidente Bernardo Iriarte», RABASF, legajo 1.18.1, págs. 9-10.

No serían los jóvenes más fácilmente enseñados, y guiados de la voz, y el ejemplo por sus Maestros, quienes insensiblemente visto su talento y aplicación los [*sic*] toman amor, los miran como a hijos por los vínculos que los une[n] a ellos del interés de su amor propio, o de los auxilios que en lo sucesivo pueden presentarlos [*sic*]? Estos poderosos lazos, que solo pueden conocer los Profesores de buena intención, no subsistían, ni pueden subsistir en las escuelas de la Academia, donde el amor es frío, de puro cumplimiento, y formalidad, donde se corrige sin tomarse el cuidado de saber a quién se corrige, y se enseña a imitar lo mismo que se abomina, y desprecia; y bajo de estos principios ¿qué adelantamiento conseguirá la juventud?¹⁴

Tanto Quatremère como Villanueva recomendaban modernizar la enseñanza con la aplicación de las ciencias, y recuperar antiguas formas en el trato personal. El academicismo había rechazado siempre el concepto del maestro paternal como propio del taller privado, nido de prácticas abusivas y dominadas por el interés personal. A su vez, los contenidos de la enseñanza debían hacer justicia al espíritu moderno de conocimientos especializados matemáticos, históricos y arqueológicos. En todas las etapas de la reforma de la enseñanza en Madrid fue evidente el deseo de incluir e integrar en el currículo artesanal la ciencia auxiliar, que no depende de la pericia manual pero contribuye a su perfeccionamiento, de manera de disminuir o transformar la mera actividad de copia de los jóvenes. En las *Consideraciones* se ampliaba el dibujo con clases teóricas sobre historia, vestimentas y monumentos de la antigüedad, óptica y perspectiva, anatomía, geometría y matemática. Villanueva también intentaba transformar la actividad de copia con sus llamados *cursos prácticos*, donde se impartían conocimientos teóricos sobre el desnudo, la antigüedad, los ornamentos, la arquitectura y la construcción que, aplicados al constante estudio y reproducción de modelos, permitían aunar lo mental y lo manual. En 1799, con la dirección de Cosme de Acuña, se elaboró un plan que exigía la creación de bibliotecas especializadas que contuvieran «todos los libros y papeles que se conocen publicados en Europa relativos a las bellas artes, y que se suscriba a los que vayan

¹⁴ *Ibidem*, pág. 18.

publicándose en adelante».¹⁵ El documento presentaba estos planes como un retorno al antiguo espíritu de enseñanza, basado en una «reunión de la práctica con la especulativa», con lo que se refería a la introducción de la matemática y la geometría como fuerza renovadora de la enseñanza. Pese a la resistencia de algunos profesores, la geometría pasaba a formar parte del curso de elementos del dibujo, y se establecía que en las clases de escultura y pintura se aplicase «el examen especulativo del modelo o estatua». La necesidad de abordar las ciencias especulativas era particularmente urgente en la enseñanza de la arquitectura, y explica la renovada importancia de las clases de ciencias auxiliares.

A juicio de Pedro de Silva, el estudiante de arquitectura debía desempeñar su actividad en la atmósfera manual y emprendedora del taller, con la academia como guía en los conocimientos exactos:

Todos los grandes hombres que ha habido en todas las facultades se han formado con el estudio privado, y con sus propias meditaciones, y los estudios públicos nunca han servido más que para abrir la puerta y enseñar el camino,[:] por consiguiente[,] la instrucción del joven arquitecto se ha de reducir a apartarle del mal camino que había abierto la ignorancia y ponerle en el bueno que franquea la ciencia.¹⁶

Silva otorgaba también un papel fundamental a las ciencias auxiliares, y sugería que los estudiantes debían aprender con profesores especializados en el diseño de obras públicas, conforme a lo que escribía Quatremère el año anterior. La arquitectura «ha de intervenir en todas las operaciones públicas y particulares de todos los hombres, desde el monarca hasta el último artesano». En pura lógica, el arquitecto debía ser muchas cosas: puesto que diseñaba iglesias, palacios, hospitales, cárceles, teatros y toda clase de obras de ingeniería «no solo habremos de decir que debe ser teólogo, jurisconsulto, médico, etc., sino también torero, comediante, curtidor y de todos los demás oficios». Dado que tal cosa era imposible en la práctica, «se puede es-

¹⁵ «Proyecto de reforma de la escuela de dibujo...», *op. cit.*, pág. 7.

¹⁶ Pedro de SILVA, «Informe del 6 de noviembre de 1792», RABASF, legajo 1.8.1, pág. 6.

perar que el hombre querrá saber, es decir, que hemos de contar con la posibilidad del estudio y con la voluntad de estudiar que tienen los hombres [...] [vista] la natural y general propensión a buscar el camino más fácil y de menos trabajo». ¹⁷ El arquitecto debía concebir su práctica como un servicio a la nación, llena de estudio eficiente y en constante aprendizaje y comunicación con los destinatarios de su obra.

Cuestionamiento de los órganos honoríficos

Si para Quatremère la enseñanza muda y monótona de la Academia parisina era incompatible con su idea de la facultad verdaderamente educadora, ello se debía a su noción psicológica y política del desarrollo humano. Basándose en las conjeturas de Winckelmann sobre la relación directa entre el estado de perfección que experimentaron la poesía y las artes plásticas en la Grecia antigua y su sistema político de libertad, Quatremère afirmaba:

Le gouvernement qui donne à toutes les facultés de l'homme le plus grand ressort, est celui qui repose sur les vrais principes de la liberté. [...] Le goût pour l'imitation tenait surtout au besoin que les hommes en ont. Un des services que les arts rendent aux hommes, est de flatter leur passion pour la gloire et pour l'immortalité. ¹⁸

Inversamente, si durante el último siglo la Academia parisina se había alejado de tales nociones de gloria y grandeza, ello se debía, según Quatremère, al carácter poco libre de la Francia absolutista, que, a diferencia del mundo griego, privaba de libertad a los hombres. Reprimiendo su anhelo natural de imitar y alabar la naturaleza y de alcanzar la gloria personal, los artistas dieciochescos confundían las máscaras y convenciones sociales con la natural disposición hacia la gloria, despreciando la virtud y alabando la vanidad. ¹⁹ En una sociedad donde «se podía ser un gran hombre sin ser un hombre grande», triunfaba el convencionalismo del entorno social. ²⁰ Esto llevó a Qua-

¹⁷ *Ibidem*, págs. 2-3.

¹⁸ QUATREMÈRE, *Considérations...*, *op. cit.*, pág. 33.

¹⁹ *Ibidem*, pág. 26.

²⁰ *Ibidem*.



Anicet Charles Gabriel Lemonnier. Recital de la tragedia *L'orphelin de la Chine* de Voltaire en el Salon de Madame Geoffrin, con presencia de algunos artistas de la Real Academia de Pintura y Escultura. Óleo sobre lienzo, 1812. Imagen cedida por el Musée des Beaux-Arts de Ruán.

tremère a proponer una de sus ideas más originales: habiéndose iniciado en Francia una era de políticas de libertad, la sociedad podía prescindir de las academias como órganos honoríficos, aunque no de sus escuelas. Quatremère se opuso, pues, a las funciones que cumplía la Academia como juez de las artes y administradora de premios. En la sociedad convencionalista, todo acto honorífico era obra de grupos interesados que actuaban en beneficio mutuo:

Dans l'institution du nouveau gouvernement qui doit faire le bonheur de la France, rien n'a plus fortement frappé le législateur et le peuple que la vie des anciennes élections, qui émanaient toutes d'un pouvoir arbitraire. Les principes et l'expérience se réunirent pour opérer subitement la réforme de tous ceux que l'intrigue ou l'argent avaient fait asseoir dans toutes les places.²¹

La selección de los miembros y los premios académicos, que alentaban al alumnado a imitar el gusto de los más influyentes académicos, no eran más que ocasiones de abuso de poder, «verdaderos semina-

²¹ *Ibidem*, pág. 107.

rios de discordia y de prejuicios». ²² Quatremère denunció vehementemente las difíciles condiciones de acceso a la Academia de París, y señaló que «si esta exige títulos que solo ella juzga, ejerce un gravísimo despotismo de opinión». ²³ Añadió que, si la Academia persistía en su erróneo empeño de integrar su papel educador con sus pretensiones de constituir un órgano honorífico, «esta institución se convertirá, por la fuerza involuntaria e irresistible de la opinión, en un órgano privilegiado [...] [que ejercerá una] influencia única sobre el gusto de los aprendices y del público, y este es un mal muy grande». ²⁴ Quatremère concluía que había que poner fin a la Academia dispensadora de premios y nominaciones elitistas:

Que les sièges où l'on s'assoira dorénavant, ne soient que des chaires d'enseignement et non des trônes d'orgueil; que l'on ne voye dans ceux qui y seront appelés que de professeurs et non des souverains; que le titre d'académicien annonce plutôt une charge pénible qu'une distinction de vanité; qu'il soit la preuve du talent, mais non le privilège d'exercer. ²⁵

Un año más tarde, se advierte también en Madrid una tendencia a criticar el papel de la Academia como intermediaria en el patrocinio nacional de las artes, y en particular de la arquitectura. Villanueva, por ejemplo, protesta por los abusos de la Junta de Comisión Censoria, instaurada por Carlos III para corregir proyectos de académicos de mérito. En su informe, Villanueva afirma que esta comisión muestra «al público el despotismo a que, en su concepto, aspiran». El arquitecto se refiere a los problemas de funcionamiento de las juntas con términos similares a los de Quatremère y de otros reformadores franceses:

Si todos los individuos de aquellas tuvieran un mismo modo de opinar en esta parte [...]; pero sucede que lo que uno aprueba, a otro desagrada, no obstante que por lo regular el recíproco interés de proporcionarse

²² *Ibidem*, pág. 91.

²³ *Ibidem*, pág. 98.

²⁴ *Ibidem*, pág. 97.

²⁵ *Ibidem*, pág. 100.

y repartir las obras y comisiones que[,] de resultas de las censuras[,] quedan encargadas a la Junta, los hace convenir en un mismo parecer.²⁶

Tal como había sugerido Quatremère un año antes, un organismo creado para juzgar las obras de los arquitectos acababa cayendo en el abuso de opiniones para justificar intereses sectarios. En París y en Madrid, los arquitectos abusaron de su poder. La vía para impedir el «despotismo» de la Academia era quitarles a las juntas de artistas todo poder para juzgar —o al menos parte de él—, ampliar el libre ejercicio de las artes y de la arquitectura, y retirarle a la Academia la facultad de premiar con el patrocinio del Estado. Este era uno de los consejos más comunes en los opúsculos parisinos del año anterior: que el juez no fuera la Academia sino el público, el cual, libremente y según sus propios conocimientos, premiara a los artistas de la nación. Villanueva quiso acabar con los privilegios de la Academia y señaló que, en cuarenta años, esta había manifestado más habilidad en imponer su censura que en aplicar las doctrinas de lo bello: «Podemos censurar, sí, que para esto hay sobrados conocimientos en el amor propio, pero seguramente no podemos corregir con buenas doctrinas, y mejores ejemplos».²⁷

Pedro de Silva fue aún más contundente en su rechazo del papel de juez de la Academia. Tal como había hecho en toda su producción teórica anterior, en su informe de 1792 defiende el papel del mundo secular. La Academia debe presentarle a este la arquitectura, pintura y escultura de lo bello, pero cada una de estas artes debe desempeñar su labor como agente libre, «porque yo no comprendo que pueda haber un maestro en la arquitectura, sino el arquitecto, ni entiendo que la recepción de [un] individuo por un cuerpo particular como es la Academia de San Fernando tenga relación con el ejercicio de una facultad pública y libre como es la arquitectura».²⁸ Sugiere por esta razón retirar los títulos jerárquicos de maestro de obras y académico de mérito, y reemplazarlos por los puramente facultativos de «aparejador» y «arquitecto». Silva destaca que el título honorífico de acadé-

²⁶ Juan DE VILLANUEVA, «Informe del 20 de julio...», *op. cit.*, pág. 35.

²⁷ *Ibidem*, pág. 12.

²⁸ Pedro DE SILVA, «Informe del 6 de noviembre...», *op. cit.*, pág. 17.

mico se confunde injustamente con el mérito que un arquitecto adquiere ante el público:

Dije arriba que no entiendo cómo puede tener relación el ejercicio de una facultad pública y libre como es la arquitectura, con la recepción en un cuerpo particular cual es nuestra Academia, y me fundo en que no es preciso para ser buen arquitecto estar recibido académico, [y] no tiene obligación la Academia de recibir por individuos suyos a todos los que sean buenos arquitectos. ¿Quién ha imaginado jamás que solo poseen la lengua castellana los individuos de la Academia española? O ¿quién ha creído que la Academia española debe recibir por individuos suyos a todos los que poseen bien la lengua castellana? Hay ciertas consideraciones particulares que deben tenerse en la admisión de sujetos para un cuerpo, y que no es necesario tenerlas para la aprobación de un artista. Esto se tuvo presente en la formación de nuestros estatutos cuando mandó en ellos S. M. que para la admisión de académicos tuviesen voto todas las clases de la Academia, siendo así que en los asuntos puramente facultativos solo pueden votar los profesores de aquella arte. Yo bien sé que a la proposición de arquitecto precede el examen de los facultativos, pero sé que este examen se hace en virtud de una pretensión para ser académico; de manera que el pretendiente dice que quiere ser individuo de la Academia antes que la Academia sepa si es facultativo, pues esto le ha de constar por un examen que se hace después.²⁹

París y Madrid

En 1799, el Plan Acuña reducía el amplio debate de 1792 a un debate sobre la enseñanza:

Todos confesamos o creemos que las Artes fueron cultivadas por los griegos uniformando la práctica con la ciencia... y si ahora se procuran los estudios auxiliares que forman la mayor parte de esta ciencia siempre es a voluntad del joven que no gradúa la conveniencia que le traen sino la fatiga que le exigen. Otros hay que bien hallados con el materialismo prosiguen pensando que no es necesario el estudio fundamental; y aunque el talento de alguno llegue a ejecutar cosas de mérito, no quie-

²⁹ *Ibidem*, págs. 22-23.

ren confesar le [*sic*] tendrían mucho más si no ignorasen esta parte tan indispensable.³⁰

La posición materialista, como se puede inferir de esta nota, se basaba en la visión reformista francesa defendida por el sector jacobino de los artistas parisinos. Así como, en sus escritos de 1791 y 1792, David y Restout propusieron en París la abolición de la Academia y la desaparición de todo cuerpo artístico, sancionador o educativo, que no fuera el del taller del maestro y sus alumnos, también Goya propuso un modelo liberal que daba supremacía al genio individual del artista.

No obstante, el curso que tomó el debate en la Academia de Madrid lo distanció del ejemplo francés. A partir del Plan Acuña de 1799, la Academia se propuso únicamente reformar la enseñanza, pero desechó por completo la reforma de su papel honorífico y de la función de las juntas de arquitectura. Sin embargo, en los inicios del debate, Villanueva y Pedro de Silva habían abordado estos temas en sus escritos, y en el lenguaje utilizado se advierte el germen revolucionario francés: señalaban el desaprovechamiento de la facultad educativa de las escuelas, y recordaban a los miembros de la Academia que debían ser interlocutores de la sociedad a la que servían, no meros emisores de opiniones y «censuras». Pero este ejercicio de autocrítica se presentó como una contribución al reforzamiento de la Academia, no como un intento de abolir un organismo honorífico, tal como había defendido Quatremère. En sus proposiciones más atrevidas, Pedro de Silva llegó a sugerir que el hecho de ser un gran arquitecto no tenía que vincularse al nombramiento académico, lo cual conducía a la reducción del papel honorífico de la Academia que los artistas franceses habían propuesto. Así como el futuro más bien conservador del academicismo francés fue el resultado del retorno de políticas borbónicas, no del descontento y la efervescencia política de los artistas durante la revolución, es tentador conjeturar qué habría sido del debate madrileño si la historia política del país hubiera sido otra, y si la reforma del papel de la Academia planteada en 1792 se hubiera llevado a cabo.

³⁰ «Proyecto de reforma de la escuela de dibujo...», *op. cit.*, pág. 1.

L'AMBIVALÈNCIA DELS «GUIXOS» EN LA FORMACIÓ DE L'ESCULTURA A L'ACADÈMIA DURANT EL SEGLE XIX

Jorge Egea

Reflexió prèvia. Estat de la qüestió

Aquestes línies volen presentar l'estat d'una recerca encara no conculsa al voltant de la pràctica del buidatge de guix a l'Acadèmia de Barcelona,¹ tot aproximant les diferents apreciacions del material i la pràctica del buidatge al llarg d'aquest segle XIX que significà la màxima esplendor però igualment la decadència d'un procés, com també les qüestions de caràcter pràctic, filosòfic i estètic, sobre aquesta veu que metonímicament anomenem guix i que en si mateixa denomina un material (l'escaiola), una pràctica (el buidatge) i el producte resultant (les escultures de guix).

Les hipòtesis plantejades tenen, per tant, un cert sentit de provisionalitat, però en qualsevol cas obren una recerca fins ara inexistent en el nostre territori. Aquesta mancança es deu molt probablement al caràcter secundari donat al guix com a material innoble (*ars infamis*). El nou interès pels oficis de l'escultura ens dona una via de recerca a partir de material d'arxiu majoritàriament inèdit. Per aquest motiu, voldríem posar en relleu la importància d'una pràctica que, especialment sobretot en època moderna, ha estat connatural a l'ofici de l'escultor i que, no obstant això, és sovint ignorada o bé per desin-

¹ Utilitzarem el terme genèric Acadèmia de Barcelona per referir-nos a la institució, amb el fi d'unificar els diferents noms amb què fou anomenada (Escola Gratuïta de Dibuix, Escola de Nobles Arts...), mentre que utilitzarem l'acrònim RACBASJ (Reial Acadèmia de Belles Arts de Barcelona) per referir-nos a la institució actual, on es conserven l'arxiu i les col·leccions sense vinculacions docents.

terès o bé pel desconeixement de la complexitat que la pràctica dels guixos comporta.

En bona mesura, els buidatges de guix han estat associats al món dels oficis aplicats més que no pas al camp de la creació artística pròpiament dita i formen part de l'antic debat entre les belles arts i les arts aplicades que va donar pas a la divisió entre les escoles d'arts i oficis, com ara la nostra Llotja, i les escoles de belles arts, com ara la també nostra Facultat de Belles Arts de Sant Jordi, ambdues hereves de l'Acadèmia de Barcelona.

És per aquests motius que parlem d'ambivalència respecte a la valoració de les col·leccions de guixos i de la pràctica de la reproducció en guix, ja que l'apreciació dels guixos ha estat molt desigual al llarg de la història contemporània, des del segle XIX fins als nostres dies.

I aquesta ambivalència també ha estat present a l'hora de valorar i conservar les gliptoteques, ja siguin d'obres de l'antigor, ja siguin d'obres d'artistes que s'hi van inspirar, com ara els il·lustrats neoclàssics. Fins i tot podem parlar d'una fòbia respecte als guixos i el que simbolitzen com a presència de la tradició i del passat clàssic. Aquesta gliptofòbia va portar a la destrucció de moltes d'aquestes peces al llarg de tot el segle XX, des dels seus inicis, principalment per les noves creences d'avantguarda pel que fa a l'educació artística en les primeres dècades, fins a les darreres actuacions a l'entorn, per exemple, dels moviments del Maig del 68 i la destrucció de guixos a l'École Beaux-Arts de París sota els auspicis de pensadors com André Malraux, aleshores ministre de Cultura, el qual també posà fi al Prix de Roma i a la tutela de la Villa Mèdici a la capital italiana, només per esmentar els exemples més evidents de la voluntat d'escissió de l'art i la cultura del passat clàssic.

Així doncs, al llarg del segle XX aquesta relació dels guixos en la formació oficial dels artistes ha estat majoritàriament entesa com una vinculació negativa. Les col·leccions de guixos van deixar de ser models que calia copiar i la còpia de l'antic va ser entesa com una pràctica valorada pejorativament. Mentrestant, les peces de guix, a causa de la intrínseca fragilitat del material, es van anar deteriorant i destruint.

Vista aquesta situació, les peces de guix utilitzades per a la formació dels estudiants s'han convertit, en el millor dels casos, en elements decoratius d'un passat inconnex i, en d'altres, han estat objecte del



Desoladora imatge de l'estat dels guixos a la Facultat de Belles Arts de Barcelona. Novembre de 2014. Fotografia de l'autor.

vandalisme o de la destrucció material per la seva pròpia feblesa com a objectes. Aquesta és la visió que, per exemple, encara podem observar avui dia a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona.

Aquesta mateixa ambivalència també està present en intervencions artístiques contemporànies plenes de lucidesa però no exemptes de crítica envers l'art del passat, com ara la icònica *Venere degli Stracci* de l'artista torinès Michelangelo Pistoletto (1933). L'artista, promotor de l'*arte povera*, proposa un nou diàleg entre una còpia de guix de caràcter comercial (no una còpia històrica) i els draps, provocadora representació de la contemporaneïtat. Un diàleg eloqüent que ens serveix per establir un estat de la qüestió obert a la interpretació. A l'obra el pols entre oposicions, com ara el blanc de la Venus i els colors de la muntanya de robes que l'acompanyen, encara posa més en relleu la nostra formació convencional sobre el clàssic —sempre lligat al blanc— i sobre el guix —substituit neoclàssic del niví marbre blanc del marbre del Pentèlic o de Carrara. Així la intervenció escultòrica de Pistoletto mostra de manera exemplar una forta càrrega d'ambigüïtat.

Tot i aquest divorci entre els guixos i la formació, la darrera dècada ens ha portat a una nova valoració del guix i dels guixos del passat que s'ha anat fent un cop encetat el segle XXI. Es tracta d'una renova-

Michelangelo Pistoletto,
Venere degli Stracci,
 1967. Fotografia de
 l'autor. Imatge cedida
 per la Tate Gallery.



da visió positiva d'aquests models que han comunicat la cultura, especialment les referències escultòriques, del passat als nostres dies.

Destaquem a tall d'exemple algunes actuacions que denoten la creació d'una nova tendència envers la també nova percepció dels guixos. En l'àmbit museístic, la Cast Gallery de l'Ashmolean Museum d'Oxford va ser reoberta el 2010 després d'una renovació total. Amb un nou sentit pedagògic i didàctic, s'expliquen també en vitrines el sistema de reproducció dels motlles de guix per parts, els materials i les tècniques emprades.

També a l'entorn de les acadèmies o facultats de belles arts trobem actuacions significatives, com ara la restauració de la gliptoteca de l'Accademia di Belle Arti de Nàpols el 2007, que conté guixos des de finals del segle XVIII, exemplars de refinada qualitat i també peces úniques d'època neoclàssica, de Canova i Thorwaldsen. D'altra banda, la Cast Court del College of Art d'Edimburg va ser l'escenari de la mostra «Cast Contemporaries» el 2012² i periòdicament convida artistes actuals a interactuar amb la seva collecció de guixos.

² C. DORSETT i M. STEWART, *Cast Contemporaries: Artists respond to the completion of the Cast Collection Project at Edinburgh College of Art*, Newcastle, Arts and Social Sciences Academic Press, Northumbria University, 2012.

En l'àmbit de la recerca, destaquem l'esforç fet des del Victoria and Albert Museum de Londres³ per a la creació d'un equip internacional d'especialistes en l'estudi dels guixos i també assenyaïem publicacions com *Plaster Cast: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, de 2010.⁴

Aspectes tècnics del guix

El guix, paraula derivada de l'italià *gesso* i aquesta, al mateix temps, del terme grec *glyptos*, és un sulfat de calci que es troba en la natura en forma de mineral sòlid, cristal·lí —com la selenita— o petri —com la rosa del desert o l'alabastre.

Degudament calcinat, el guix esdevé una pols que, rehidratada amb aigua, reacciona i es transforma en una pasta cremosa, blanca i convenientment plàstica, que durant un lapse variable de temps té una gran capacitat d'adaptació a múltiples superfícies, fins que finalment se solidifica i manté aquesta nova forma d'una manera definitiva.

Conegut el seu ús artístic des de l'antiguitat, el guix que utilitzen els escultors es denomina més específicament escaiola o *plâtre de Paris* i, en concret des del Renaixement italià, es desenvolupa com a pràctica habitual per a la reproducció en l'àmbit de l'escultura tal com ara la coneixem.

Amb el guix fem principalment dues accions complementàries: d'una banda, fabriquem els motlles, acció que es coneix amb el terme emmotllar; d'altra banda, en una segona fase, omplim aquests motlles amb guix, acció que denominem buidar.

En el cas de les obres originals dels escultors i particularment en el segle XIX, que ara ens ocupa, el guix és el material que serveix per transformar una obra habitualment modelada amb argila i obtenir-ne una versió en un material més resistent que, en la majoria dels ca-

³ El Cast Symposium tingué lloc el 2013 al Victoria and Albert Museum de Londres, organitzat per la directora del departament d'escultura, Marjorie Trusted, amb la finalitat d'iniciar un projecte de recerca europeu per a l'estudi dels guixos.

⁴ R. FREDERIKSE i E. MARCHAND, *Plaster Cast: Making Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, Berlín, De Gruyter, 2010.

sos, esdevé només el mitjà per a l'obtenció posterior de l'obra, sia en bronze sia en marbre. Amb aquesta metodologia es realitza una tipologia de motlle denominada motlle perdut, ja que només permet la producció d'una única peça que es perd en el procés següent: l'escultura es modela en argila i s'emmotlla; aleshores el motlle se separa de l'original fet amb argila, que queda normalment destruït o malmès per la mateixa acció de l'emmotllat; el motlle es tanca i s'omple de guix; un cop endurit, el motlle es trenca per tal de donar a llum el buidatge de guix que conté, de manera que aquest darrer guix roman com a únic original existent. Per això té vàlua com a obra artística.

Quan les obres de guix copien originals antics i se'n reproduueix més d'un exemplar, ja sigui per fer-los servir a les acadèmies, ja sigui per posar-los a la venda amb destinació a col·leccions públiques o privades, el procés de producció dels guixos es duu a terme a partir dels anomenats motlles a peces. Es tracta de motlles que s'obtenen d'una manera molt més complexa, ja que la seva perfecció rau en la capacitat de realització de múltiples buidatges. Aquests guixos són sobretot aplicats a les escultures del món clàssic, entre altres motius perquè els costos de producció són elevats i només s'amortitzen si hi ha una gran demanda de còpies. En aquest cas, els motlles esdevenen un producte preuat, com també els drets de reproducció de determinades escultures que s'atorguen a determinats mestres emmotlladors. Les peces d'aquests motlles encaixen com una mena de trenca-closques que es pot obrir i tancar en cada ús.

En ambdós casos, el guix com a material resultant de l'obra és prou rígid però al mateix temps és fràgil. Aquestes obres sofreixen desperfectes per qualsevol mena d'agressió, com ara els cops durant el transport: pensem en les recurrents lamentacions sobre l'estat en què arriben a Barcelona els originals de guix enviats pels escultors becats a Roma! Però, a més, el guix pateix el pas del temps per la seva alta hidroscòpia, és a dir, per la seva capacitat d'absorció de la humitat de l'ambient, de la pols, etc., cosa que ens ajuda a entendre per què molts guixos van ser desafortunadament pintats de color blanc al llarg de la història...

Importància i ubicació dels guixos a l'Acadèmia

Al segle XIX, la cultura dels guixos forma part indissoluble de la cultura acadèmica. La *imitatio antiquorum* és fonamental en la formació de l'artista il·lustrat, tant al segle XVIII, a l'època dels neoclàssics, com a la resta del segle XIX fins a l'exaltació de la formació antiacadèmica d'ensenyament de les arts que començà amb les anomenades avantguardes històriques. Aquesta imitació dels antics en la formació del dibuixant, pintor o escultor és clarament transmesa per les col·leccions de gravats i les col·leccions de guixos.

Cal considerar que hi ha tot un procés de formació que passa per la còpia de les làmines en una primera fase i la còpia dels guixos en una segona (fragments en primer lloc i figures senceres després). Sense assolir aquest nivell no es pot accedir a les classes amb model natural ni a la composició. Així, la relació dels estudiants amb els guixos és directa i constant. Forma part de la font primària mitjançant la qual s'entén el concepte de la forma.

Si seguim les indicacions de Frederic Marès,⁵ l'Acadèmia de Barcelona va tenir uns tres-cents quaranta alumnes matriculats cada any entre el 1777 i el 1808. Després del període de la invasió napoleònica, les classes es van reprendre amb set-cents alumnes matriculats. Això indica la imperiosa necessitat de disposar d'una nombrosa quantitat de guixos per posar-la a disposició de l'alumnat; pensem que eren imprescindibles per als estudiants d'escultura i per als de dibuix, com també per a l'ensenyament dels anomenats *maestros de obras*, els futurs arquitectes.

Les informacions contingudes en l'estudi de Manuel Ruiz Ortega⁶ ens fan saber que aquests guixos estan presents en les diverses etapes de formació i titulacions, com ara: la classe de Yeso y del Antiguo, la classe de Còpia de Yeso, la classe Estatua, Modelo Blanco o del Antiguo, la de Dibujo de Figura, o la de Modelado y Vaciado del Adorno...

⁵ F. MARÈS, *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*, Barcelona, Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, 1964, pàg. 41 i 77.

⁶ M. RUIZ ORTEGA, *La Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona 1775-1808*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1999.



Vicent Rodés i Aries.
*Retrat de l'escultor
 Damià Campeny*, 1838.
 Imatge cedida per
 la Reial Acadèmia
 Catalana de Belles Arts
 de Sant Jordi.

No és estrany que hi hagi una constant demanda de producció i d'adquisició de figures de guix. Aquesta necessitat es pot corroborar no només amb les múltiples comandes realitzades en diversos centres distribuïdors d'aquestes còpies, com ara el Museu del Louvre,⁷ sinó també amb els encàrrecs o les adquisicions que alguns professors realitzaven en els seus viatges a l'estranger, principalment a Anglaterra, França i Itàlia.

La possessió d'aquests guixos forma part del gran patrimoni de l'Acadèmia i la seva enumeració apareix constantment als inventaris.⁸ És alhora un signe de nivell i equiparació amb els antics pel que fa als mateixos artistes. Quan el 1838 el pintor Vicent Rodés i Aries retratà l'escultor Damià Campeny, professor d'escultura de l'Acadèmia, el representà envoltat d'una important col·lecció de guixos,

és a dir, de les seves pròpies obres, algunes de les quals, com ara el cap d'Hèrcules, és una còpia de l'antic. El 1838 només la Lucrècia havia estat tallada en marbre. Es pot apreciar fins i tot la diferent tonalitat del blanc en l'obra de Rodés. La resta d'escultures han romàs en guix fins als nostres dies i suposem que també foren models d'inspiració per a l'aprenentatge de les generacions successives d'alumnes de l'Escola.

La realització dels guixos va ser, i continua essent, una activitat de taller lligada als oficis de l'escultura, que implica coneixement tècnic però també un treball físic intens i una certa dosi de brutícia. Mentre el blanc prístí de les escultures de guix fa una impressió de puresa i netedat, la producció al taller de guixos és plena de sutzura en for-

⁷ Expendient 64.4, «Projet de Comande pour l'Espagne». Arxiu RACBASJ.

⁸ Vegeu els inventaris realitzats, 1809-1846. Expendient 316.1.2.5. Arxiu RACBASJ.

ma d'esquixos i de pols. Així, la ubicació d'aquest taller no fou simple, i hem hagut de fer tot un recorregut documental per arribar a esbrinar-ne la localització real.

Segons un plànol realitzat per un alumne amb motiu d'un exercici de tercer curs de mestres d'obres, l'any 1853 la Sala de Vaciado y Depósito de Moldes ocupa els espais dedicats a l'anomenada Escuela de Maestros de Obras, és a dir, l'altell de la segona planta de la Casa Llotja, el qual correspon a la part central de la façana sud (façana de mar), que s'ubicava per damunt del segon pis, és a dir, en una part de l'espai situat sobre la Sala Gòtica.

El 1862 trobem un document⁹ segons el qual una comissió formada per Lorenzale, Rodés, Bover, De Robles i Rogent es dirigeix al president de l'Acadèmia amb l'objectiu de plantejar reformes: «[...] la clase del vaciado en yeso si no se creyera ser bastante el local que ocupa el depósito de moldes podria trasladarse al piso bajo del edificio en el sitio que ocupaba antiguamente la Capella».

L'expedient es tira endavant per satisfer la necessitat de modificar l'espai de les classes de titulació de mestres d'obres, que es trobava al costat del taller de guixos en aquell moment. Els docents necessitaven aules per als graduats i això requeria una modificació espacial.

No hem pogut verificar documentalment si aquest o altres trasllats es van portar a terme de la manera que les comissions establertes van especificar. És molt probable que aquestes instal·lacions passessin a formar part de l'espai del monestir que hi havia a l'altra banda del carrer de la façana nord, que va ocupar l'escola. En qualsevol cas, al darrer quart del segle XIX podem constatar que a l'Acadèmia desapareix un espai específic destinat al buidatge de guix, perquè no es troba reflectit en els plànols existents.

Els *formatori* italians i la nissaga dels Nicoli

Tot l'ofici al voltant del guix era principalment desenvolupat en col·laboració amb els realitzadors de motlles o emmotlladors. La figura del mestre emmotllador o, com es denominava a l'època, el *maestro formador de estatuas* —forma adaptada de la veu italiana *formatore*—,

⁹ Expedient 64.9 del 1862. Arxiu RACBASJ.

és cabdal per entendre l'evolució i la multiplicació de la cultura dels guixos en aquest moment històric.

Més específicament, van ser nissagues de *formatori* italians els qui van expandir i perfeccionar les tècniques dels motlles per tot Europa, d'Itàlia al Regne Unit i d'Espanya a Rússia, com Charlotte Schreiter¹⁰ va estudiar detalladament en analitzar la identitat, l'estatus i les funcions dels encarregats de la realització de motlles a Europa fins al segle XIX.

Tot i que les dades són escasses, Schreiter suggereix que ja al taller de Primaticcio al segle XVI es podrien haver especialitzat fabricants de motlles de guix. Probablement, els seus successors ja no foren percebuts al segle XVII com a artistes, sinó com a artesans. A la Roma del segle XVIII es van produir canvis crucials pel fet que el gran nombre de tallers de restauració existents va comportar el creixement d'una mà d'obra especialitzada amb habilitats tècniques i coneixements específics. Dos exemples d'aquest canvi van ser, d'una banda, la pràctica de la restauració dels models antics al taller de Bartolomeo Cavaceppi i, de l'altra, l'ús de models de guix com a part del procés del disseny final de les escultures al taller de Canova. Ambdós tipus de taller es relacionen amb els *formatori*. Però encara que Canova en va contractar alguns com a força de treball permanent, Schreiter suggereix que eren lliures de fer i vendre els motlles de les escultures pels seus propis mitjans. Més endavant, la seva posició social els transforma en empresaris locals que adquireixen i utilitzen motlles, la fabricació i venda dels quals resta sota la protecció de la legislació del gremi local. Per tant, a partir d'aquest moment el *formatore* guanya l'estatus de comerciant en lloc del d'artista.

Aquesta mateixa evolució la podem estudiar a Barcelona. En poques paraules, Alcolea descriu així la situació:

El negocio de la escultura y mármol estaba dominado por los italianos, los cuales importaban directamente el mármol del país de los Apeninos. Los

¹⁰ Charlotte SCHREITER, «Artists or Craftsmen? “Formatori” in Sculptors' Workshops and Art Manufactories in the 18th and early 19th Centuries». Conferència realitzada el 12 de març de 2010 en el congrés «Plaster & Plaster Casts: Materiality and Practice» al Victoria and Albert Museum de Londres.

escultores, el toscano Francisco Verdiani (1821) que poseía además un almacén de alabastros, el señor Negrier junto a su socio Franch regentaban una fábrica de adornos de arquitectura, Casimiro Luchesi (1868) con taller propio, y Amadeo Orlandi (1868) que vendía moldes de escultura. Federico Bechini activo desde 1896 que colaboró con Puig y Cadafalch.¹¹

En aquesta transformació d'artesans a comerciants, el paper de les acadèmies és definitiu, raó per la qual la recerca realitzada ens permet exposar dues hipòtesis de treball: en primer lloc, la indagació de l'origen italià, i més concretament toscà, dels mestres emmotlladors de l'Acadèmia de Barcelona; i, en segon lloc, el canvi de paradigma sobre el comerç i l'estatus d'aquests emmotlladors entre la primera i la segona meitats del segle XIX, és a dir, el pas de *maestros formadores de estatuas* lligats a la formació de l'escultura a l'Acadèmia, a artesans comerciants independents.

Per tractar de demostrar la primera hipòtesi, és a dir, l'origen italià dels nostres *formatori*, caldrà estudiar la nissaga dels Nicoli. Tot i la distància, ens hi ajudarà establir un paral·lelisme amb els estudis realitzats en el cas anglès. Jacob Simon¹² explica que, durant el segle XIX, els fabricants de figures italianes van començar a arribar a la Gran Bretanya en un nombre creixent per tal de produir ornaments per a cases de la ciutat i vendre figures de guix barates lligades al comerç ambulant. Va ser també un moment en què la demanda d'estàtues de bronze va anar creixent com a resultat del desig de commemorar els fets dels herois de guerra i els líders polítics de l'època mitjançant estàtues i monuments públics, i també van créixer les demandes de les esglésies. Si bé en un primer moment aquestes dues activitats, la relacionada amb el guix i la fosa de l'escultura en bronze, van estar en gran manera separades, a mesura que el segle avançava alguns fabricants de figures de guix es van especialitzar com a emmotlladors d'escultures i també van començar a tenir un impacte

¹¹ Vegeu <http://wn1640482.web-maker.es/pintoresextranjerosenBarcelona/> [darrera consulta: 14/1/2016].

¹² J. SIMON, *British bronze sculpture founders and plaster figure makers, 1800-1980*, publicat en línia el 2011 per la National Portrait Gallery de Londres. Vegeu www.npg.org.uk/research/programmes/plaster-figure-makers-history.php [darrera consulta: 15/11/2014].

en el comerç de les reproduccions amb la tècnica de l'electrotip, que permetia la reproducció de peces metàl·liques.

La història ens explica que els responsables de produir figures de guix venien d'Itàlia, de les muntanyes del nord de Lucca —petita ciutat toscana relativament propera a Florència—, i que viatjaren per tot Europa. Un o dos homes, amb experiència en la fosa de figures i la realització de motlles, acollien una colla de nois pobres dels quals esdevenien capatassos. Així creuaven els Apenins i els Alps, fins i tot a peu, en petites colles de dotze o quinze. Els motlles i les eines els enviaven per endavant en carros a Chambéry, capital del departament francès de la Savoia, on feien la primera estada. Trobaven guix i altres materials simples per fer figures a escala local i així començaren a expandir una gran xarxa de connexions que els portà a establir-se per tot el territori europeu.

Retornem al cas català, per al qual suggerim la mateixa hipòtesi de treball, és a dir, la procedència italiana de la família Nicoli, que va donar una nova i aleshores actual orientació a l'emmotllat de guix a l'Acadèmia. Com ja explica Marès,¹³ Campeny i Bover van establir el primer taller de buidatge a mans de Pedro Nicoli i li assignaren un sou de quatre mil rals a càrrec de la Junta de Comerç.

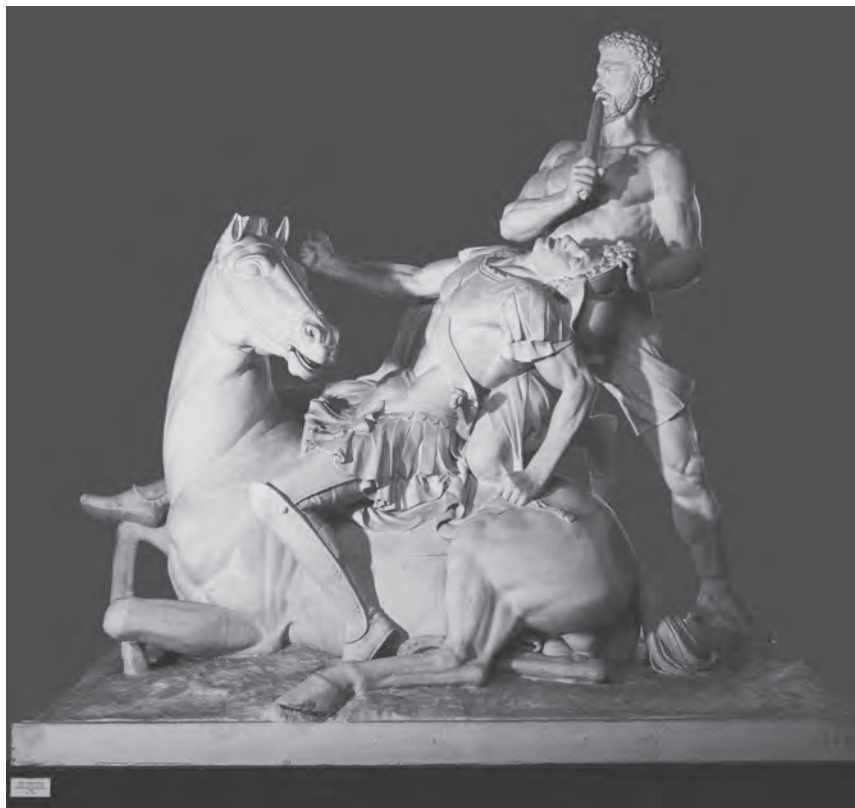
De Pedro Nicoli (actiu de 1832 a 1841), el primer emmotllador del qual tenim notícia documental, sabem poca cosa i no podem confirmar directament la seva procedència de la ciutat de Lucca, sinó que ho hem de fer per les dades que ens aportà el seu fill. Però podem establir la seva activitat a l'Acadèmia a partir d'aquesta dada: «Queda fijado el dia 1º del proxº Set. Para dar principio á la enseñanza de vaciar estatuas de yeso».¹⁴ Sabem que va ser substituït pel seu fill Aquiles Nicoli el 1841 i que traspasà el 25 de maig de 1850, com es fa constar en una carta del 23 de setembre de 1850 d'Aquiles Nicoli enviada a l'Acadèmia.¹⁵

La seva activitat correspon temporalment a la direcció de Damià Campeny al capdavant de la càtedra d'escultura. Els guixos que Campeny realitzà en aquelles dècades foren d'una extrema perfecció —com

¹³ F. MARÈS, *Dos siglos...*, op. cit., pàg. 98. Expedient 295.2.1.1. Arxiu RACBASJ.

¹⁴ Expedient 316.4.44 del 1833. Arxiu RACBASJ.

¹⁵ Expedient 297.2. Arxiu RACBASJ.



Damià Campeny (amb la col·laboració d'Aquiles Nicoli), *Almogàver matant un cavaller francès* (1836). Imatge cedida per la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

podem veure a l'*Aquiles* (1837)— i fins i tot d'una realització complexa, com ara l'*Almogàver matant un cavaller francès* (1836). No podem sinó deixar la sospita d'una fructífera col·laboració entre el més famós escultor català del moment i el versat emmotllador italià.

El 1941, Aquiles Nicoli (actiu de 1841 a 1870?) substituï el seu pare, però no va ser fins al 1850 que fou nomenat *maestro de vaciado*.¹⁶ Aquest mateix any, amb motiu del trasllat de la Clase de Vaciar en Yeso¹⁷ a què ja hem fet referència, Nicoli afirma que no posseeix cap

¹⁶ Expedient 297.2. Real orden de 12 de desembre de 1851. Arxiu RACBASJ.

¹⁷ Expedient 64.5, «Expediente sobre la translación de la clase de vaciar en yeso al local que ocupa la Academia». Carta del 28 d'octubre de 1850. Arxiu RACBASJ.

para Derivir me las Cuentas
Achille Nicoli Lucca
intascana per chifenti
ta General del 6. de julio 1856.
na a la Union permanente
ento nombrada en el dia de
puesta de las Votos Pagant

Signatura d'estil italià
d'Aquiles Nicoli el 1856.
Imatge cedida per
la Reial Acadèmia
Catalana de Belles Arts
de Sant Jordi.

mobiliari i que els motlles i materials de classe són seus. Aquesta afirmació reforça la teoria de la relativa independència dels *formatori* europeus i de la seva evolució cap a comerciants independents a la segona meitat de segle XIX. De fet, Aquiles Nicoli va ser el darrer mestre de buidatge contractat per l'Acadèmia com a tal, ja que les col·laboracions posteriors es van fer sempre mitjançant altres professionals externs.

D'Aquiles Nicoli s'ha conservat més material documental, com ara diverses

especificacions de pagaments on hi ha constància dels comptes remesos al govern de l'Acadèmia i en què s'especifica «A d. Aquiles Nicoli por varios vaciados de yeso para la clase del Antiguo» i també «por la compra de una Anatomía para la clase del Antiguo»,¹⁸ com també altres comptes pagats a «D. Aquiles Nicoli por varios moldes de la clase de 1er año de la carrera de Maestros de Obras».¹⁹

La relació dels Nicoli amb la ciutat de Lucca es confirma en la documentació trobada, en concret en una carta signada el 30 de juny de 1856²⁰ a Chifenti (Itàlia) en què s'explica la seva difícil recerca de models de guix a Florència per a l'Acadèmia de Barcelona i que conté una llista de les diferents obres seleccionades per tal de fer una comanda. En aquesta ocasió, Aquiles Nicoli signa el document com a Achilles Nicoli Lucca, i utilitza el nom de la ciutat com a cognom adjunt. Si més no, Chifenti està situat a vint-i-quatre quilòmetres de Lucca i, a manca de cap recerca ulterior, ens dona una primera aproximació certa de l'origen familiar d'aquests emmotlladors.

A l'arxiu de la RACBASJ trobem encara notícies d'un altre Pedro Nicoli matriculat l'any 1858²¹ a l'Acadèmia, identificat en assignatures

¹⁸ Expedient 257.3.1 del 1852. Arxiu RACBASJ.

¹⁹ Expedient 257.3.2, «Estado de las cuentas del mes de abril 1852». Arxiu RACBASJ.

²⁰ Expedient 64.4. Arxiu RACBASJ.

²¹ Expedient 252.2.3.2 del 1858 i exp. 252.2.4.4 del 1858. Arxiu RACBASJ.

com ara la de geometria, però del qual es desconeix la carrera posterior. Entenem per la cronologia que aquest Pedro fou fill d'Aquiles Nicoli, però els canvis que s'esdevingueren en l'ensenyament de les arts no permeteren el desenvolupament d'una tercera generació d'aquesta nissaga.

La segona meitat del segle XIX té lloc la modificació de les relacions entre l'ensenyament i l'ús dels guixos, per una banda, i de l'estatus social dels emmotlladors, per una altra. La desvinculació dels mestres de buidatge de l'Acadèmia coincideix amb el final de l'activitat d'Aquiles Nicoli i amb altres canvis que a Barcelona es duen a terme durant la dècada de 1870. El 1877 l'escultor Agapito Vallmitjana, fins aquell moment professor interí, esdevé titular de «Talla, Modelado y Vaciado», amb Claudio Lorenzale com a director de l'Acadèmia. És la primera vegada que la càtedra d'escultura inclou específicament el buidatge de guix. Segons la nostra percepció, aquest fet denota que la pràctica del buidatge a l'Acadèmia ha minvat considerablement i l'abastiment de guixos es realitza mitjançant proveïdors molt considerats que s'han establert a Barcelona. Això permet que el professor s'encarregui dels proveïdors.

En aquesta dècada, el principal proveïdor de guix fou Casimiro Lucchesi (actiu de 1872 a 1891), ja que és a partir d'aquesta data quan trobem a l'inventari de l'Acadèmia encàrrecs freqüents a nom seu. Segons consta en diversos plecs, Lucchesi va rebre pagaments per «buidats i treballs del seu ofici».²² Si tenim en compte el seu cognom, a part de l'origen italià, és explícit el gentilici vinculat novament a la ciutat de Lucca, la qual cosa només fa que reforçar la importància d'aquesta zona italiana en el desenvolupament de l'art del guix.

Interessant informació és la que ens proporciona la necrològica que publicà *La Vanguardia*:²³

Casimiro Luchesi, conocido por Pompeyo, vino de Italia a Barcelona, hace muchos años para dedicarse á la industria de los vaciados de yeso,

²² Expedients 236.1.7 de 1887-1888; 238.5 de 1889-1890, i on es fa pagament per «vaciados y trabajos de su oficio», i 238.7 de 1889-1890. Arxiu RACBASJ.

²³ Secció «Muertos de la semana», *La Vanguardia*, 15 de novembre de 1891, pàg. 4.

en la cual desplegaba rara habilidad. En todos los talleres de nuestros artistas era conocido y apreciado. Con sus tareas contribuyó mucho á divulgar el gusto, facilitando la adquisición de ejemplares artísticos a precios muy asequibles. Y no se limitaba tan solo á reproducir obras debidas al cincel de los escultores sino que buscaba así mismo en el reino vegetal preciosos elementos de ornamentación. La naturaleza nos da hechos casi siempre motivos ornamentales que el hombre buscaría en vano. Las hojas y las flores vaciadas por Luchesi eran muy estimadas.

Així doncs, Lucchesi no només fou conegut per les seves reproduccions escultòriques, sinó també per aquesta darrera tasca de reproducció d'ornaments florals emmotllats del natural, la qual cosa també li donà reconeixement. Va participar en exposicions com ara l'Exposición de Artes Suntuarias Antiguas y Modernas, que tingué lloc a Barcelona el 1877,²⁴ i la «Manifestación de Productos Catalanes»,²⁵ que es va fer el mateix any a l'edifici de la Universitat de Barcelona.

Un aspecte que s'ha de tenir en compte per entendre com eren considerades les tasques d'aquests emmotlladors és el fet que en el catàleg d'aquesta darrera exposició, tot i presentar fulles emmotllades del natural, medallons, estàtues, etc., no apareixen en la secció II, dedicada a les belles arts, ni en la secció III dedicada a les indústries artístiques (com ara la litografia, la fotografia, etc.), sinó en la secció XII dedicada a les matèries primes i materials de construcció. No obstant això, Lucchesi estigué molt vinculat a l'art, col·laborà amb diversos escultors i féu, entre d'altres, els models en pedra artificial amb Atché per a la façana de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts, a las Rambles de Barcelona,²⁶ i tingué el seu al número 3 taller de la plaça de Santa Anna.

²⁴ *Catálogo de la Exposición de Artes Suntuarias Antiguas y Modernas*, Barcelona, Narciso Ramírez (Impressor), 1877, pàg. 54. Lucchesi hi va presentar «244 – Trozo de cartón yeso para colocarse en el Salón del descanso del Teatro del Liceo. 245 – Trozo de cornisa, pequeño. 246- Id. de ángulo. 246- Id. de cornisa grande».

²⁵ *Catálogo general de los objetos que figuran en la Manifestación de productos Catalanes*, Barcelona, Salvador Manero (Impressor), 1877, pàg. 115, inaugurada per Alfons XII el 4 de març. Lucchesi hi va presentar «10 hojas moldeadas del natural, 12 ejemplares; 4 medallones, 5 estatuas, picaportes, herrajes, jarros árabes. Todos estos modelados en yeso».

²⁶ L. CATALÀ, «L'escultor Rafael Atché», *Butlletí del Reial Cercle Artístic*, núm. 30, 2009.

A partir de l'any 1882, l'Acadèmia també féu encàrrecs a Ramon Ghiloni (actiu de 1882 a 1945), que tingué el seu taller al número 184 de l'avinguda Diagonal i una botiga al número 18 del passeig de Gràcia. Fou un personatge polifacètic que participà en la realització de diversos monuments de Barcelona. Col·laborà com a escultor a la Sagrada Família²⁷ i, ja al segle xx, es dedicà també a la docència i la crítica d'art. Un resum d'aquesta activitat el trobem en la seva necrològica:

Como escultor y vaciador trabajó en la Exposición Universal de 1888, particularmente en el Arco del Triunfo cuyas esculturas fueron en buena parte vaciadas por él. Ejecutó varias notables obras para el Museo de Reproducciones. A finales de siglo trasladó a París donde trabajó en su oficio y dio enseñanzas del mismo. Algunas de sus producciones figuraron en la Exposición que se celebró en la capital francesa dentro de aquel período. Realizó además algunas esculturas originales. Es notable entre ellas el busto del actor Teodoro Bonaplata que figura en el Museo del Instituto del Teatro. Se deben también a su mano la lápida y la medalla que ejecutó por encargo del Ayuntamiento de Barcelona en 1905 en conmemoración del tercer centenario de la publicación del «Don Quijote». Regresado a nuestra ciudad dedicóse preferentemente a las reproducciones artísticas que ejecutaba con suma delicadeza. Para la venta de tales obras abrió un establecimiento en el Paseo de Gracia, 18. Más tarde dedicóse a la crítica artística, colaborando en este sentido en los diarios barceloneses *El Correo Catalán*, *El Día Gráfico* y *La Tribuna*.²⁸

La decadència dels guixos

La diversa consideració de la pràctica del mestre buidador o emmotllador, és a dir, dels *formatori*, a casa nostra i arreu d'Europa, ens posa al davant els canvis que hi va haver tant en l'apreciació d'aquest art del guix com en les pràctiques a les escoles d'art.

Entre els diversos motius del que podem anomenar decadència dels guixos, destaquem la revolució contemporània, que en escul-

²⁷ Vegeu www.gaudi2002.bcn.es/catalan/obras/11ft.htm [darrera consulta: 15/11/2014].

²⁸ «Necrológica», *La Vanguardia*, 26 de febrer de 1948, pàg. 9.

tura va ser encapçalada per l'escultor Rodin; els moviments artístics avantguardistes i la seva voluntat de trencament amb el passat; el canvi de les metodologies en l'educació artística, com ara el model de la Bauhaus; el consens de trencament amb el concepte que significaren les acadèmies... En definitiva, una nova querella entre antics i moderns que es dugué a terme en la formació artística al llarg de tot el segle xx.

La diferent valoració dels guixos ens fa reflexionar sobre què es considera clàssic al llarg de les diferents dècades i, per tant, podem contraposar a aquest ideal la voluntat avantguardista de ser essencialment anticlàssic.

Com a resum, afirmem que a l'Acadèmia el moviment neoclàssic va significar el moment més important d'expansió de la cultura dels guixos, i que el Modernisme i el *fin-de-siècle* significaren la decadència d'aquesta cultura. Al llarg del període que comprèn tot el segle xix, la consideració dels *maestros formadores de estatuas* va ser sempre diferent de la dels professors, però a mesura que anaven passant les dècades, s'anaven dissociant de la pràctica de l'escultura a l'Acadèmia. Tot i que els models de guix continuaven essent importants per a la formació dels artistes, no ho eren en la mateixa mesura que ho foren al voltant de la meitat de segle, quan les comandes eren més nombroses, la *imitatio antiquorum* era la norma i el concepte romàntic i simbolista de llibertat artística encara no estava present.

Actualment ens trobem en un moment de revisió i revaloració dels oficis d'art. Els guixos antics tornen a ser considerats, preuats a les subhastes, restaurats i exhibits amb una nova esplendor. Potser han recuperat part de la seva aura, tot utilitzant l'expressió de Walter Benjamin. Això també coincideix amb un moment de decadència en la formació de les actuals escoles d'art, quan els alumnes consideren necessari el coneixement provinent del saber fer, però, paradoxalment, s'esdevé una greu decadència del coneixement dels oficis.

Aquests han estat els primers resultats d'una recerca sobre els guixos a la RACBASJ que es podrà veure ampliada amb noves dades i que confiem que pot aportar informació per al coneixement de l'escultura a casa nostra.

LA IMPORTÀNCIA DE L'ESTUDI DE LA INDUMENTÀRIA EN LA FORMACIÓ ARTÍSTICA DE L'ESCOLA DE NOBLES ARTS DURANT EL SEGLE XIX: LES CLASSES DE PLECS I ROPATGE

Núria Aragonès Riu

L'origen de l'Escola de Nobles Arts de Barcelona, puntal de l'ensenyament artístic acadèmic i principal aglutinador de la vida artística barcelonina al llarg del segle XIX, té una relació estreta amb la història de la indumentària. Quan la Junta de Comerç impulsa la creació de l'Escola Gratuïta de Disseny l'any 1775, l'objectiu principal és efectivament millorar la formació d'artífexs que treballassin en la producció d'indianes i augmentar així les competències del sector tèxtil català. En el si de l'Escola, però, l'estudi de la indumentària també té un paper fonamental en la formació de l'artista des d'un altre punt de vista: la manera com els artistes «vesteixen» les seves obres figuratives. El que ens proposem analitzar aquí no és, doncs, la indumentària com a objecte industrial i artístic en si mateix, sinó la importància del seu estudi en la formació acadèmica dels artistes. Aquest aspecte queda clarament palès des dels inicis de l'Escuela de Nobles Artes i continua en la reorganització dels estudis a partir de la segona meitat del segle XIX amb la creació de les acadèmies provincials. Dins dels plans d'estudis pertinents, l'estudi de la indumentària es desenvolupa en dues assignatures de gran importància: el Dibuix de l'Antic i Ropatges i la Teoria i Història de les Belles Arts.

La primera s'anomenà de diverses maneres al llarg dels anys, per això la trobem mencionada com a classe del Antiguo y Ropajes o com a classe de Pliegues o Paños. L'estudi de l'abillament estava íntimament lligat a la còpia d'obres d'art clàssic, a partir d'estampes o a partir d'escultures, però també s'ensenyava el dibuix de ropatges amb l'observació directa, com ho demostren les mencions de la classe de

Pliegues del Maniquí o la classe de Pliegues del Natural dins de l'ensenyament elemental de dibuix. La informació que tenim sobre aquestes assignatures en la primera meitat del segle XIX és molt escassa,¹ però sabem del cert que l'estudi de la vestidura era un element important del programa d'estudis de pintura, escultura i gravat, com ho demostren les mencions dels diversos maniquins que posseïa l'Escola i de la col·lecció de robes amb les quals aquests es vestien. Un inventari redactat per un professor d'italià de l'Escola de Comerç de la Llotja enumera les obres d'art que es trobaven a les dependències de l'Escola de Nobles Arts l'any 1837. Dins la sala corresponent a la Clase de Modelo y Natural en Escultura, l'autor menciona, junt amb algunes estàtues i testes antigues, «un maniquí de hombre y otro de mujer a los que se cambia a menudo de traje, teniendo a este fin muchos, excelentes y diversos ropajes».² L'Escola havia comprat almenys alguns dels maniquins a París, ja que es té notícia d'un encàrrec fet al pintor Francesc Lacoma (1784-1849), pensionat a París des de 1804, al qual es remeten 1.675 francs per a la compra de dos maniquins per a l'Escola.³ Es construeix així mateix un guarda-roba per dipositar els maniquins i els arnesos corresponents.⁴ Les al·lusions als estudis del maniquí són igualment nombroses a la segona meitat del segle XIX. Els alumnes podien tenir els maniquins a la seva disposició fora de les hores de classe per tal d'exercitar-se més la representació de les vestidures:

¹ Els primers registres d'alumnes matriculats en què trobem especificada una menció als «ropajes» es corresponen al curs 1857-1858. Vegeu la referència 289.3.1.13 a la biblioteca-arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (d'ara endavant, RACBASJ). A partir de 1860 trobem registres específics d'aquesta assignatura, amb informació molt detallada sobre cada alumne matriculat (RACBASJ: ref. 252.4.3).

² Text de Luis Bordas, professor d'italià a l'Escola de Comerç de Llotja, citat per Frederic MARÈS, *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado: la Junta Particular de Comercio, Escuela Gratuita del Diseño, Academia Provincial de Bellas Artes*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1964, pàg. 162.

³ Vegeu Jaime CARRERA PUJAL, *La Escuela de Nobles Artes de Barcelona (1775-1901)*, Barcelona, Bosch, 1957, pàg. 76.

⁴ Frederic MARÈS, *Dos siglos...*, op.cit., pàg. 84.

Podrán asistir a los estudios del antiguo y los ropajes por el maniquí igualmente que a copiar los cuadros que posee la academia en otras horas del día además de las señaladas en las clases, pero si abusasen de esta disposición y no se condujesen bien ya perturbando el orden o ya maltratando estatuas bustos cuadros etc o siendo desaplicados quedaran excluidos.⁵

L'estudi de la vestidura antiga com a element fonamental del programa d'estudis de l'Escola fou influït pels tractats teoricoartístics del segle anterior i pels models d'ensenyament de les principals acadèmies europees.⁶ En aquest sentit, Manuel Ruiz Ortega ha mostrat el parallelisme entre el tractat de Francisco Preciado de la Vega, publicat a Madrid el 1789, i la pràctica docent a l'Acadèmia de Roma, un model que es va pretendre adoptar a les acadèmies i escoles de dibuix espanyols.⁷ La primera part del tractat es divideix en vuit aules o capítols en què es desgrana l'aprenentatge del dibuix en els seus aspectes més importants: principis, proporció i simetria, anatomia, dibuix de l'antic i de nus al natural, estudi de plecs, geometria, perspectiva i arquitectura, invenció i composició. Es tracta d'una relació de matèries gairebé idèntiques a les que s'estudiaven a l'Escola de Barcelona, mantingudes amb lleugeres variacions al llarg de tot el segle XIX, com es pot anar resseguint a través dels diversos expedients conservats.⁸ En el sisè capítol, Preciado de la Vega tracta sobre «l'estudi de Plecs» i descriu els maniquins que se solen utilitzar, de fusta i articulats, i recomana els que tenen les mesures d'un home ben proporcionat. A l'Escola, els maniquins es vestien amb robes sacres o profanes, segons les indicacions del director de la classe, mentre que els alumnes més avançats podien practicar amb un model viu i vestit que es mantenia immòbil durant una hora. Així doncs, prenent com a referent obres com el tractat de Preciado de la Vega, a l'Escola de

⁵ RACBASJ: capsa 296, expedient núm. 3.

⁶ Vegeu el capítol «El dibujo y su enseñanza según los tratados de arte», a Manuel RUIZ ORTEGA, *La Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona (1775-1808)*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1999, pàg. 165-184.

⁷ Manuel RUIZ ORTEGA, *La Escuela...*, op.cit., pàg. 180.

⁸ RACBASJ: capsa 296 (expedient núm. 1: «Premis de medalla, dels anys 1858 al 1864») i capsa 297 (expedient núm. 5, «Programes»).

Nobles Arts de Barcelona s'anaren adoptant assignatures com l'estudi de plecs, l'anatomia o la composició.⁹

Sabem que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid disposava d'un maniquí especial per a la «clase de Pliegues» almenys des de 1760, quan s'encarrega a l'escultor Juan Pascual de Mena (1707-1784) la realització d'un model per tal de vestir-lo amb els ropatges pertinents i col·locar-lo a l'antiga sala de la classe de guix.¹⁰ Ruiz Ortega explica que, trenta anys després, professors i alumnes encara demanaven que es tornés a col·locar el maniquí vestit per a l'estudi del drapejat, aquest cop a la Sala del Natural. És molt significatiu en aquest sentit el comentari que fa el pintor acadèmic Gregorio Ferro en un informe de 1799:

Recuerdo que para quando se forme el Quaderno y que trate del Maniqui y su modo de plegar con propiedad se tenga presente que ya que no tengamos variedad de telas, no falten las tres clases, lino, seda y lana; es cuento por aora se me ocurre.¹¹

Com assenyala Ruiz Ortega, l'autor d'aquestes línies es basa en el tractat de pintura d'Antonio Palomino de Castro y Velasco¹² (1655-1726), que juntament amb el text esmentat de Preciado de la Vega foren el model segons el qual es constituí l'ensenyament acadèmic a Espanya. L'obra de Palomino, en efecte, conté un apartat destinat a l'estudi «de Paños» i explica les diferents qualitats de les teles blanques, aspecte en el qual l'artista s'ha d'exercitar:

[...] el paño blanco puede ser de una de las tres especies, que son lino, seda o lana. Si es lino, ha de labrar rebajando sus tintas con blanco, y negro de carbón, quebrantándole lo azulado con una puntita de sombra de Italia [...].¹³

⁹ Manuel RUIZ ORTEGA, *La Escuela...*, op. cit., pàg. 183-184.

¹⁰ *Ibidem*, pàg. 228.

¹¹ Citat per Manuel RUIZ ORTEGA, *La Escuela...*, op. cit., pàg. 228.

¹² *Museo pictórico* (1715) i *Escala óptica* (1724).

¹³ Citat per Manuel RUIZ ORTEGA, *La Escuela...*, op. cit., pàg. 229.

A l'Escola de Nobles Arts, l'obra de Palomino fou sens dubte un referent. N'és un exemple la reforma del programa d'estudis menors que proposa el professor José de Manjarrés l'any 1856.¹⁴ En la secció dedicada al dibuix de la figura humana, Manjarrés distingeix tres parts fonamentals, la darrera de les quals consisteix en el «dibujo de pliegues de distintos generos de telas: copia de estampas; sombreado con china o sepia». L'autor remarca, doncs, la importància d'exercitar-se en el dibuix de diferents tipus de tela, que ja havien subratllat Palomino i després Gregorio Ferro. Però el dictamen de la junta de professors no fou favorable a la proposta de Manjarrés, sobretot per discordances amb les seves metodologies d'ensenyament, i especialment en aquest aspecte concret:

La innovación que hace el autor en la sección 3º estableciendo modelos en estampa de diferentes generos de tela, no se reconoce necesaria; porque el lugar más propio para estos ejercicios es en el estudio del relieve en donde se hacen del natural.¹⁵

A partir de la segona meitat del segle XIX ja trobem documents conservats que ens expliquen de manera més detallada el contingut i l'organització dels ensenyaments de l'Escola en el si de l'Acadèmia Provincial de Belles Arts, creada recentment. El tema de l'estudi dels ropatges devia haver suscitat algun debat, ja que en un projecte de reglament signat per la Junta de Professors el 28 de juny de 1851 s'aprecien guixades i anotacions relatives a la classe de Plecs del Maniquí. Es tracta de l'article 41 del nou Reglament, en què es detallen les modalitats de pas d'una classe a l'altra dins de la mateixa assignatura de l'Antic. Les anotacions fetes *a posteriori* estableixen que l'alumne no podia passar a la classe de Plecs sense haver obtingut abans dues men-

¹⁴ En el seu treball de recerca sobre l'obra de José de Manjarrés, dirigit per Mireia Freixa, Guillem Tarragó reproduceix un document manuscrit conservat a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona en què José de Manjarrés elaborà una llista de tractats artístics sota el títol «Bibliografia artística de España» i cita, entre molts altres, els dos volums de l'obra de Palomino. Vegeu Guillem TARRAGÓ, *Romanticisme i positivisme en l'obra de José de Manjarrés*, treball de màster dirigit per Mireia Freixa, Universitat de Barcelona, 2012, annex 10.7, pàg. 120.

¹⁵ RACBASJ: caps 296, expedient núm. 3.18.

cions honorífiques en la classe de còpia d'estàtues. L'article número 42 es dedica específicament a regular el tema de les robes («Paños») i detalla el nombre de dies que l'alumne hauria d'exercitar-s'hi a partir del model natural.¹⁶

Com es pot comprovar en un altre expedient,¹⁷ que per context podem datar també en els inicis de la dècada de 1850, l'estudi de l'antic se situava entre l'estudi de la figura (calia haver passat abans per les classes de geometria i les de mans, peus i testes) i l'estudi del natural, que es considerava el més elevat dins dels estudis superiors. Segons el mateix document, per passar d'un estudi a l'altre era necessari complir diversos requisits: tenir quatre mencions honorífiques, acreditar l'assistència a classe d'osteologia, miologia i anatomia, acreditar un curs de perspectiva i aprovar l'estudi de Plecs. Un cop passats els requisits, els alumnes es podien especialitzar en pintura o en escultura. Les dues especialitats havien de passar així mateix una prova oral de teoria i història de les belles arts. Curiosament, en el manuscrit es pot distingir una correcció feta *a posteriori* que ratlla el mot «Bellas Artes» i el substitueix per «artes y mitologia, usos, trajes y costumbres», amb la qual cosa es remarca el caràcter global del que es podria arribar a considerar com a belles arts, entès en el context intel·lectual del gran debat de l'època sobre les arts industrials.¹⁸

Tot i que en bona part de la documentació consultada es menciona la classe de plecs dins de l'assignatura de l'Antic, sembla que aquesta matèria podia ser ensenyada per un altre professor, tal com s'indica en un extracte de reglament¹⁹ sobre els estudis de pintura, on trobem classificats separadament «un professor del Antiguo» i «un professor de Paños». En els estudis superiors es destina un professor a cada assignatura, mentre que en el cas d'algunes matèries dels estudis menors,

¹⁶ RACBASJ: capsa 296, expedient núm. 3.

¹⁷ RACBASJ: capsa 296, expedient núm. 3.

¹⁸ En relació amb el debat entre art i indústria, vegeu PILAR VÉLEZ (coord.), *Dos segles de disseny a Catalunya (1775-1975)*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2004; especialment els dos articles de Pilar Vélez, «De l'Escola Gratuïta de Disseny al debat art-indústria (1775-1850)», pàg. 15-39, i «Arts industrials o indústries artístiques: teòrics, publicacions, exposicions, entitats i artífexs (1850-1888)», pàg. 41-74.

¹⁹ RACBASJ: capsa 296, expedient núm. 3.

com el dibuix de figura, se li assignen quatre professors diferents. Un dels professors destacats de la classe «del Antiguo y Ropajes» fou Claudi Lorenzale, que exercí com a director de l'Escola de 1858 a 1877. La Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi conserva un llibre de matrícula²⁰ molt complet de la classe «del Antiguo y Natural» que afegeix en lletra petita la menció «y Pliegues», cosa que remarca la importància d'aquest aspecte. A la portada del llibre hi ha els noms dels dos professors de l'assignatura: Lorenzale i Mirabent.²¹ El llibre registra vuit anys de matrícules, de 1851 a 1858, i comprovem que es distingia entre Dibuix de l'Antic (amb maniquí o al natural) i Escultura de l'Antic, i que els alumnes anaven passant de l'una a l'altra segons els mèrits assolits. Atès que era una assignatura de base per a pintors, escultors i gravadors, s'observa que el nombre de matriculats per any és gairebé el doble que en la resta d'assignatures dels estudis superiors.

Malgrat la seva dependència de la «clase del Antiguo», l'estudi del ropatge tenia un premi de medalla de plata específic, com si fos una assignatura més del programa. El «Dibujo de Pliegues» és citat, per exemple, en una relació de les matèries «a las cuales la Academia señala una medalla de plata» segons el Reglament aprovat el 1856. Així mateix, en les oposicions a la medalla de 1857 es distingeix una categoria d'«Estudio de Pliegues», en la qual l'exercici consisteix a «dibujar una figura copia del maniquí». L'any següent, el director de l'Escola, Claudi Lorenzale, reitera en un escrit²² la gran utilitat del fet que s'atorguin mencions honorífiques a les obres d'estudi realitzades en algunes classes concretes, entre les quals remarca l'estudi de plecs. El fet de destinar un premi específic a l'estudi de la vestidura fa palesa la necessitat d'incentivar la correcció en aquest aspecte, considerat fonamental pels acadèmics en la valoració de la qualitat artística d'una obra. Per exemple, en un informe referent al premi d'escultura concedit a Josep Balasch per un baix relleu sobre un tema de Caïm i Abel es fa una crítica sobre l'execució de les robes: «[la Comisión] hubiera deseado que el partido de los pliegues en la figura del Señor

²⁰ RACBASJ: caps 296, expedient núm. 1.2.6.

²¹ Josep Mirabent i Gatell (1831-1899).

²² RACBASJ: caps 296, expedient núm. 3.

Josep Puiggarí,
«Personajes típicos»,
a *Monografía histórica
e iconográfica del traje*,
Barcelona, Librería de
Juan y Antonio Bastinos,
1886, làmina núm. 1.
Imatge cedida per
la Reial Acadèmia
Catalana de Belles Arts
de Sant Jordi.



hubiese sido más grandioso y más atendidos al desnudo».²³ Així mateix, en els premis de composició pictòrica de l'any següent, la comissió deplora la manca de «blandura en los pliegues de las ropas en general»²⁴ en l'obra del pintor Francesc Dalmases.

Cal remarcar que la importància donada a la correcta representació de la indumentària no està només lligada al mer exercici formal, sinó que es relaciona també amb la tradició teoricoartística, com hem vist en la influència dels tractats anteriors, i sobretot amb una important càrrega historicoarqueològica que es promulgava des de l'assignatura de Teoria i Història de les Belles Arts. Com a assignatura teòrica que era, l'arxiu de la Reial Acadèmia de Sant Jordi conserva programes molt detallats d'aquesta classe, datats a partir del 1859 i signats pel professor que succeí Pau Milà i Fontanals (1810-1883), José de Manjarrés (1816-1880),²⁵ el qual tingué un paper fonamental en la valoració dels estudis d'indumentària aplicats a la formació artística.

²³ Frederic MARÈS, *Dos siglos...*, op. cit., pàg. 104.

²⁴ *Ibidem*, pàg. 108.

²⁵ Sobre la figura de José de Manjarrés, vegeu Vicente MAESTRE ABAD, «Arte e Industria. José de Manjarrés i Bofarull: un capítulo de estética industrial en el pensamiento barcelonés del siglo XIX», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 2, 1994, pàg. 73-92.

El primer programa²⁶ conservat data del 1859²⁷ i es divideix en dos grans blocs: la primera part, dedicada a la teoria, consta d'una part general bàsica i d'una «part especial» en què es tracten aspectes concrets relatius a l'arquitectura, l'escultura i la pintura. Dins de la secció d'arquitectura es dedica una lliçó a les arts sumptuàries: «Artes suntuarias —aplicación del arte a la industria— construcciones en distintos materiales». El fet que la indumentària s'identifiqui amb l'arquitectura s'ha d'entendre en el context de l'eclosió de les arts decoratives i les arts industrials. Ja en la seva obra *El traje bajo la consideración arqueológica*, José de Manjarrés justifica aquest fet:

El traje es al hombre en acción lo que el edificio es al hombre estacionado; el traje sirve a las necesidades de abrigo y defensa lo mismo que el edificio; el traje por consiguiente es un monumento arquitectónico perteneciente a la clase de los suntuarios [...]. Como monumento arquitectónico es de los mas importantes en Arqueologia.²⁸

En el mateix programa es torna a esmentar l'estudi de la vestidura dins la secció especial sobre escultura, en un petit apartat sobre la determinació de l'ideal escultòric en el nu i els ropatges. Aquesta part teòrica es manté gairebé invariable en els programes posteriors, però sí que es produeix en canvi una novetat important en la secció d'història, en la qual s'introdueix una lliçó sencera dedicada a la «historia de les arts sumptuàries, vestits, armes i mobles» en el curs 1863-1864.²⁹ L'assignatura evoluciona, doncs, cap a una més gran importància de les arts sumptuàries i del vestit, esmentat en primer lloc. Sabem que el professor José de Manjarrés volia donar una preponderància especial a aquesta assignatura, ja que el 1865 en sol·licita la divisió en dos cursos atesa la dificultat d'explicar degudament en un

²⁶ RACBASJ: capsa 297, expedient núm. 5.3.2.

²⁷ Aquell mateix any Manjarrés publicava la seva *Teoría e historia de las bellas artes*, que serví de manual per a l'assignatura. L'índex de l'obra i el programa de 1859 són gairebé idèntics. Vegeu *Teoría e historia de las bellas artes. Principios fundamentales*, Barcelona, Librería de Joaquín Verdaguer, 1859.

²⁸ José de MANJARRÉS, *El traje bajo la consideración arqueológica*, Barcelona, Librería de Joaquín Verdaguer, 1858, pàg. 6.

²⁹ RACBASJ: capsa 297, expedient núm. 5.6.

sol curs acadèmic tota l'extensió del programa teòric i històric, especialment des que s'hi incorporaren les lliçons dedicades a les arts sumptuàries:

[...] para en adelante dividiré la asignatura en dos cursos: curso de Teoría, dando lecciones más extensas respecto de las artes suntuarias para la debida aplicación del arte a la Industria, y aumentando el número de conferencias, y el siguiente, de Historia, dando mayor número de lecciones sobre trajes, usos y costumbres. Ambos cursos podrán continuar de este modo en turno alternativo.³⁰

La finalitat d'aquests canvis era aprofundir en la teoria de les arts sumptuàries i en la història del vestit. L'aprovació del director, Claudi Lorenzale, fou immediata, amb la promulgació de l'assignatura de Teoria per al curs 1865-1866 i l'assignatura d'Història per al curs següent, 1866-1867, que es continuarien fent en aquest ordre de manera successiva.³¹ Les inquietuds de José de Manjarrés s'han de veure en el context d'un interès creixent per l'historicisme i per la vessant arqueològica de l'estudi de les societats del passat, preocupació evident, per altra banda, en un entorn acadèmic en què es propugnava la supremacia de la pintura històrica. Es buscava, doncs, la precisió arqueològica per evitar anacronismes i dotar de «veritat» les composicions de tema històric. En un expedient³² sobre els fons conservats a la biblioteca de l'Escola de Nobles Arts l'any 1865, l'arquitecte Francisco de Paula del Villar (1828-1901) enumera, entre d'altres, l'obra titulada *Costumes des anciens peuples, à l'usage des artistes*,³³ escrita pel director de l'Acadèmia de Marsella a la segona meitat del segle XVIII, que degué ser adquirida per la biblioteca en aquests mateixos anys que Manjarrés impulsava els estudis d'indumentària des de l'assignatura de Teoria i Historia. En el títol ja es fa palesa la voluntat d'oferir models precisos d'inspiració als artistes contemporanis, com

³⁰ RACBASJ: capsa 297, expedient núm. 5.15.3.

³¹ *Ibidem*.

³² RACBASJ: capsa 62, expedient núm. 1.

³³ Michel-François d'ANDRÉ-BARDON, *Costumes des anciens peuples, à l'usage des artistes*, París, C.-A. Jombert, 1772-1774.

passà en les nombroses publicacions sobre història de la indumentària publicades al llarg de tot el segle XIX. L'Escola no era aliena a aquestes publicacions, il·lustrades amb profusió de figures molt detallades, i sens dubte professors i alumnes en van ser coneixedors, ja que algunes es conserven encara avui a la biblioteca de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi. N'és un exemple la reedició francesa del llibre de Cesare Vecellio (1530-1601) sobre l'abillament «antic i modern», en què l'editor, Firmin Didot, expressa en el pròleg la intenció d'oferir als artistes una mostra completa de models «tan exactes com pintorescs»³⁴. La mateixa declaració d'intencions la trobem en la *Indumentaria española*³⁵ de l'acadèmic Francisco Aznar García (1834-1911), obra subvencionada pel Ministeri de Foment i premiada en l'«Exposición Nacional de Bellas Artes» del 1881, en la qual l'autor explica la seva intenció de donar a conèixer un gran nombre de documents, inèdits fins llavors, i formar un cos doctrinal a l'abast de l'artista o del literat.³⁶ En la mateixa línia destaca la monografia³⁷ de Josep Puiggarí i Llobet³⁸ (1821-1903), fundador de l'Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa, que ofereix una història universal del vestit il·lustrada amb sis-cents divuit gravats a partir de dibuixos del mateix autor i de la qual la biblioteca conserva un exemplar autografiat. No podem deixar d'esmentar la important edició duta a terme per Montaner i Simón de la *Historia del traje* a partir de l'obra de l'alemany Friedrich Hottenroth, il·lustrada amb dues-cents quaranta là-

³⁴ Cesare VECCELLIO, *Costumes anciens et modernes précédés d'un essai sur la gravure sur bois par M. Amb. Firmin Didot*, 2 vol., París, Firmin Didot, 1859 (*Degli abiti antichi e moderni di diverse parti del mondo*, 1590), pàg. 7.

³⁵ FRANCISCO AZNAR, *Indumentaria española. Documentos para su estudio desde la época visigoda hasta nuestros días*, Madrid, s. ed., 1881.

³⁶ *Ibidem*, pròleg, s/f.

³⁷ JOSEP PUIGGARÍ, *Monografía histórica e iconográfica del traje*, Barcelona, Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1886. Pel que fa a la indumentària hispànica, Puiggarí treballava en una obra monumental que havia d'anar de l'Antiguitat al seu temps, de la qual només publicà el capítol dedicat als segles XIII i XIV: *Estudios de indumentaria española concreta y comparada. Cuadro histórico especial de los siglos XIII y XIV*, Barcelona, Imprenta de Jaime Jesús y Roviralta, 1890.

³⁸ Sobre la figura de Puiggarí, vegeu Bonaventura BASSEGODA HUGAS, *Jospe Puiggarí i Llobet (1821-1903), primer estudiós del patrimoni artístic*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2012.

Indumentària de cònsol i tribú armat. Gravat sobre fusta d'Étienne Huyot (1807-1885) per a la reedició de l'obra de Cesare Vecellio (1521?-1601) *Costumes anciens et modernes précédés d'un essai sur la gravure sur bois* par M. Amb. Firmin Didot, 2 vol., París, Firmin Didot, 1859, làmina núm. 4. Imatge cedida per la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.



mines de crom i nombrosos gravats, que constitueix el sisè volum d'una monumental *Historia general del arte*. En el pròleg, l'autor remarca la utilitat de l'estudi de l'abillament per a l'artista:

El presente libro, que estudia la indumentaria, ofrecerá en su texto y en sus láminas al artista y á los industriales que tienen ciertas afinidades con el arte una rica colección de materiales tomados de los trajes de distintos pueblos [...] desde las más remotas tradiciones hasta los más modernos tiempos.³⁹

Resulta molt significatiu en aquest sentit que Domènech i Montaner inclogués un gran volum sobre indumentària en una història ge-

³⁹ Friedrich HOTTENROTH, *Historia del traje: comprende además armas, joyas, muebles, cerámica, aperos de labranza, etc. de los pueblos antiguos y modernos*, 2 vol., Barcelona, Montaner y Simón, 1893 (*Historia General del Arte*, 6-7).



Litografia de J. Serra, «Joyería y vestimentas sagradas», a *Informe sobre el resultado de la Exposición Retrospectiva celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona en 1867* dado a la misma academia por la comisión encargada de dicha exposición, Barcelona, Imprenta de Celestino Verdaguer, 1868, làmina núm. xxvii. Imatge cedida per la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

neral de l'art, cosa que exemplifica els nous debats sobre les belles arts en la societat industrial. Una altra mostra de la importància d'aquesta «arqueologia de la indumentària» la trobem en les exposicions retrospectives d'art realitzades a Barcelona, com la que es duégué a terme a l'edifici de la Llotja el 1867, en el catàleg de la qual s'especifica la presència de 2.369 peces aportades per corporacions i col·leccionistes particulars. Una de les principals finalitats de l'exposició era la de «lliurar-se del jou que imposa la moda estrangera», segons el que s'indica en el pròleg, i que els artistes industrials espanyols adquirissin una originalitat pròpia bo i inspirant-se en l'estudi de manufactures d'altres temps.⁴⁰ El 1868 es publicà un gran àlbum sobre l'exposició amb una memòria⁴¹ de José de Manjarrés en què es mencionen

⁴⁰ *Catálogo de la exposición retrospectiva de obras de pintura, escultura y artes suntuarias celebrado por la Academia de Bellas Artes en junio de 1867*, Barcelona, Imprenta de Celestino Verdaguer, 1867, pròleg, s/f.

⁴¹ *Informe sobre el resultado de la exposición retrospectiva celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona en 1867* dado a la misma Academia por

les principals peces d'indumentària religiosa i la presència de vestits civils femenins del segle XVIII. Fora de l'àmbit de l'Acadèmia, caldria esmentar així mateix les exposicions retrospectives de l'Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa i molt especialment la que tingué lloc el gener de 1879, «Trajes y Armas», en la qual es disposà una sala amb trenta maniquins vestits d'home i de dona amb robes datades des del darrer terç del segle XVIII fins a 1830.⁴²

En aquest context artístic i intel·lectual entenem millor l'evolució dels estudis teoricohistòrics a l'Escola, que culminen el 1884 amb la creació de la càtedra de Teoria i Història de les Belles Arts Industrials, amb caràcter lliure, en la qual més de les tres quartes parts del programa estan dedicades a les arts sumptuàries, en detriment de les «nobles arts». La biblioteca de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi conserva cinc projectes de programa⁴³ per a l'assignatura Teoria e Historia de las Bellas Artes Industriales, dos d'aquests datats el 1886, que podrien haver format part de la candidatura a aquest concurs. Un d'aquests projectes està signat per l'eminent crític i erudit Salvador Sanpere i Miquel (1840-1915), a qui la Diputació de Barcelona encarregà una memòria sobre l'ensenyament de l'art aplicat a la indústria a França i Alemanya, i el qual l'any 1886 publicà una *Historia del lujo*. El segon programa raonat presentat a concurs està datat i signat per Raimón Reventós i Queraltó el març de 1886. L'autor dedica només onze classes a les nobles arts i cinquanta-quatre lliçons a les arts sumptuàries, de les quals disset són destinades a la història general del vestit, els mobles, l'ornament i les armes. El mateix enfocament el trobem en la memòria presentada per Antonio Caño Riaño, signada a Granada el 19 de març de 1886, i en un cinquè i últim projecte, extens i detallat, però sense data ni signatura. Sabem que fou Leopold Soler i Pérez qui obtingué la càtedra perquè, segons Frederic Marès, fou professor de Teoria i Història de les Belles Arts

la comisión encargada de dicha exposición, Barcelona, Imprenta de Celestino Verdager, 1868.

⁴² Se'n realitzà un esplèndid àlbum fotogràfic amb diverses planxes dedicades al vestit: *Álbum fotográfico de la exposición de Trajes y armas celebrada por la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa en enero de 1879*, Barcelona, Sucesores de Narciso Ramírez, 1879.

⁴³ RACBASJ: caps 280.

Industrials a partir de 1886.⁴⁴ Per altra banda, Marès cita el crític, historiador i gran col·leccionista Francesc Miquel i Badia (1840-1899) com a professor d'«Artes Suntuarias» durant la dècada del 1880; succeí, per tant, José de Manjarrés fins a l'any de la seva mort prematura, el 1899. En relació amb la creació d'aquesta assignatura, José de Manjarrés explica en el pròleg del seu llibre *Las artes suntuarias, sus teorías y su historia*, que el director de l'Escola, Claudi Lorenzale, li proposà en una ocasió impartir unes classes dominicals de caràcter lliure sobre el tema de l'aplicació de l'art a la indústria,⁴⁵ dins dels estudis d'aplicació (i no dins dels estudis superiors, com era el cas de la classe de Teoria i Història). El contingut d'aquestes lliçons devia incloure les correccions i ampliacions d'unes conferències que, suposem, Manjarrés havia impartit a l'Ateneu Barcelonès. Com assenyala l'autor, les classes de caràcter lliure s'impartiren a partir del gener de 1869 tots els diumenges a les deu del matí, i afegeix: «Formalicé más tarde, en 1872, tales lecciones como asignatura, en atención a que el gobierno las admitió en el programa de la entendida Escuela».⁴⁶ Veiem, doncs, la consideració creixent de les anomenades arts industrials i la necessitat palesa de constituir un corpus teòric al seu voltant. En aquest sentit, José de Manjarrés fou una de les figures clau com a teòric i com a docent, atès que donà un protagonisme especial a la indumentària per sobre de totes les arts sumptuàries. Així doncs, el debat entre l'art i la indústria entrà de ple en les classes de l'Escola de Nobles Arts com un dels aspectes essencials en la formació dels futurs artistes.

⁴⁴ Frederic MARÈS, *Dos siglos...*, op. cit., pàg. 251.

⁴⁵ José de MANJARRÉS, *Las artes suntuarias, sus teorías y su historia*, Barcelona, Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1880, pàg. 3-4.

⁴⁶ *Ibidem*, pàg. 4.

EL PENSAMENT ESTÈTIC A TRAVÉS DELS DISCURSOS DE L'ACADÈMIA (1891-1906): LA RECUPERACIÓ DEL ROMANTICISME I LA RECEPCIÓ DEL CORRENT IDEALISTA SIMBOLISTA

Irene Gras

Mireia Freixa

La investigació que presentem a continuació pretén donar resposta als següents interrogants: l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona, es va fer ressò de l'idealisme simbolista, hereu del moviment romàntic, que es trobava aplegat al si del Modernisme? Per tant, es va mostrar receptiva a un dels corrents més innovadors que es trobaven en voga al tombant de segle? I si és així, quina és la postura que va adoptar? El va acceptar del tot o només en part? Va tenir una actitud més aviat crítica? Sigui com vulgui, això ens obre les portes a un altre interrogant clau: podem parlar d'una única posició dins la institució?

A fi de respondre aquestes preguntes, l'estudi pretén determinar el pensament estètic de l'Acadèmia a través de l'anàlisi d'uns discursos determinats que es van pronunciar durant el període cronològic en què la tendència esmentada apareix i es desenvolupa, concretament entre 1891 i 1906.¹

¹ Aquests límits cronològics es corresponen amb les dades d'impartició del primer i el darrer discursos analitzats. Voldríem afegir que, com a tipologia literària, els discursos es van començar a generalitzar a les acadèmies d'art durant el segle XVIII. A nivell formal, és un tipus de text més aviat curt, d'unes trenta o quaranta pàgines, escrit sempre en primera persona i —aquesta és potser la idea fonamental— adreçat a un públic molt concret, en el cas que ens ocupa als alumnes i el claustre de professors de l'Acadèmia. Altrament, cal dir que els discursos es publicaven o bé de manera independent o bé inclosos en les actes de les sessions públiques (Mireia FREIXA, *En el decurs del discurs: una aproximació a la història del pensament estètic a l'Acadèmia de Belles Arts (1856-1904)*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2007, pàg. 5-6).

Un renovat interès pel romanticisme

El primer d'aquests discursos tracta de la recuperació de l'esperit romàntic a la darrerïa del segle XIX i va ser llegit per Felip Bertran i d'Amat (1835-1911) el 12 d'abril de 1891.² Atesos els lligams establerts entre el moviment romàntic i la tendència idealista simbolista, fruit de la significativa influència que el primer exercí sobre la segona, considerem de gran importància considerar aquesta recuperació. Altra-ment, cal tenir en compte que quan aquesta darrera es dugué a terme dins el panorama estètic i cultural del moment, es trobava en plena vigència una derivació del romanticisme original —allò que Bertran anomena neoromanticisme— relacionada estretament amb l'idealisme.

Com es fa ben palès en el mateix títol, *Del origen y doctrinas de la escuela romántica y de la participación que tuvieron en el adelantamiento de las bellas artes en esta capital los señores D. Manuel y D. Pablo Milà i Fontanals y D. Claudio Lorenzale*, el discurs s'origina a partir de la commemoració que l'Acadèmia dedica a la memòria de tres dels seus membres més distingits del període romàntic: Pau Milà i Fontanals (1810-1883), Manuel Milà i Fontanals (1818-1884) i Claudi Lorenzale (1815-1889). Per tant, en un primer moment es planteja com a triple necrològica. Tanmateix, Bertran de seguida posa en relleu el lligam que uneix aquestes tres figures: el fet d'haver esdevingut hereus de les doctrines del primer romanticisme. Per aquest motiu, abans de parlar extensament sobre la vida i l'obra dels acadèmics esmentats, Bertran divideix en dues parts el seu discurs i converteix la primera en un acurat estudi dedicat al moviment romàntic, a fi d'aprofundir sobre els processos que donen lloc a la seva formació, determinar-ne els trets característics i, finalment, fer un seguiment de la seva evolució.

Cal remarcar que l'historiador ens presenta el romanticisme en qualitat de corrent germànic i antifrancès, originat en bona part en for-

² Bertran, que va ostentar el càrrec de president de l'Acadèmia entre els anys 1893 i 1911, i va esdevenir un dels membres més actius de la Lliga Regionalista, va ser un personatge molt influent en la societat barcelonina del tombant de segle.

ma de revolta contra els preceptes neoclàssics, el barroquisme i la pintura galant. Com a reacció, doncs, a l'esperit francès de la Il·lustració —utòpic, cosmopolita i no fidel seguidor del cristianisme—, a Alemanya es potencia la individualitat nacional i l'ideal cristià, trets que constitueixen els fonaments d'aquest primer romanticisme.³ Tant el present discurs de Bertran com el que pocs anys més tard pronuncià el bisbe Josep Torras i Bages, s'esforcen a ressaltar aquest model de virtuositat cristiana que té com a ideal etern l'anhel de justícia, veritat i bellesa, i que atorga a l'art una finalitat clarament religiosa.

Aquest és, de fet, un dels motius principals de recuperació del primitiu romanticisme, el valor sobre el qual se sustenta i que defensa: l'afirmació de la individualitat nacional i, sobretot, de la fe i la moral cristianes. És a partir d'aquestes que té lloc el trànsit entre una religió de caràcter materialista i una altra de més espiritual, i es produeix el pas cap a la subjectivitat i l'expressió del sentiment en l'art.⁴

Hi ha un altre aspecte fonamental que cal destacar del moviment romàntic directament lligat amb la recerca dels orígens nacionals i, per tant, de la identitat dels pobles: l'atracció cap a l'edat mitjana, un període profundament místic i espiritual que constituïa, segons els romàntics, la base i el fonament de l'estat social, i alhora una font inesgotable d'inspiració per a l'art. Per això hi ha una atracció generalitzada —no només per part dels alemanys— cap a «los sentimientos caballerescos, lo sobrenatural y milagroso, lo fantastico y extraordinario de que sus leyendas están llenas».⁵

Un cop determinats l'origen i els trets essencials del moviment romàntic, Bertran fa un recorregut per l'extensió que assolí arreu d'Eu-

³ Observem que Bertran parla així de «nacionalisme», però no dins l'àmbit català. Felip BERTRAN I D'AMAT, *Del origen y doctrinas de la escuela romántica y de la participación que tuvieron en el adelantamiento de la bellas artes en esta capital los señores D. Manuel y D. Pablo Milà i Fontanals y D. Claudio Lorenzale*, Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1891, pàg. 10.

⁴ Com veurem, aquests van ser uns valors defensats igualment pel simbolisme, però sense la pretensió —amb excepció d'alguna de les seves tendències— de vincular-los a la religió.

⁵ F. BERTRAN I D'AMAT, *Del origen...*, op. cit., pàg. 18.

ropa i, per tant, per la seva l'evolució. I és a partir d'aquest moment que l'autor comença a diferenciar-hi diverses tendències.

Tot i que fa esment del pensament d'un dels seus hereus, Manuel Milà i Fontanals, Bertran distingeix entre un corrent espiritualista i restaurador i un altre d'individualista i escèptic, que a poc a poc va anar derivant cap a una estètica d'«allò lleig».

Dins el primer, doncs, hi situa Wilhelm Heinrich Wackenroder,⁶ Johann Friedrich Overbeck i el seu cercle (Cornelius, Schadow...), i, fins i tot, Jean-Auguste-Dominique Ingres, de qui elogia la correcció en el dibuix i la composició, i el conreu de la pintura religiosa.

Aquest darrer artista, però, gairebé constitueix una excepció dins l'àmbit francès, ja que quan el romanticisme arriba a França, explica Bertran, es troba amb els derivats ideològics de la revolució i la manca de creences religioses, la qual cosa, finalment, desvirtua els seus fonaments més essencials. I cita a manera d'exemple unes paraules de Victor Hugo que mostren clarament com la seva estètica s'allunya del tot dels preceptes del romanticisme original:

[...] la musa moderna debe ver todas las cosas desde mayor altura y con mayor amplitud, y mezclar lo que siente, que no es humanamente bello con lo bello, lo diforme con lo gracioso, lo grotesco con lo sublime, lo malo con lo bueno, las sombras con la luz, hasta hacer de lo feo un tipo de imitación y de lo grotesco un elemento de arte [...] porque la poesía completa consiste en la armonía de los contrastes. Porque ha llegado el momento de decir en voz alta, que en esto sobre todo, la excepción confirma la regla, todo lo que está en la naturaleza está en el arte.⁷

Bertran —com també veurem que farà Torras i Bages— critica així aquesta llei del contrast i aquesta absència de regles, fet que permet a l'artista inspirar-se en tots els elements de la naturalesa, fins i tot en els més horribles i grotescos —d'aquí prové l'estètica «d'allò lleig»—. En relació amb aquest aspecte, denuncia també que aquest tipus de romanticisme no tingui en compte ni la moral ni la religió cristianes,

⁶ Del qual Bertran destaca el fet que es convertí al catolicisme, que admirava els primitius italians i que establí lligams indissociables entre art i religió.

⁷ Victor HUGO, «Preàmbul», a *Cromwell* (1827). Recollit per Felip BERTRAN I D'AMAT, *Del origen...*, op. cit., pàg. 21.

fonaments essencials del moviment primitiu. Com defensa Bertran, «podrá defenderse un arte indiferente, pagano ó materialista y hasta concupiscente; lo que no podrá decirse es que semejante arte nazca del cristianismo».⁸

En la mateixa línia se situa Théophile Gautier, a qui Bertran retreu el fet de parlar de lirisme i d'afany de passió, com també el de desenvolupar lliurement tots els capricis del pensament, sense seguir cap regla o conveniència.

Dins la mateixa tendència, l'acadèmic també hi situa la «fiebre ardorosa de desesperación y la ira atea de Byron», així com l'art sensualista i colorista de Jean-Louis André Théodore Géricault, Gustave Courbet, Jean-Léon Gérôme i Eugène Delacroix, «melenudos, extravagantes é infatuados». Aquests artistes, seguidors de les teories de Victor Hugo, han dut l'art a un excés de dramatisme a fi d'arribar al «paroxisme de la passió», als sentiments exasperats i a les «idees malsanes».⁹ Aquest derivació del romanticisme original, que Bertran anomena neoromanticisme, es troba sustentat sobre la base de l'escepticisme, del tot contrari a la moral cristiana, i ha anat corrompent l'art dels darrers anys, com ho mostren les manifestacions artístiques dels impressionistes o dels detallistes. D'aquesta manera, observem fins a quin punt considera que, en els límits de la seva evolució, el moviment s'hauria acabat desvirtuant i entroncaria amb determinades tendències de finals de segle.

Arribats aquí, Bertran prefereix no aprofundir en aquests darrers corrents i directament parla de la vida, l'art i el pensament dels acadèmics que van mantenir-se fidels als preceptes del romanticisme original.

⁸ F. BERTRAN I D'AMAT, *Del origen..., op. cit.*, pàg. 21.

⁹ Van ser precisament Raimon Casellas i Santiago Rusiñol els qui, per contra, defensaren aquest tipus d'emotivitat extrema en detallar la fórmula estètica que ells atorgaven a l'art modernista: «Arrancar de la vida humana, no los espectáculos directos y circunscritos, no las fases corrientes y banales... sino las visiones relampagueantes, desbocadas, paroxistas, alucinatorias; traducir en dementes paradojas las eternas evidencias; vivir de lo anormal y lo inaudito [...]». Raimon CASELLAS, «La Intrusa. Drama de Mauricio Maeterlinck», *La Vanguardia*, 8 de setembre de 1893.

Origen i evolució de l'idealisme i del simbolisme a Catalunya

Quan té lloc aquesta recuperació del moviment romàntic per part de l'Acadèmia, a Catalunya ja feia alguns anys que començava a arrel·lar el corrent idealista dins el panorama de les arts plàstiques. Eliseu Trenc, de fet, dóna la data del 1886 com a inici del procés d'introducció d'aquest ideari, tot insistint en les arrels compartides amb la tendència romàntica.¹⁰ És just en aquest punt quan Alexandre de Riquer comença a cultivar un tipus de pintura impregnada de misticisme i quan Enric Serra inicia la seva sèrie de malenconioses llacunes. A finals dels anys vuitanta i començaments dels noranta del segle XIX, doncs, es produeix una reacció espiritualista contra el positivisme i el materialisme de l'escola realista que es materialitzà a través d'una iconografia de caràcter religiós i d'un tipus de paisatge bucòlic, boirós i sentimental, derivat en bona part de l'Escola d'Olot, especialment de Melcior Domenge i d'Enric Galwey.¹¹ Només cal parar atenció a diverses de les obres primerenques de Josep Maria Tamburini —*Prometensa* (1888), *Somni d'amor* (1888), *Rosa mística* (1891)—, de Laureà Barrau —*Solitud* (1891), *Flors de maig* (1891)—, de Joan Llimona —*Devoció* (1890), *Lectura* (1891)— o de Santiago Rusiñol —*Carretera a la tardor* (1888), *La Banlieu* (1891), *Solitud* (1891)—. D'altra banda, cal tenir en compte la tasca que, des del 1886, havia anat fent Alfred Opisso des de les pàgines de *La Ilustración Ibérica*: reproduir gravats de les obres dels prerafaelites anglesos —com ara Edward Burne-Jones o Dante Gabriel Rossetti— i del simbolisme europeu —Pierre Puvis de Chavanne, Fernand Khnopff, Auguste Rodin, Arnold Böcklin...

Les exposicions que es van dur a terme durant els anys 1890 i 1891 ja mostraven, com descriu perfectament el crític Josep Yxart, «la subjectividad del artista y la expresión, por tanto, de su sentimiento».¹²

¹⁰ Eliseu TRENC, «Els inicis de l'art idealista modernista (1890-1898)», a *Actes del Col·loqui Internacional sobre el Modernisme: 16-18 de desembre de 1982*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988, pàg. 146.

¹¹ *Ibidem*, pàg. 146-147.

¹² Josep YXART, «Exposición Parés. Rusiñol, Casas y Clarasó», *La Vanguardia*, 17 d'octubre de 1890.

Raimon Casellas, al seu torn, també parlava d'un tipus d'art sorgit de l'«emoció», un art «suggestiu» que partia de la realitat per tal de mostrar allò que l'artista sentia amb més «intensitat».¹³

Encara calgué esperar dos anys fins que aquest idealisme derivà cap al simbolisme pròpiament dit,¹⁴ però, com veiem, quan des de l'Acadèmia es mirà de recuperar la ideologia del primer romanticisme, amb la seva aureola de misticisme i de religiositat, ja feia alguns anys que un tipus de corrent de caire espiritualista era conreat per uns artistes determinats.

Quan el 27 de desembre de 1896 el bisbe Josep Torras i Bages pronuncia un discurs a l'Acadèmia en què es torna a lloar la religiositat que imperava a l'edat mitjana i a defensar un art que permeti elevar l'esperit de l'espectador fins a connectar-lo amb la font primordial de bellesa, que és Déu o l'ésser infinit, a Catalunya el corrent simbolista havia derivat cap a una doble direcció. D'una banda, trobem el grup d'artistes aplegats al voltant de Casellas, Casas i Rusiñol —com ara Adrià Gual, Joan Brull, Josep Maria Roviralta, Ramon Pitxot i Josep Maria Tamburini—, que propugnaven els preceptes de l'«art per l'art», és a dir, un art que té valor per si mateix i es troba desposseït de tota càrrega o finalitat morals. Des d'aquest punt de vista, l'art posseeix un sentit profundament espiritual i és elevat a la categoria de «religió», però no per la seva vinculació amb el cristianisme, sinó pel fet que hom li rendeix culte en tant que constitueix el millor bàlsam consolador dels neguits del món. I, per una altra banda, hi havia els artistes i intel·lectuals pertanyents al Cercle de Sant Lluc, els quals consideraven que «l'art no és pas una religió», sinó que «es troba al servei de la religió», i no de qualsevol, sinó específicament de la catòlica.¹⁵ Aquí situem Alexandre de Riquer, els germans Llimona, Lluís Bonnín, Se-

¹³ Raimon CASELLAS, «Exposició de pintures. Rusiñol. Casas», *L'Avenç*, núm. 11, 30 de novembre de 1891.

¹⁴ El simbolisme d'arrel francobelga s'introduí a Catalunya, de manera oficial, el 1893, amb la celebració de la II Festa Modernista. Vegeu Irene GRAS VALERO, *El decadentisme a Catalunya: interrelacions entre art i literatura*, tesi doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2010, pàg. 148 i seg. [consultable en línia a través del catàleg de les tesis doctorals en xarxa (TDR) de la Universitat de Barcelona: <http://hdl.handle.net/10803/2029>].

¹⁵ Eliseu TRENÇ, «Els inicis...», *op. cit.*, pàg. 152 i seg.

bastià Junyent, Pau Roig, Antoni Gaudí..., per bé que alguns d'ells acabaren orientant-se vers un simbolisme profà.

L'ideari estètic de Josep Torras i Bages

El bisbe Torras i Bages formava part del segon grup, és clar. De fet, va ser el primer consiliari del Cercle de Sant Lluc, fundat el mes de febrer de 1893 amb la voluntat de formar una entitat pròpia desvinculada dels excessos del Cercle Artístic de Barcelona. Tot defugint allò que consideraven el costat més frívol del Modernisme, el Cercle de Sant Lluc pretenia reconduir la vida artística cap a posicions més moderades, presidides per un esperit sobri i cristià.¹⁶ El seu nomenament com a membre numerari, el 18 de febrer de 1894, va permetre a Torras i Bages implantar al si de la mateixa Acadèmia la ideologia defensada al Cercle, de manera que cal relacionar estretament, en aquest sentit, ambdues entitats.¹⁷

No podem tampoc desvincular el projecte estètic promogut per Torras i Bages d'un pla general de modernització de l'església catòlica, la qual havia aconseguit superar l'integrisme religiós que s'havia polaritzat durant les guerres carlines i havia empès un procés de modernització profund que pretenia incidir directament sobre les capes

¹⁶ Francesc FONTBONA, «Els artistes del Cercle Sant Lluc», a *Cercle Artístic de Sant Lluc, 1893-1993: Cent anys*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1993, pàg. 12. El grup, com el seu nom indica, va ser fundat sota l'advocació de l'Evangeli de sant Lluc i es va consagrar al Sagrat Cor de Jesús, tot interpretant les intencions del pontífex Lleó XIII de restablir els vells gremis d'inspiració religiosa. Enric JARDÍ, «A la dreta del modernisme i quelcom més», a *Cercle Artístic de Sant Lluc, 1893-1993: Cent anys*, op. cit., pàg. 15. Vegeu també Enric JARDÍ, *Història del Cercle Artístic de Sant Lluc*, Barcelona, Destino, 1976, i Maria Bàrbara MARCHI, *Cercle Artístic de Sant Lluc 1893-2009: Història d'una institució referent per a la cultura barcelonina*, tesi doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2011 [consultable en línia a través del catàleg de les tesis doctorals en xarxa (TDR) de la Universitat de Barcelona: www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/22653/MBM_TESI.pdf?sequence=1].

¹⁷ D'aquests lligams, en constitueixen una mostra els dictàmens que l'Acadèmia efectuava sobre algunes de les exposicions d'art organitzades pel Cercle i altres entitats. Vegeu, per exemple, els expedients núm. 42 i 43 de la capsa núm. 51 del fons de l'arxiu de l'Acadèmia.

més influents de la societat, sobretot en els sectors que dominaven el catalanisme.¹⁸ En aquest sentit cal destacar els lligams entre patriotisme i catolicisme, fet que va provocar, entre altres coses, la promoció de llibres religiosos escrits en català i la fundació, per part del mateix bisbe, el 1899, de l'anomenada Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat, a la qual es van adscriure diversos membres del Cercle de Sant Lluç.¹⁹

És dins aquest context ideològic que relaciona catolicisme i nacionalisme, i que, per tant, s'emmiralla en l'edat mitjana per tal de cercar els orígens autòctons, que trobem la proposta estètica defensada per Torras i Bages. Com explica Oriol Colomer, el bisbe pretenia «rellançar les idees de la Renaixença, ara cristianitzades, amb la intenció de dirigir els intel·lectuals i els artistes catalans a les fites d'una Catalunya cristiana i lliure sota el model ètic d'un medievalisme ideal, oposat al model llibertari del modernisme del Cercle Artístic».²⁰ En definitiva, es tractava de bastir uns fonaments patriòtics i religiosos que esdevinguessin una força regeneradora de la Catalunya moderna.

És important tenir en compte aquest aspecte a l'hora d'entendre l'ambivalència entre la postura declaradament antimodernista que va manifestar el bisbe mateix, tant al si del Cercle com al de l'Acadèmia, i aquest afany de modernitat que es reflectia en l'àmbit ideològic. Fins al punt que, en el camp artístic, els artistes del Cercle van acabar conreant una pintura del tot modernista. Ens endinsarem en aquesta controvertida qüestió tot seguit.

Poc després d'haver estat nomenat consiliari del Cercle, Torras i Bages hi va impartir una conferència intitolada «De la fruïció artística: reflexions sobre sa naturalesa, causa, condicions y finalitat» (1894). A més de deixar-hi clara la seva admiració pel pensament de Plató, Aristòtil, Dionís Areopagita, Sant Tomàs d'Aquino, Dante o Goethe,

¹⁸ Mireia FREIXA I SERRA, *En el decurs...*, op. cit., pàg. 23.

¹⁹ Mireia FREIXA I SERRA, «Por una patria "católica y catalana". Gaudí, arquitecto de la Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat», a *Arquitectura y regionalismo*, Còrdova, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2013, pàg. 36.

²⁰ Oriol COLOMER, «Josep Torras i Bages en el Cercle Artístic de Sant Lluç: un model estètic de catalanisme cristià», a *Cercle Artístic de Sant Lluç, 1893-1993: Cent anys*, op. cit., pàg. 21.

el bisbe ja es declarava enemic de «l'art per l'art» i de determinades tendències imperants en el panorama cultural del moment.²¹

D'aquesta manera, per bé que reconeixia que l'art pot esdevenir un consol per a l'home, criticava els adeptes d'allò que ell anomenà «l'escola suggestiva» i de l'«Art simbòlich», és a dir, «els moderns profetes de l'inconegut», que practicaven el «sacerdoci de l'Art», tal com feien els seguidors del moviment de la *Rose-Croix* a París.²² I és en aquest punt en què el bisbe, tot i lloar l'afany de l'«art neuròtic» per tal de desvincular-se del materialisme imperant i elevar l'artista a un nivell espiritual, denuncia els excessos que fan que aquest finalment acabi divagant pel món dels misteris i de les supersticions, tot corrompent els mateixos principis que pretén restaurar. És així com els extrems —el naturalisme determinista i l'art simbolista, «les dues corrents més novelles que's mouen dins el domini de les arts»— al final desemboquen en el mateix: un fatalisme que en el naturalisme es manifesta en el terreny de les lleis naturals i, en el simbolisme, en l'àmbit d'allò invisible o desconegut. L'art modernista, segons Torras i Bages, es caracteritzava per un escepticisme profund, de manera que, com veiem i, de fet, va ser habitual a l'època per part d'uns sectors determinats, el Modernisme en general es va identificar finalment amb un dels diferents corrents estètics que aplegava: el simbolisme decadent.²³

Per tant, convé destacar el que segueix. En primer lloc, que Torras i Bages relaciona estretament Modernisme i Simbolisme. I, en segon lloc, que el bisbe no en critica els fonaments, és a dir, l'anhel de transcendència, i la importància que confereix a la fantasia i a l'expressió dels sentiments..., sinó que en denuncia els excessos.²⁴ I quins

²¹ Josep TORRAS I BAGES, *De la fruïció artística: reflexions sobre sa naturalesa, causa, condicions y finalitat*, Barcelona, Fidel Giró, 1894, pàg. 6.

²² Amb l'extravagant figura de Sâr Péladan al capdavant, que anava vestit com si fos una mena de mag assiri i a qui tant Ramon Casas com Rusiñol havien tingut ocasió de conèixer el 1892. Vegeu Irene GRAS, *El decadentisme...*, op. cit., pàg. 143-146.

²³ Vegeu Joan Lluís MARFANY, *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, Curial, 1975, pàg. 44.

²⁴ De fet, el bisbe pren la terminologia i diversos dels conceptes utilitzats per la crítica modernista, especialment per Raimon Casellas, com ara «l'esperit

són? Per començar, el fet que aquest art estigui al servei de la delectació dels sentits i d'un afany insaciable d'emocions, la qual cosa el desposseeix de tota finalitat moral. I, d'altra banda, que sigui un art «suggestiu» sense mesura i, per tant, volgudament «tenebrós» i «obscur», críptic, difícil de ser entès per tothom i allunyat de la concepció de bellesa, que ell, com a bon tomista, relaciona amb la noció de llum i claredat.²⁵

Es tracta, doncs, d'establir «límits»: en la fruïció estètica, en el cultiu de la imaginació i de la fantasia, en l'expressió de la subjectivitat... La idea, la intel·ligència, la finalitat artística..., sempre han d'estar per damunt d'aquests altres elements. Però, com veiem, Torras i Bages no rebutja pas els primers.

Durant la conferència que va impartir al Cercle de Sant Lluç el maig de 1896, el bisbe parla precisament sobre això, «Del infinit y del límit en l'art», tot insistint en l'error de determinades tendències modernes de rendir culte a l'art, quan aquest és en realitat un culte en si mateix: «a la veritat i a la bellesa».²⁶ Altrament, com ja havia denunciat Felip Bertran en l'esmentat discurs del 1891, Torras i Bages defuig l'estètica dels contraris, que permet la barreja d'allò bell, virtuosos o sublim, amb allò grotesc, viciós o terrible.²⁷

de llibertat, la puresa d'intenció i, fins i tot, l'anticlassicisme i el medievalisme com a actituds de recerca de l'expressió individual». Jordi CASTELLANOS, *Raimon Casellas i el Modernisme*, vol. 1, Barcelona, Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983, pàg. 185.

²⁵ Josep TORRAS I BAGES, *De la fruïció artística...*, op. cit., pàg. 26-28.

²⁶ Josep TORRAS I BAGES, *Del infinit y del límit en l'art*, Barcelona, Fidel Giró, 1896, pàg. 6.

²⁷ En una línia de pensament similar es pronuncià al cap d'uns anys Artur Masriera quan es mostrà partidari d'una «realidad honrada, decente, extenta de lo feo y despreciable», així com d'una «idealitat» que no es perdés «en nebulosidades incomprensibles». Artur MASRIERA, *De la influencia de las obras maestras de la literatura clásica en la escultura. Discurso leído en la sesión pública celebrada el día 1º de abril de 1906*, Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1906, pàg. 41. Antoni Parera, tot just en la mateixa sessió, també exhortava els seus alumnes a defugir allò lleig i grotesc, i a no caure en un excés d'idealisme i fantasia: «No os dejéis arrastrar como muchos jóvenes que [...] les domina el egotismo, esa neurastenia autoencomiástica que agota sus energías y les hace vivir enamorados de sus propias obras imaginarias, que generalmente no llegan a producir



Josep Torras i Bages, *Discurso leído en la sesión pública celebrada el día 27 de diciembre de 1896*, Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1896. Imatge cedida per la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

Al cap d'uns mesos, el bisbe va tornar a reiterar aquestes idees en el ja esmentat discurs que va impartir a l'Acadèmia durant el mes de desembre.²⁸ Només en destacarem els lligams que l'estètica que ell defensa manté amb el corrent idealista o simbolista, malgrat la seva actitud antimodernista: el fet de concebre l'art com un mitjà de transmissió de quelcom elevat que la majoria dels homes no saben captar. D'aquí provenen el misticisme i l'espiritualitat que cultiven els artistes del Cercle de Sant Lluç i, en definitiva, el simbolisme —totalment modernista— que els caracteritza. Simbolisme d'«ala blanca», però —com diria Alexandre Cirici Pellicer—,²⁹ que cal diferenciar del simbolisme decadent, que és el que veritablement criticava Torras i Bages: una variant molt més morbosa, obscura i exaltada, que situa el «paroxisme» de les emocions per damunt de la materialista banalitat prosaica i alhora defuig la moralitat cristiana.

En contraposició, Torras i Bages propugna un art moderat i devot, subjecte a uns límits i unes regles que impedeixin el seu desequilibri, que ens permeti elevar-nos i intuir un dels atributs essencials de l'Ésser Infinit: la bellesa.³⁰ Una bellesa ideal i lluminosa —heretada del pensament platònic i de l'estètica cristiana— que no té res de medusa, malaltissa o terrible, com proposaven alguns romàntics i bona part dels artistes decadents.

En definitiva, a través del pensament de Torras i Bages, l'Acadèmia es fa ressò de determinades tendències espiritualistes que en aquell

nunca». Antoni PARERA, *Consejos dirigidos por el profesor numerario de la Escuela Superior de Artes é Industrias y Bellas Artes en la sesión pública el día 1 de abril de 1906*, Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1906, pàg. 8.

²⁸ Josep TORRAS I BAGES, *Discurso leído en la sesión pública celebrada el día 27 de diciembre de 1896*, Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1896.

²⁹ Alexandre CIRICI I PELLICER, *El arte modernista catalán*, Barcelona, Aymá, 1951, pàg. 150.

³⁰ Josep TORRAS I BAGES, *Del infinit...*, op. cit., pàg. 24.

moment estaven en voga i que el bisbe va saber aprofitar per adaptar a les seves conviccions.³¹ Per tant, i amb això podem concloure la controvertida qüestió que apuntàvem a l'inici, podem parlar perfectament de Modernisme, per bé que es tracti de la seva vessant més moderada, estricta i conservadora.³²

L'ideal artístic de Josep Maria Tamburini

Al costat d'aquesta posició, dins l'Acadèmia trobem una postura igualment idealista però força menys rigorosa. Es tracta de la defensada per Josep Maria Tamburini a partir del seu nomenament com a membre numerari el 19 de gener de 1902 i, sobretot, del pronunciament del seu discurs, «El ideal artístico», el 28 de febrer de 1904.³³ Com veiem, Tamburini, que era pintor i també impartia classes en la institució,³⁴ també parlava d'un ideal, però, en contraposició als preceptes defensats per Torras i Bages, aquest no era únic ni transcendent, assolible només a partir de regles limitadores, sinó essencialment divers i lliure. Cal recordar, abans d'analitzar el discurs de manera més detallada, que Tamburini s'havia iniciat en el corrent idealista a partir de la dècada dels anys noranta del segle XIX, atret pel romanticisme inherent en el prerafaelisme i el simbolisme que començaven a arribar a Catalunya. El pintor va saber aprofitar els nous recursos estètics per captar la naturalesa de manera subjectiva i cultivar una visió sentimental, suggestiva i amable, dotada d'una forta càrrega sim-

³¹ Eliseu TREC, «Els inicis...», *op. cit.*, pàg. 155.

³² Vegeu Mireia FREIXA I SERRA, *En el decurs...*, *op. cit.*, pàg. 27, i Cristina MENDOZA, «La pintura del Modernisme», a *El Modernisme*, vol. I, Barcelona, Olímpia Cultural / Lunwerg, 1990, pàg. 171.

³³ Cal dir que Tamburini no era membre del Cercle de Sant Lluc, sinó que estava relacionat amb el Cercle Artístic, entitat de la qual arribà a ser secretari. Ara bé, ell va ser qui va organitzar en aquella entitat l'acte d'homenatge a Claudi Lorenzale en el qual va participar el també acadèmic Josep Masriera. Mireia FREIXA I SERRA, *En el decurs...*, *op. cit.*, pàg. 27.

³⁴ Concretament, era professor auxiliar i s'encarregava de cursos interins. Frederic MARÉS, *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado: la Junta Particular de Comercio, Escuela Gratuita del Diseño, Academia Provincial de Bellas Artes*, Barcelona, Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, 1964, pàg. 340.



Josep Maria Tamburini, *El ideal artístico. Discurso leído en la sesión pública celebrada el día 28 de febrero de 1904*, Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1904. Imatge cedida per la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

bòlica i literària.³⁵ No resulta estrany, doncs, que a la seva arribada a l'Acadèmia, Tamburini no només defensés un art de caire ideal, sinó que, com veurem, fins i tot parlés elogiosament de determinats corrents simbolistes que havien estat criticats amb duresa per Torras i Bages.

A l'inici del discurs, l'autor mostra la seva inclinació vers un art sorgit del sentiment i de l'emoció, sincer, que reflecteixi l'ànima del seu creador. Tanmateix, també reconeix la influència que exerceix l'entorn —el medi, la societat...— sobre el procés de creació, atès que no podem deixar de situar l'artista dins un context determinat. Al costat de l'impuls personal, trobem també l'esperit col·lectiu, que troba sintetitzades les seves aspiracions a través de la configuració d'un ideal artístic. L'artista s'ha de deixar endur per la pròpia subjectivitat, però també ha de prendre com a guia aquest ideal, el qual «es múltiple y vario, como la naturaleza; libre como

ha de serlo el Arte».³⁶ Aquesta diversitat que caracteritza l'ideal esmentat sorgeix precisament de la varietat de tendències artístiques que es donen a l'època, la qual cosa fa que oscil·li entre unes i altres. A partir d'aquí, l'artista posseeix llibertat total a l'hora d'escollir cap a on vol inclinar el seu procés de creació, de manera que es pot endinsar tant pel camí del naturalisme com pel sender del misticisme, l'ensomni i la imaginació. Tamburini destaca així els mateixos corrents a què havia fet referència Torras i Bages en els seus discursos, però, com podem comprovar, la seva posició vers aquests és del tot diferent. En tot cas, coincideix amb el bisbe a tornar a insistir en els seus punts de connexió: «El impresionismo, última expresión del na-

³⁵ Jaume SOLER, *Josep Maria Tamburini*, Barcelona, Fundació Caixa de Barcelona / Àmbit Serveis Editorials, 1989, pàg. 17-18.

³⁶ Josep Maria TAMBURINI, *El ideal artístico. Discurso leído en la sesión pública celebrada el día 28 de febrero de 1904*, Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1904, pàg. 10.

turalismo, converge con el simbolismo moderno en los mismos principios de eliminación y síntesis»;³⁷ això és, en l'afany de depuració essencial. Malgrat les seves diferències temàtiques, la interpretació de la naturalesa i alguns dels seus procediments eren similars. Altra-ment, fet del tot important, Tamburini reconeix que ambdues tendències constitueixen la base del Modernisme. I a partir d'aquí fa un recull de la diversitat d'influències que aquest ha rebut en la seva configuració: el preraphaelisme anglès —que exterioritza, «por medio de una depurada idealización de la forma [...] ideas y sensaciones del más refinado espiritualismo»—, l'art de Velázquez, Goya i El Greco, el sensual barroquisme del segle XVIII, el japonisme, l'art gòtic, etc. La barreja d'algunes d'aquestes influències ha originat «los estremecimientos de una escuela que se apellida ella misma decaden-tista» o «las neuróticas y originales composiciones de Beardsley»,³⁸ a les quals Tamburini fa referència sense cap mena de crítica negativa. Al contrari: autors com els esmentats, i fins i tot Arnold Böcklin, havien de constituir el punt de partida d'aquells artistes que volien singularitzar-se i ser diferents.

Podem observar, doncs, que el discurs de Tamburini apunta cap a una línia ideològica que pretén escapar de la tradició, dels convencionalismes i de les normes limitadores, alhora que es fa ressò dels corrents innovadors que en aquell moment estaven en voga i els promou. En el seu afany de modernitat va anar molt més lluny que Torras i Bages, per bé que, com apunta Jaume Soler, el seu atreviment es manifestava molt més en l'àmbit teòric que en la seva pròpia praxi artística.

Pocs anys més tard, aquest corrent de pensament va tenir continuïtat a l'Acadèmia a través de figures com ara la de Manel Vega i March (1871-1931). L'arquitecte aconsellava als seus alumnes deixar-se endur pel sentiment, sense seguir cap altra guia o norma que la de l'emoció:

No os importe aparecer algunas veces como á merced de su ardoroso in-flujo: en el exceso del sentir, jamás en su negación o pobreza, hallaréis vuestra labor creadora, fecunda y placentera. No pretendáis en arte sino

³⁷ *Ibidem*, pàg. 16.

³⁸ *Ibidem*, pàg. 15 i 18.

aquello que sintáis con intensidad: despreciad cuantos asuntos no hayan impreso en vuestra alma surco de hondas emociones.³⁹

Amb aquest propòsit, l'artista no s'ha de deixar influir per cap moda establerta o afany d'imitació, sinó que, com ho defensava Tamburini, ha de mantenir una actitud oberta envers la diversitat de tendències existents, atès que la varietat en l'art i en la naturalesa enriqueix l'esperit. D'aquesta manera, Vega exhorta els seus deixebles a no establir *a priori* cap judici limitador i a no considerar-se ni «modernistas, ni clásicos, ni románticos; no os agrupéis bajo etiquetas: sed simplemente artísticos; no os agrupéis bajo etiquetas: sed simplemente artistas; nutríos sin cesar de conocimientos; no desdeñéis ninguna fuente de belleza ni en las obras del hombre ni en las de la Creación».⁴⁰

Conclusions

A partir de l'anàlisi de les fonts tractades, podem arribar a la conclusió que, efectivament, l'Acadèmia barcelonina es va fer ressò d'una de les tendències aglutinades dins el Modernisme: el corrent idealista i simbolista, que havia començat a introduir-se a Catalunya a finals de la dècada dels anys vuitanta del segle XIX.

Això implica, per començar, una diversitat de postures dins l'ideari estètic de la institució, el qual no era així uniforme, sinó variat, i es manifestava a través d'un debat encès que anava més enllà de l'àmbit generacional. De tal manera que, ja a un primer nivell, podem distingir entre un corrent de caire academicista, partidari de la inspiració en els preceptes clàssics i en el llegat de la tradició, i un altre de més innovador, que mostra un afany de renovació i que cerca establir lligams amb les tendències més modernes del moment.⁴¹

³⁹ Manel VEGA I MARCH, *Consejos dirigidos por el profesor auxiliar de la Escuela Superior de Artes é Industrias y Bellas Artes en la sesión pública celebrada el 24 de Mayo de 1908 á los alumnos premiados con Bolsa de viaje*, Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1908, pàg. 5.

⁴⁰ Manel VEGA I MARCH, *Consejos...*, op. cit., pàg. 8.

⁴¹ Aquesta dualitat estètica imperant a l'Acadèmia, la podem trobar aplicada directament en l'àmbit de l'escultura. Vegeu Irene GRAS VALERO i Cristina

A partir d'aquí cal també diferenciar diversos postulats en aquest darrera postura. Hi havia una tendència més conservadora i restrictiva dins aquest anhel de modernitat, que adaptava els preceptes de l'idealisme simbolista a unes conviccions vinculades a la moderació de la llibertat artística i als fonaments de la moral cristiana, i una altra de més agosarada que promovia l'afany d'experimentació i obertura cap a tots els corrents considerats moderns, tot defugint el seguiment de regles limitadores en el procés de creació artística.

Sigui com vulgui, és clar que l'Acadèmia no va constituir una entitat estancada en la tradició i el passat, sinó que es va mostrar permeable i susceptible de rebre influències de moviments innovadors.

RODRÍGUEZ SAMANIEGO, «Noves fonts per a l'estudi de l'escultura pública a Barcelona (1888-1905)». Comunicació presentada al I Congrés Internacional Coup-Defouet (26-29 de juny de 2013), consultable en línia: http://artnouveau.eu/admin_ponencies/functions/upload/uploads/Gras_Rodriguez_Paper.pdf.

ELS GERMANS VALLMITJANA I L'ESCULTURA A L'ESCOLA DE BELLES ARTS A FINALS DE L'ÈPOCA MODERNA

Cristina Rodríguez Samaniego

Els germans Vallmitjana i Barbany, Agapit i Venanci, són dues de les grans figures de l'escultura catalana moderna que han romàs sense estudiar de manera sistemàtica, una situació que es fa extensible a la de la nissaga artística que iniciaren i que mantingué la seva influència entrat ja el segle xx.¹ L'article que teniu entre les mans s'ocupa d'un aspecte poc tractat però fonamental pel que fa a la comprensió de l'obra dels Vallmitjana, a saber, la seva activitat vinculada a l'Escola de Belles Arts de Barcelona. D'una banda, pretén contribuir al coneixement de la seva tasca docent en el marc de l'Escola, i, de l'altra, persegueix contextualitzar-los en un dels espais en què van desenvolupar l'activitat. A més, aporta dades inèdites, algunes de les quals relacionades amb altres escultors coetanis amb els quals coincidiren en l'etapa formativa. En definitiva, aquest estudi busca contribuir a l'anàlisi de l'escultura catalana moderna i ho fa tot prenent com a fil conductor del discurs la labor docent dels germans Vallmitjana i Barbany.²

¹ Com ja ho detectava Judit Subirachs a *L'escultura del segle XIX a Catalunya. Del romanticisme al realisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, pàg. 15.

² La informació recollida en el text que presento a continuació és resultat del projecte de recerca postdoctoral «Escultores de la Academia de Bellas Artes de Barcelona (1849-1900): dinámicas, docencia e internacionalización», finançat pel subprograma Juan de la Cierva (MICINN. Ref: JCI-2010-06550), i ha rebut el suport del grup de recerca GRACMON (Universitat de Barcelona), en el marc del projecte de recerca finançat «El otro siglo XIX» (MICINN. Plan Nacional de I+D+I. Ref.: HAR2010-16328/HIST-ARTE). Voldria agrair a Victoria

Els Vallmitjana, breu estat de la qüestió

Malgrat que en l'actualitat el Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi conserva ben poques obres d'Agapit i de Venanci Vallmitjana, és pràcticament impossible referir-se a la vida de l'entitat —en clau escultòrica— sense al·ludir al pas dels germans per l'Escola. Probablement, tampoc no ho podríem fer sense esmentar Damià Campeny, una figura, aquesta sí, que ha estat objecte de diversos estudis, anàlisis retrospectives i projectes de catalogació en què s'analitza i es valora el seu pas per l'Escola com a docent.³ En general, la bibliografia publicada sobre els Vallmitjana és més aviat minsa i no existeix cap estudi que s'ocupi, en concret, de llur treball en el marc de l'Escola. D'altra banda, les obres consagrades a Venanci Vallmitjana són més nombroses i extenses que les que s'ocupen d'Agapit, per raons poc clares i que caldria dilucidar, sobretot perquè aquest fet reflecteix la disparitat en la fortuna crítica i el coneixement de la producció dels germans per part dels especialistes coetanis i immediatament posteriors.⁴ Una disparitat que pot sobtar, sobretot si tenim en compte que una part significativa de la seva obra es produí conjuntament. Aquesta preeminència pot tenir a veure amb la major diversitat

Durá i a Begoña Forteza la seva ajuda inestimable en el decurs dels darrers anys de recerca.

³ Esmentarem, entre d'altres, l'estudi més complet que féu Carlos Cid. Vegeu Carlos CID, *La vida y la obra del escultor neoclásico catalán Damià Campeny i Estrany*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya / Caixa Laietana, 1998.

⁴ Ossorio y Bernard, ja en la seva obra del 1869 —apareguda als inicis de la carrera dels Vallmitjana—, apuntava el major èxit de Venanci entre la crítica del moment. Vegeu Manuel OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, t. II, Madrid, Ramón Moreno, 1869, pàg. 265-266.

Ja al segle XX, la distinció segueix amb les obres de Rafael Benet i de Feliu Elias. Benet considerava que Venanci era el millor dels dos germans en escultura monumental. Vegeu Rafael BENET, «Facetas post-rodinianas», a Alexander HEILMEYER, *La escultura moderna y contemporánea*, Barcelona, Labor, 1928, pàg. 267. Atesa la primacia d'allò monumental en l'obra dels dos Vallmitjana, l'afirmació de Benet implicava que la preferència que tenia per Venanci anava més enllà d'una tipologia concreta. Per la seva banda, Elias es detingué de manera molt descompensada en l'anàlisi de l'obra dels dos germans. Vegeu *L'escultura catalana moderna*, vol. II, *Els artistes*, Barcelona, Barcino, 1926-1928, pàg. 216-221.



Retrats d'Agapit i Venanci Vallmitjana publicats a *La Il·lustració Catalana*, Barcelona, núm. 53, 20 de desembre de 1881, Col·lecció particular.

tipològica i el *pathos* més suavitzat de l'obra de Venanci en comparació amb la d'Agapit, valors aleshores considerats propis d'un escultor de qualitat.

Una font ineludible a l'hora d'aprofundir en els Vallmitjana és el llibre de Manuel Rodríguez i Codolà,⁵ una monografia consagrada a repassar la vida i l'obra dels germans, ben il·lustrada i acompanyada d'un annex amb una selecció dels textos signats per diversos artistes que ja havia aparegut a *Mercurio* amb motiu d'un homenatge a Venanci l'any de la seva jubilació, el 1912.⁶ Rodríguez i Codolà, pintor i crític d'art molt influent en la Barcelona de principis del segle xx —des de la seva plataforma a *La Vanguardia*, l'Acadèmia i el FAD—, s'havia format a la Llotja i coneixia personalment els escultors. La monografia, tot i haver estat publicada el 1947, és prou anterior, com ho de-

⁵ Manuel RODRÍGUEZ I CODOLÀ, *Venancio y Agapito Vallmitjana Barbany*, Barcelona, Rieusset, 1947.

⁶ «Tributo de admiración al escultor Venancio Vallmitjana», *Mercurio. Revista Comercial Iberoamericana*, núm. 166, 26 de desembre de 1912, pàg. 397-417.

mostra el fet que el seu contingut va aparèixer pràcticament sencer en un article que ell mateix signà i que s'imprimí el 1936, en ocasió de la inauguració de la Sala Vallmitjana al Museu Nacional d'Art de Catalunya, fruit d'una donació de la família l'any anterior.⁷ La pràctica totalitat de les publicacions posteriors sobre els germans recupera dades d'aquesta font, la qual té un caràcter d'anecdolari força marcat, com s'estilava aleshores. El mateix Rodríguez i Codolà fou autor d'un article en memòria de Venanci que aparegué en el suplement «Quinzena artística» de *La Vanguardia* poc després del seu traspàs.⁸ Aquí, l'autor traça una semblança biogràfica de l'escultor, però se centra en dos capítols fonamentals de la carrera que seguí: les oposicions per la seva plaça, a Madrid, i el concurs que guanyà per decorar la nova seu de *Le Figaro*, a París. Malgrat que el text de Rodríguez es deté en les peripècies que envoltaren ambdós episodis, també fa una reflexió interessant sobre la influència exercida per Damià Campeny en la producció del seu deixeble.

Una altra font especialment rellevant és l'article que signen els escriptors Narcís Oller i Francesc Matheu i que aparegué el 1919, l'any de la mort de Venanci Vallmitjana.⁹ El text està dividit en dues parts, la primera de les quals comprèn un relat d'Oller datat el 1917 en què evoca una visita de cortesia que féu a l'escultor i a la seva família, amb qui mantenia una relació d'amistat. Oller descriu amb prou detalls la llar de Venanci, que aleshores comptava vuitanta-set anys i es trobava afectat per l'edat i per la mort prematura dels seus fills. Es tracta

⁷ Manuel RODRÍGUEZ I CODOLÀ, «Els escultors Vallmitjana», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, núm. 60, maig de 1936, pàg. 136-151. Val la pena afegir que a l'arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi es conserva un exemplar mecanografiat del llibre amb anotacions manuals, segurament fetes pel mateix Rodríguez i Codolà.

Vegeu també el llibret *Inauguració de la sala dedicada als escultors Venanci Vallmitjana Barbany, Agapit Vallmitjana Barbany i Agapit Vallmitjana Abarca el dia 8 de desembre del 1935: Museu d'Art de Catalunya, Barcelona*, Barcelona, Junta de Museus de Barcelona, 1935.

⁸ Manuel RODRÍGUEZ I CODOLÀ, «In memoriam. Venancio Vallmitjana», *La Vanguardia*, suplement «La Quinzena Artística», núm. 16825, 2 d'octubre de 1919, pàg. 7-8.

⁹ Narcís OLLER i Francesc MATHEU, «Les postrimeries d'en Venanci Vallmitjana», *Catalana. Revista Setmanal*, núm. 75, 5 d'octubre de 1919, pàg. 313-318.

d'un escrit biogràfic i sentimental, un retrat íntim de l'escultor en els darrers mesos de vida. El completa la part de Matheu, que funciona gairebé com una addenda, redactada havent ja traspassat l'escultor i en la qual reclama més presència de la seva obra monumental a la ciutat de Barcelona.

Un darrer opuscle que cal esmentar és el de Josep Llavallol, aparegut el 1899 i dedicat a l'escultura de Colom que Venanci Vallmitjana féu per a l'Havana, un model de terracota que Gabriel Millet encarregà com a present per a la Sociedad Económica de l'Havana vers l'any 1881.¹⁰ El text és bàsicament descriptiu, per bé que també aporta algunes dades d'interès per al tema que ens ocupa, atesa la insistència de l'autor a reivindicar la «veritat» que separa l'obra de l'escultor de la dels seus coetanis.

Precisament aquesta és una de les idees que més es repeteixen en relació amb el rol exercit pels Vallmitjana en el desenvolupament de l'escultura catalana del moment. Les mencions dels germans en publicacions que s'ocupen de la història de la disciplina van en aquesta línia i destaquen l'aposta que van fer pel naturalisme i per aportar verisme visual a llurs creacions, tot allunyant-se així dels pressupòsits formals i estètics del neoclassicisme.¹¹ Feliu Elias arribà a atorgar una significació extraordinària al seu treball quan indicà que, dels dos moments àlgids de l'escultura del segle XIX, un el representava l'Imperi i l'altre, els Vallmitjana.¹² A Venanci, Elias el situava en una posició contrària a la de l'academicisme, que entenia que l'envoltava, i proper, per tant, a creadors més joves i innovadors.¹³

¹⁰ Josep LLAVALLOL, *Colón. Estatua de D. Venancio Vallmitjana y la víctima junto al verdugo*, El Vendrell, Ramon Hermanos, 1899. Text publicat anteriorment a *El Vendrellense* (el Vendrell) entre els dies 11, 18 i 25 d'abril de 1897.

¹¹ Vegeu, entre d'altres, Francesc FONTBONA, *Història de l'art català. Del neoclassicisme a la Restauració (1808-1888)*, Barcelona, Edicions 62, 1983, pàg. 176; Isabel COLL, «Germans Vallmitjana», a Santiago ALCOLEA I GIL (ed.), *Escultura catalana del segle XIX: del neoclassicisme al realisme*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya [et al.], 1989.

¹² Feliu ELIAS, *L'escultura catalana moderna*, vol. 1, Barcelona, Barcino, 1926, pàg. 77.

¹³ Com ara Isidre Nonell, a qui l'escultor havia conegut personalment. Feliu ELIAS, *L'escultura catalana...*, op. cit., vol. 2, pàg. 219.

En una altra línia, però relacionada amb aquesta idea, resulta interessant l'afirmació de Carlos Reyero que especifica que el que distingí els germans fou llur fidelitat a una idea concreta i personal de veritat,¹⁴ una idea que part de la crítica del seu moment no valorà de manera positiva, atès que fou interpretada com un excés d'humanització —sobretot en obres de caràcter religiós— o bé com un «idealisme frustrat»,¹⁵ concepte, aquest darrer, de gran interès i molt revelador dels gustos de l'època. Per la seva banda, Judit Subirachs destaca la dificultat que experimentaren els escultors de la generació immediatament posterior a la dels Vallmitjana per concretar un estil que superés el dels germans. L'autora és una de les poques especialistes que reitera la importància de llur labor docent, per bé que no explora aquesta faceta.¹⁶

Formació dels germans Vallmitjana a l'Escola de Belles Arts

Tot sembla indicar que Venanci Vallmitjana i Barbany inicià els seus estudis a l'Escola de Belles Arts pels volts del curs 1847-1848. Per la seva banda, Agapit probablement ho féu el 1849-1850, un curs marcat pel canvi de direcció de l'Escola, que passà de dependre de la Junta de Comerç a fer-ho de l'Acadèmia Provincial de Belles Arts de Barcelona, creada l'octubre de 1849. Malgrat que Agapit no consta en els llibres de matrícula que es conserven d'aquella època fins al període 1850-1851, sí que hi apareix en les llistes d'alumnes premiats els anys anteriors en matèria d'escultura.¹⁷ El cas concret dels Vallmitjana és

¹⁴ Carlos REYERO, «La importancia de los Vallmitjana», a Carlos REYERO i Mireia FREIXA, *Pintura y escultura en España 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 1995, pàg. 172-175.

¹⁵ Carlos REYERO, «Cristo Yacente», a Carlos REYERO, *Escultura, museo y Estado en la España del siglo XIX: historia, significado y catálogo de la colección nacional de escultura moderna, 1856-1906*, Alacant, Fundación Eduardo Capa, 2002, pàg. 355-357.

¹⁶ Judit SUBIRACHS, *L'escultura del segle XIX...*, op. cit., pàg. 20-21.

¹⁷ Actualment, el fons documental de l'Escola de Belles Arts es troba fragmentat en diversos arxius, una divisió que prové, en part, de mitjan segle XIX i que afavorí la pèrdua d'una part d'aquesta documentació. La documentació prèvia a 1849, moment en què la Junta de Comerç perdé el control sobre l'Escola, es troba a la Biblioteca Nacional de Catalunya (Fons AJC). La relativa a la sego-

molt interessant, atesa la quantitat de distincions que reberen primer en l'execució de models de guix i, més tard, en la de models del natural i composició escultòrica.¹⁸

Tenim dades acadèmiques concretes dels Vallmitjana a partir del curs 1850-1851 i sabem que cursaren els estudis a l'entitat fins al curs 1852-1853, així que, si hi sumem les dates relatives als premis anteriors, podem assumir que Venanci s'hi va formar durant cinc anys, mentre que Agapit ho va fer durant uns quatre,¹⁹ una permanència que podem considerar normal. Després de la posada en funcionament de l'Acadèmia, Escultura era un ensenyament de caràcter pràctic que incorporava diferents nivells d'especialització. L'estudiant havia de compaginar aquesta assignatura amb d'altres de caràcter teòric, com eren Anatomia, Teoria i Història de les Belles Arts o Perspectiva, i l'aprenentatge del dibuix.²⁰ Els registres de matrícula ens faciliten algunes dades dels germans Vallmitjana, que aleshores eren alumnes de l'escola, entre les quals destaquen l'adreça familiar —al local del número 13 del carrer dels Mercaders, un edifici que ha romàs dempeus fins a l'actualitat— i el fet que ambdós s'inscrivieren també en assignatures complementàries, en concret a Teoria i Història i a Anatomia, però que foren baixa per faltes d'assistència.²¹ Si te-

na meitat de segle és a l'arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (d'ara endavant, RACBASJ). Finalment, la del segle xx es conserva a l'Escola Superior de Disseny i d'Art Llotja.

¹⁸ Hem comptabilitzat un total de tretze premis entre els cursos 1847-1848 i 1849-1850. Tan sols durant el curs 1849-1850, Agapit fou mereixedor de cinc distincions per davant d'altres companys de classe. Vegeu els documents 315.13.2, 315.13.3, 315.14.2, 315.4.1, 315.14.3, 315.14.4, 315.15.1, 315.15.2 i 315.15.3, RACBASJ. Tan sols durant el curs 1849-1850, Agapit fou mereixedor de cinc distincions.

¹⁹ Llibre *Escultura matrícula 3*, RACBASJ.

²⁰ Si voleu més detalls sobre l'aprenentatge de l'escultura a l'Escola en aquesta època, vegeu Cristina RODRÍGUEZ SAMANIEGO, «La educación artística en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona durante el siglo XIX. El caso de la escultura», *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 25, núm. 3, 2013, pàg. 495-508. En línia: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/40566/40673> [última consulta: 16/11/2014].

²¹ En Anatomia, el curs 1852-1853. Ms. 289.2.3, RACBASJ. A més, tal com s'indica en el llibre *Escultura matrícula 3*, Agapit s'havia inscrit a Teoria i Història de les Belles Arts el curs 1850-1851, però no hi ha cap indicació de les seves



Retrat de Venanci Vallmitjana, c. 1875, fet per Napoleó. Publicat a Mercurio, «Tributo de admiración al escultor Venancio Vallmitjana», núm. 166, 26 de desembre de 1912, pàg. 398. Col·lecció particular.

nim present que per quedar exclosos es requerien més de vint absències, podem concloure que, fora de la classe d'Escultura, els Vallmitjana no destacaren per tenir una trajectòria acadèmica brillant.

Pensem que la designació de l'Acadèmia Provincial el 1849 com a ens tutelar de l'Escola provocà canvis significatius en el pla d'estudis i també en el desenvolupament de les assignatures. Els primers anys, Escultura es regia per la mateixa normativa que imperava a l'Escola de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a Madrid,²² que indicava que el progrés dels alumnes s'havia d'avaluar periòdicament mitjançant la presentació d'exercicis al professor, amb vista a l'obtenció de *mençons honorífiques*. Si havia estat mereixedor d'un nombre determinat de mencions en una secció, l'estudiant podia avançar dins l'assignatura a través dels denominats *passis de clase*.

²³ A la Llotja, l'alumne progressava des d'Escultura de l'Antic —còpia de models procedents de l'antiguitat, i generalment limitada al guix—,²⁴ a Natural en Escultura, que es feia davant d'un model viu, sempre masculí, per al qual s'alternaven els tipus jove i vell. Finalment, s'arribava a Composició en Escultura Exempta i Baix Relleu, etapa final de la formació en la qual l'alumne generava creacions pròpies. Doncs bé, pensem que Venanci Vallmitjana ja havia obtingut el passí a Natural el curs 1849-1850, probablement durant el tercer tri-

qualificacions. Generalment, això succeïa quan l'alumne incorria en faltes d'assistència.

²² Ms. 298.3.3, RACBASJ.

²³ Vegeu *Real decreto, órdenes y reglamento para la organización y régimen de la Escuela de Nobles Artes de la Academia de San Fernando*, Madrid, Imprenta Nacional, 1845.

²⁴ Trobareu més detalls sobre la importància del treball en guix a l'Escola i l'Acadèmia en el text del Dr. Egea, «L'ambivalència dels "guixos" en la formació de l'escultura a l'Acadèmia durant el segle XIX», d'aquest llibre.

mestre.²⁵ Agapit, per la seva banda, fou mereixedor del passi uns mesos més tard, el novembre de 1850.²⁶

Venanci Vallmitjana i Barbany havia nascut l'1 d'abril de 1830, i el seu germà Agapit, el 24 de març de 1832.²⁷ Iniciaren els estudis a la Llotja cap als disset anys i els acabaren als vint-i-tres i vint-i-un anys, respectivament, una franja d'edat habitual entre la resta d'inscrits en l'assignatura, tot i que s'hi podien matricular a partir dels dotze anys. Els estudis superiors, als quals corresponia Escultura, tenien un cost de trenta rals de billó, una suma mòdica en aquell moment.²⁸ Entre 1850 i 1853, els Vallmitjana coincidiren amb diversos escultors en la formació, la majoria dels quals són avui del tot desconeguts: Lluís Gargallo (Barcelona, c. 1833-?), Joan Monclús (Gràcia, c. 1827-?), Francesc Mustich (Barcelona, c. 1832-?), Faustí Novas (Barcelona, c. 1832-?), Antoni Panadés (Pallejà, c. 1832-?) o Enric Pla i Martí (Barcelona, c. 1829-?). Ens consta l'establiment a Barcelona de tallers d'alguns d'aquests escultors, com el de Joan Castells i Pons (Barcelona, c. 1831-?), el de Josep Guinot (Sarrià, c. 1827-?) o el d'Andreu Pedret i Font (Flix, c. 1828-?).²⁹ D'altres tingueren carreres discretes, com fou el cas de Josep Maria Beltri i Belilla (Tortosa, 1829-1898) en el marc de la imatgeria religiosa, o el de Valentí Escardó (Tortosa, c. 1828-?), ebenista amb taller a Barcelona i també actiu a Vilafranca del Penedès.³⁰ Finalment, destaquen un seguit d'escultors que es formaren amb

²⁵ Atès que fou la primera vegada que es presentà a un premi trimestral per aquesta secció.

²⁶ Ms. 298.3.3, RACBASJ.

²⁷ Dades inèdites. *Llibre de baptisme 1830-1832*, pàg. 17 (revers) i pàg. 150 (anvers). Arxiu Capítular de la Catedral de Barcelona.

²⁸ Perquè puguem fer-nos el càrrec del que podia representar, afegirem que el sou anual d'un professor de la casa a temps complet (estudis superiors) generalment oscil·lava entre els sis mil i els vuit mil rals de billó.

²⁹ Dels dos primers, gràcies a dictàmens d'escultura conservats a l'arxiu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi. Vegeu els ms. 23.19, 23.34 i 23.98, respectivament. Pel que fa a Pedret, es menciona a *Llibre d'actes de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Del 27 d'abril de 1850 al 2 de desembre de 1855*, pàg. 132. En línia: www.racba.org/docs/actes_1850-1855.pdf [última consulta: 16/11/2014].

³⁰ Pel que fa a Escardó, vegeu, entre d'altres, *La España Musical*, núm. 39, 11 d'octubre de 1866, pàg. 4; L. GARCÍA DEL REAL, «Notas d'higiene, d'industria

els Vallmitjana i que sí que gaudiren de reputació i d'unes carreres consolidades: per exemple, Francesc Saladrigas i Vila (Barcelona, c. 1830-1865) i Ferran Tarragó i Corcelles (Lleida, 1830 – Madrid, 1910),³¹ però sobretot Josep Anicet Santigosa i Vestraten (Tortosa, c. 1823 – Barcelona, 1895) i el mateix Andreu Aleu i Teixidó (Tarragona, 1829 – Sant Boi de Llobregat, 1900), que succeí Damià Campeny en el dictat de l'assignatura d'Escultura el març del 1856, com veurem tot seguit.

Carrera docent dels germans Vallmitjana

Venanci Vallmitjana fou nomenat ajudant dels estudis menors el juliol de 1856,³² tan sols tres anys després de finalitzar la formació al centre. Com a ajudant, gaudia d'un sou més modest que el dels professors ordinaris, d'uns tres mil rals de billó a l'any. La seva funció consistia a assistir els docents de la classe i substituir-los si calia. Sabem que prestà serveis com a auxiliar a l'assignatura de Dibuix de Figura, la més multitudinària de l'Escola, tot i que no hi ha constància de quina secció del curs rebé. Desenvolupà aquesta activitat durant més de quinze anys, període durant el qual participà activament en la vida de l'Escola i també de l'Acadèmia, i en fou escollit membre el novembre de 1857, juntament amb el professor d'Anatomia Jeroni Faraudo.³³

y d'art», *La Il·lustració Catalana*, núm. 137, 31 de març de 1886, pàg. 187; *Epistolarí d'En M. Milà i Fontanals*, vol. 1-2, pàg. 78, Institut d'Estudis Catalans, 1932.

³¹ Tots ells consten en els diccionaris biogràfics que s'ocupen dels escultors del segle XIX, i alguns en articles especialitzats. Potser el menys referit és Saladrigas, que tenia el taller al carrer de la Tapineria, 40, i féu obra per a l'Amèrica Llatina. Vegeu els ms. 23.75, 23.85, 23.86, 301.3 i 23.87, RACBASJ.

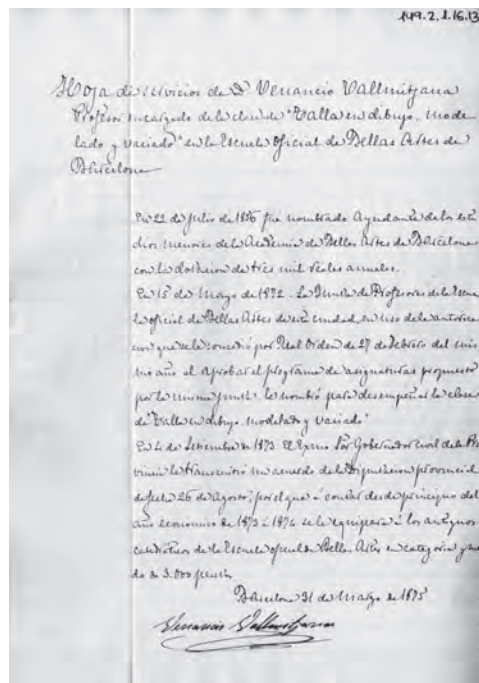
³² Vegeu els ms. 296.16, 243.6.5 i 149.2.1.16.13 (full de serveis), RACBASJ.

³³ Vegeu el *Llibre d'actes de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Del 5 de gener de 1856 al 2 de desembre del 1871*, pàg. 35. En línia: www.racba.org/docs/actes_1856-1871.pdf [última consulta: 16/11/2014]. Vegeu més dades sobre Faraudo a Cristina RODRÍGUEZ SAMANIEGO, «L'anatomia artística a l'Escola de Belles Arts de Barcelona. Els casos de Jeroni Faraudo (1823-1886) i de Tiberio Àvila (1843-1932)», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, vol. XXVI, 2012, pàg. 63-79. En línia: www.raco.cat/index.php/ButlletiRACBASJ/article/view/264088/351608 [última consulta: 16/11/2014].

El 1872 tingué lloc un canvi substancial en la seva labor docent, que el dugué a impartir una assignatura molt més vinculada a la tasca professional que havia triat. Efectivament, el maig del 1872 va ser nomenat professor de l'assignatura de Talla en Dibuix, Modelatge i Buidatge, de nova creació,³⁴ i l'any següent se l'equiparà amb la resta de catedràtics en sou i categoria. Venanci tingué al seu càrrec aquesta assignatura fins a la seva jubilació el 1912, per bé que ocasionalment prestà ajuda en altres assignatures de l'Escola, com fou el cas del curs 1880-1881, quan impartí Dibuix General Artístic.³⁵ Aquell mateix curs ja constava en les nòmines com a catedràtic. Malgrat que l'assignatura de Talla formava part del programa dels estudis menors i, per tant, en primera instància estava dirigida a obrers i artesans, tenia un caràcter artístic que la distingia d'altres matèries més instrumentals que aparegueren també aleshores, com ara Talls de Pedra i Fusta i Nocions de Construcció, tutelada per Andreu Giró i Aranols (Torroella de Montgrí, Baix Empordà, 1812 – Barcelona, 1884). Talla era una assignatura nocturna, que s'impartia de set a nou del vespre.

Un dels fills de Venanci, fruit del seu matrimoni amb Carolina Abarca, Agapit Vallmitjana i Abarca (Barcelona, 1850-1915), exercí també de docent a l'Escola com a auxiliar interí sense sou de la classe de Talla el curs 1889-1890,³⁶ i a partir del juliol de 1894 se'l ratificà com a professor ajudant de l'Escola,³⁷ exactament el mateix càrrec amb què el seu pare havia iniciat la carrera docent uns quaranta anys abans.

Per la seva banda, Agapit Vallmitjana i Barbany encetà el seu recorregut a l'Escola el febrer de 1877, quan fou nomenat catedràtic in-



Full de serveis de Venanci Vallmitjana. Imatge cedida per l'arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

³⁴ Ms. 222.2 i 149.2.1.16.13, RACBASJ.

³⁵ Caixa 238, RACBASJ.

³⁶ Ms. 65.9, RACBASJ.

³⁷ Caixa 243, RACBASJ.



Retrat d'Agapit Vallmitjana i Barbany, c. 1875, fet per Martí. Publicat a *La Il·lustració Catalana*, núm. 132, 10 de desembre de 1905, pàg. 785. Col·lecció particular.

terí de l'assignatura d'Escultura, pertanyent als estudis superiors. El juliol del 1881 passà a ocupar-la com a professor numerari, fins a la seva mort el 1905. Va mantenir la vinculació amb l'Escola i l'Acadèmia de manera intermitent des que acabà la seva etapa d'estudiant, el 1853. L'havien cridat per formar part de tribunals³⁸ i, com el seu germà Venanci, havia sotmès al dictamen de l'Acadèmia diverses obres seves destinades a espais de culte.³⁹ Des de la finalització dels estudis dels germans, s'havien succeït en el dictat de l'assignatura d'Escultura un total de tres professors: Damià Campeny i Estrany (Mataró, 1877 – Barcelona, 1855), Andreu Aleu i Teixidó i Joan Roig i Solé (Reus, 1835 – Barcelona, 1918).

La transcendència de la labor docent de Campeny és innegable, no en va fou titular d'Escultura a l'Escola durant trenta-cinc anys. Tot i que habitualment se'l presenta com a escultor neoclàssic, en realitat Campeny

no només fou un dels introductors d'aquesta tendència a casa nostra, sinó que també li devem la concreció d'una estètica acadèmica en el camp de l'escultura,⁴⁰ que en alguns casos enriqué amb accents i matisos romàntics, com ho palesen la gestualitat, el dinamisme i l'expressivitat dels personatges que componen obres seves, per exemple *Gal Ferit* o *Degollació de sant Joan Baptista*.⁴¹

Continuadors d'aquesta transició cap al romanticisme foren Josep Bover i Mas (Barcelona, c. 1802-1866) —que havia estat professor de l'Escola des de 1831 fins a 1853 i suplent de Campeny—⁴² i Andreu

³⁸ Vegeu el concurs del maig del 1870, en què participà juntament amb Lorenzale i Aleu: *Caixa sense classificar. Exàmens ingress 1869-1971. E. Arquitectura. E. Nàutica, E. Pintura, Escultura i Gravat. Escuela politécnica e arquitectura. Ingress Domènech i Muntaner E. Mestres obres (assignatures, jurat)*, RACBASJ.

³⁹ Vegeu, entre d'altres, el ms. 303.1, RACBASJ.

⁴⁰ Vegeu Francesc FONTBONA (dir.), *Història de l'art català*, vol. 6, Barcelona, Edicions 62, 1983.

⁴¹ Ambdues al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), números d'inventari 010389-000 i 010422-000, respectivament.

⁴² BNC, Arxiu de la Junta de Comerç, lligall xcv, n. 6, exp. 187. Vegeu més informació sobre Bover a Cristina RODRÍGUEZ SAMANIEGO, «Nuevos datos en

Aleu. A la mort de Campeny i després del breu pas de Ramon Padró i Pijoan (1809-1876) com a substitut sense sou del mataroní, Aleu n'ocupà la vacant en guanyar l'oposició a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, obtinguda el març de 1856⁴³ i una de les més controvertides de la nova etapa de l'Escola i que ha estat tractada ja per diverses fonts.⁴⁴ Hi participaren també el veterà Ignasi Palmerola (Barcelona, ? – Roma, 1865) i el mateix Venanci Vallmitjana, a qui, pel que es pot deduir de la bibliografia sobre el tema, molts consideraren el guanyador legítim. Ateses les simpaties que despertava la seva candidatura i si, a més, tenim present que Vallmitjana fou contractat interinament pocs mesos després, es podria pensar que el concurs a Madrid i la plaça d'auxiliar a Barcelona devien estar relacionades directament.

Convertit en catedràtic, Aleu s'ocupà de la matèria fins a 1873, quan inicià una nova etapa com a professor de Dibuix General Artístic dels estudis menors. Hi ha molt poca obra de l'escultor que hagi romàs fins a l'actualitat, fet que evidencia que l'autor es consagrà essencialment a la docència. El cas concret del seu *Sant Jordi* resulta interessant de cara al tema que abordem aquí, atès que Venanci Vallmitjana també participà en el concurs per a la concessió de l'encàrrec.⁴⁵

Joan Roig prengué el relleu interinament quan Andreu Aleu passà a ensenyar Dibuix General Artístic de resultes d'un acord de la Junta de professors.⁴⁶ Sabem que tingué al seu càrrec l'assignatura des de 1872 fins a l'abril de 1877, tot i que el 1874 es convocà un concurs per dotar de docent fix la classe, al qual es presentaren dos candidats —els gravadors Celestí Sadurní i Deop (Ripoll, 1830 – Barcelona, 1896) i Joaquim Furnó i Abad (Barcelona, 1832-1918)—, però que quedà de-

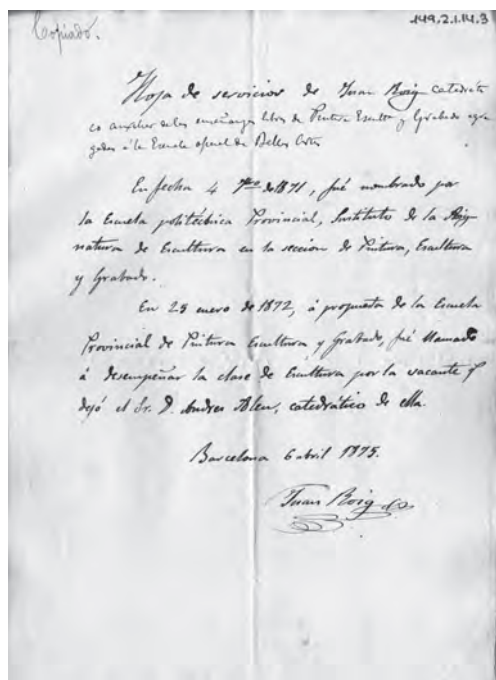
torno al escultor Josep Bover i Mas (1802-1866)», *Archivo Español de Arte*, vol. LXXXVI, núm. 344, octubre-desembre 2013, pàg. 331-344. També es pot consultar en línia: <http://xn--archivoespaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/555/552> [última consulta: 16/11/2014].

⁴³ Ms. 149.2.1.16.8.1, RACBASJ.

⁴⁴ Vegeu el relat de Judit SUBIRACHS, *L'escultura del segle XIX...*, op. cit., pàg. 117, nota 109.

⁴⁵ Judit SUBIRACHS, *L'escultura del segle XIX...*, op. cit., pàg. 124.

⁴⁶ El 1871 ja havia estat escollit substitut de la classe. Vegeu el ms. 149.2.1.14.3, RACBASJ.



Full de serveis de Joan Roig i Solé. Imatge cedida per l'arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

sert.⁴⁷ No hem pogut descobrir informació que expliqui de manera detallada el que ocorregué a continuació. Tan sols sabem que la plaça fou ocupada de cop per Agapit Vallmitjana, en compliment del que s'indicava en la reial ordre de 24 de febrer de 1877.⁴⁸ El seu accés a la càtedra es produí també interinament i no fou establitzat com a professor numerari fins a 1881.⁴⁹

Epíleg

Agapit Vallmitjana morí sobtadament a conseqüència d'una apoplexia el 25 de novembre de 1905.⁵⁰ Tenia setanta-cinc anys i es trobava encara en exercici actiu a l'escola i l'Acadèmia. Feia ben poc que havia finalitzat el *Calvari* per a Montserrat. Els dies que seguiren, aparegueren diversos articles en homenatge

⁴⁷ Sobre el concurs, vegeu els ms. 232.2 i 210.2, RACBASJ. Vegeu més dades sobre Sadurní a Francesc FONTBONA, «L'ascensió de Celestí Sadurní i Deop», a *La xilografia a Catalunya entre 1800 i 1923*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Secció d'Estampes, Mapes i Gravats, 1991, pàg. 128-137. En el seu llibre, Fontbona ja hi recollí la participació de Sadurní i Furnó en el concurs esmentat. Furnó també fou tractat per Francesc Fontbona en el seu capítol «Els gravats de la "Historia de Cataluña y de la Corona de Aragón" de Víctor Balaguer», a Maria Luisa LÓPEZ-VIDRIERO (dir.), *Bibliofilia y nacionalismo, nueve ensayos sobre coleccionismo y artes contemporáneas del libro*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2011, pàg. 69-84. El llegat de Furnó es troba a la Biblioteca de Catalunya.

⁴⁸ Tal com s'indica a les *Actes del 18 de gener de 1872 al 13 de desembre de 1885*, entrada corresponent al 18 de març de 1877, pàg. 125. En línia: www.racba.org/docs/actes_1872-1885.pdf [última consulta: 16/11/2014].

⁴⁹ *Actes del 18 de gener...*, op. cit., pàg. 247, i caixa 229, RACBASJ.

⁵⁰ *Llibre de defuncions 1905*, 685/2, núm. d'ordre 12855. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona.



Retrat de Venanci Vallmitjana al seu taller, c. 1910, fet per Frederic Ballell. Publicat a La Esfera, núm. 298, 13 de setembre de 1919, pàg. 10. Col·lecció particular.

seu a la premsa, tant la catalana com l'espanyola,⁵¹ en què es destacava la importància de la seva obra i la seva trajectòria docent, en una línia similar a la d'altres textos apareguts poc temps abans del seu decés.⁵²

Es publicaren fotografies de l'escultor —ja gran— al seu taller, com la que acompanya aquestes planes, impresa a *Il·lustració Catalana* i que resulta ben interessant com a document visual. El taller de l'escultor esdevé un espai teatralitzat, de representació, en què tenen protagonisme escultures crucials de la carrera d'Agapit, com ara el *Retrat d'Isabel II amb el seu fill*, un Crist jacent de grans dimensions i, fins i tot, un Sant Maties de l'Apostolat de la Basílica de Montserrat, en el qual Agapit sembla treballar, i que tradicionalment s'havia atribuït al seu germà Venanci.

Amb motiu de la jubilació de Venanci Vallmitjana, que s'havia fet efectiva el 1912, *Mercurio* va editar un número especial dedicat a l'es-

⁵¹ Vegeu, entre d'altres, *Nuevo Mundo*, núm. 625, 28 de desembre de 1905, pàg. 20; *La Il·lustració Catalana*, núm. 132, 10 de desembre de 1905.

⁵² A. GARCÍA LLANSÓ, «Agapito Vallmitjana», *La Il·lustración Artística* (Barcelona), any xx, núm. 1041, 9 de desembre de 1901.

Retrat d'Agapit Vallmitjana i Barbany al seu taller, c. 1900. Publicat a La Il·lustració Catalana, 10 de desembre de 1905, núm. 132, pàg. 786. Col·lecció particular.



cultor, molt ben il·lustrat, amb notes escrites pels seus companys de professió i que incorporava, a més, part del text que més tard Rodríguez i Codolà publicà en forma de monogràfic.⁵³ El text palesa l'estima personal i l'admiració professional que els artistes oficials del moment professaven a Venanci. L'editorial d'aquell número, que signa Frederic Rahola, fa extensiva l'apreciació a Agapit i presenta els èxits dels germans en qualitat d'èxits compartits. Com a lectors, tenim la sensació que la revista ret també homenatge a Agapit, un homenatge que no realitzà en el seu dia. Val la pena apuntar que Pere Casas Abarca (Barcelona, 1875-1958), nebot polític dels escultors, era el director artístic de la publicació.

Venanci traspasà a Barcelona el 3 de setembre de 1919, a l'edat de vuitanta-nou anys, i havia pràcticament perdut la vista.⁵⁴ Un dels

⁵³ «Tributo de admiración...», *op. cit.*

⁵⁴ Tal com constatava Narcís Oller. Vegeu Narcís OLLER i Francesc MATHEU, «Les postrimeries...», *op. cit.*; *Llibre de defuncions 1905*, 714, núm. de registre 1740. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona.

darrers retrats publicats del mestre fou el que acompanya aquest text, aparegut a *La Esfera* i que Frederic Ballell havia fet cap a 1910. En ell, Venanci examina de prop una figureta de dimensions reduïdes que representa un sant Jordi, amb els ulls a mig aclucar i el semblant concentrat. Els articles en memòria seva no es feren esperar i, com en el cas d'Agapit, aparegueren en mitjans de diversos punts de la península. Però, a diferència del monogràfic de 1912, en aquests articles se solia presentar la trajectòria de Venanci amb independència de la del germà i alhora s'hi afegien reflexions sobre el seu estil i la rellevància de la seva aportació en el camp de l'escultura moderna.⁵⁵

Venanci Vallmitjana estigué sempre vinculat com a professor als estudis menors, els d'Aplicació, tot i que com a acadèmic formà part de la secció d'escultura i col·laborà en comissions i tribunals. Per la seva banda, Agapit accedí més tardanament a la docència i s'encarregà d'una de les assignatures amb més prestigi de l'Escola, la d'Escultura. Paradoxalment, però, la seva fortuna crítica es desenvolupà en sentit contrari. Sigui com vulgui, un dels trets que singularitzen el recorregut dels germans Vallmitjana i Barbany fou precisament el seu èxit a l'hora de compaginar l'activitat docent amb el desenvolupament d'una carrera professional molt prolífica i plena d'èxits, de la qual, com indicàvem al principi d'aquesta comunicació, encara hi ha molts aspectes per treballar.

⁵⁵ Vegeu, entre d'altres, «Muerte de un escultor catalán. Venancio Vallmitjana», *La Esfera*, núm. 298, 13 de setembre de 1919, pàg. 10; J. B. C., «Arte y artistas. Venancio Vallmitjana», *Heraldo de Madrid*, núm. 10495, 5 de setembre de 1919, pàg. 1.

JOSEP RODOREDA I SANTIGÓS: LA MÚSICA DEL PROGRÉS A LA REIAL ACADEMIA DE CIÈNCIES I ARTS DE BARCELONA

Magda Polo Pujadas

Josep Rodoreda: el perfil d'un músic «acadèmic»

L'últim terç del segle XIX és un moment molt convuls i canviant en l'àmbit polític i social. A Catalunya, el moviment de la Renaixença tanca les portes de la decadència i prepara un nou moviment anomenat Modernisme. El do de pit de la burgesia del moment se centra en el renaixement del sentiment patriòtic, en la recuperació de la llengua catalana i en l'assimilació de les revolucions provocades per la industrialització. Aquest esperit que segueix les petges del positivisme és el que viu l'època d'esplendor del músic Josep Rodoreda, que reconeix que Espanya l'ha pogut desenvolupar en el moment idoni, però Catalunya, no.¹

El movimiento progresivo del arte, ha sido seguido en España con acierto, debido tal vez, a ésta fatalidad que nos persigue de no haber podido disfrutar, desde remota fecha, de los beneficios de la paz por una larga temporada; y me parece fundada ésta afirmación mía, porque no soy de los que creen que mis compatriotas no reúnen favorables condiciones para el estudio y consiguiente cultivo con provecho y honra, del arte musical.²

¹ Dono les gràcies a l'Associació d'Amics del Mestre Josep Rodoreda, en especial a Enric Teixidó, i a la Reial Acadèmia de Ciències i Arts, pel material de recerca que m'han facilitat.

² Josep RODOREDA, «El arte musical en Barcelona en 1888», manuscrit, març de 1889, pàg. 2.

El propòsit principal de Josep Rodoreda era recuperar el temps perdut i transformar tots els àmbits musicals amb els paradigmes d'una societat positivista conscient dels canvis i les transformacions que es produïen a Europa. Malgrat que les aspiracions del mestre eren molt ambiciosos, la història del nostre país va esborrar durant molt de temps la seva empremta i Rodoreda va quedar limitat a ser simplement el compositor de la música del *Virolai de la Mare de Déu de Montserrat*, reconeixement que fou originat principalment pel res-sò que se'n féu en la premsa l'any 2005 amb la celebració del 125è aniversari d'aquesta obra, i no per tot el que ell sol va aconseguir. Com ens comenta Montserrat Albet en la *Història de la música catalana*:

L'any 1880 es convocà un concurs musical amb motiu de les Festes del Mil·lenari i fou premiat el cèlebre *Virolai* o *Rosa d'abril*, nom amb el qual és conegut l'himne a la Mare de Déu de Montserrat. La lletra fou escrita per Jacint Verdaguer i publicada el 20 de febrer de 1880, en el *Programa del certamen artístic musical celebrador en les festes del mil·lenari de Montserrat*. Fou premiada el mes d'abril de 1880 l'obra de Josep Rodoreda, cantada cada dia per l'Escolania de Montserrat. És una de les obres més populars al Principat i en circumstàncies repressives ha estat emprat com a himne nacional català.³

En un programa de ràdio del 25 de març de 2006, emès per Catalunya Música i titulat «Montserrat, un símbol», es manifestava la injustícia que significava el pas de puntetes de Rodoreda per la nostra història:

Josep Rodoreda i Santigós (1851-1922) va ser un compositor català al qual, de forma poc justa, només se'l recorda per haver estat el compositor del *Virolai*. Potser el fet d'haver emigrat de Barcelona i d'haver mort a Buenos Aires el va deixar en la penombra i avui per avui encara hi resta. [...] Però recordem que aquest cant no va acabar de tenir èxit, i s'entén: potser estava massa ben fet en relació amb altres obres que es van presentar. Rodoreda es volia retirar de tot allò que fos massa fàcil, massa romàntic: era positivista, un home de progrés, i com a tal devia

³ Montserrat ALBET, *Història de la música catalana*, Barcelona, Caixa de Barcelona, 1985, pàg. 170.

concebre el *Virolai*, una peça no només per cantar en un pelegrinatge, sinó una peça amb interès harmònic, amb ampli perfil melòdic. Una obra sòlida. Realment, el *Virolai* de Rodoreda no es va convertir en un símbol fins ben entrat el segle xx i a partir d'aleshores esdevindria no només signe d'espiritualitat, sinó també de catalanisme. La trajectòria professional de Rodoreda va ser molt positiva, fins arribat el 1898. La seva figura es va començar a desacreditar. La seva música, les diverses iniciatives culturals i formatives, les variades estrenes d'autors desconeguts en el nostre país, portant ell mateix la batuta, van obrir nous camins, però el van deixar sol: va patir uns temps filisteïstes, que menyspreaven les fites enlairades i bandejaven els que pretenien desvetllar el país de la incultura i la inòpia. El 1906, va decidir marxar a l'Argentina. El mestre Josep Rodoreda va morir a la ciutat de Buenos Aires, l'agost del 1922.⁴

Aquest assaig pretén situar el músic Rodoreda en el lloc que es mereix: va compondre més de tres-cents obres, va ser un músic exigent en la tècnica compositiva, un promotor implicat, un agent cabdal de la concepció i programació de la música més «progressista» durant la Renaixença i el Modernisme amb el seu paper com a organitzador de concerts i crític, un dinamitzador musical en l'Exposició Universal de Barcelona del 1888 i un notable pedagog de la música.⁵

Josep Rodoreda va néixer a Barcelona el 13 de febrer de 1851 i va morir a Buenos Aires el 1922. De ben segur que hauria preferit romandre sempre a Catalunya, però les diferents vicissituds per les quals va passar el van portar a iniciar una nova vida professional a l'Argentina.⁶ La seva formació musical començà quan el 1860 va ingressar a l'Escolania de Nostra Senyora del Remei, dirigida pel mestre Nicolau Mament, de qui va aprendre solfeig, piano, harmonia i composició.

⁴ www.catradio.cat/seccio/633/Josep-Rodoreda-el-music-del-Virolai/programa/760/Montserrat-un-simbol [última consulta: 3/11/2014].

⁵ Rodoreda pensava que la societat espanyola i la catalana estaven consumint una música banal i poc seriosa, principalment per la programació d'òperes italianes. Ell reclamava que es fes atenció a obres més serioses que havien compost Mozart, Beethoven i a músics del moment com Wagner, Gounod, Saint-Saëns, Bizet, etc.

⁶ Els seus alumnes de música a l'Argentina li van dedicar una plaça a Buenos Aires el 1923.



Fotografia de Josep Rodoreda i Santigós. Imatge cedida per la Biblioteca de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona.

La primera obra que va compondre i de la qual no es conserva la partitura és la que porta per títol *Poema fantàstic*. L'èxit d'aquest poema simfònic l'animà a compondre *Les set paraules*, un oratori que va tenir també una bona acollida entre el públic. El 1875 la Junta del Liceu el va nomenar professor de solfeig i piano, càrrec que va exercir fins a 1883 i que l'apartà de tocar el piano a les nits al Paral·lel de Barcelona, concretament al Café Español.

Quan Josep Rodoreda era professor del Conservatori del Liceu de Barcelona, el van proposar per formar part com a acadèmic numerari de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona, dins de la Secció d'Arts. La proposta fou presentada per Oriol Mestres, Francisco Durand, José Mastiera, Pelegrín Clavé i cinc acadèmics més, el 4 de març de 1877. Fou elegit el 21 de juny del mateix any, la presa de possessió del càrrec tingué lloc el 18 de març de 1878 i ostentà la medalla número 37 de l'Acadèmia. Els mèrits que es van ressaltar de la seva figura foren, per una banda, la composició de diverses obres musicals en diferents gèneres —obres vocals, de cambra i orquestrals— i, per l'altra, la reorganització dels cors Euterpe, amb la Societat Coral Euterpe al capdavant, de la qual fou director i compongué algunes obres, com l'idil·li dramàtic *La nit al bosch*, amb lletra d'Apelles Mestres.

Sempre va tenir un paper molt actiu a l'Acadèmia i hi va realitzar diferents treballs de torn, com també la composició d'obres per a diversos actes de la institució. La seva implicació no només el situà com un referent de la música catalana més selecta per a l'Acadèmia, sinó també com un home compromès per la seva gestió en càrrecs institucionals en diverses juntes directives: l'any 1884 fou elegit vicesecretari i el 1886, vicesecretari general de l'Acadèmia.

Durant el període com a acadèmic va rebre l'encàrrec de la Casa Provincial de Caritat de fundar una acadèmia musical, que finalment dirigí, i, per part de l'Ajuntament de Barcelona, el de crear la Banda Municipal i l'Escola de Música, que havia de passar a ser el Conservatori Municipal de Música de Barcelona. A més, es va dedicar fins a 1886 a la direcció d'institucions com el Teatre Novetats, l'Ateneu

Barcelonès i l'Escola de Música de Barcelona. Després d'aquesta data, va dimidir dels càrrecs que ostentava aleshores⁷ i es va traslladar a Sant Sebastià i, més tard, a Buenos Aires. També exercí, durant tots aquests anys i de manera notable, la crítica musical a *La Renaixensa*, *La Ilustración Catalana*, *La Gramalla*, *Crónica Musical*,⁸ i, des de l'Argentina, la revista *Ars*.

Rodoreda va representar per a l'Acadèmia un referent com a músic emprenedor i obert als nous corrents musicals que estaven en voga a Europa des de feia ja uns anys i que encara no havien arribat a Barcelona. Els treballs que va presentar en aquesta institució i que constitueixen el seu corpus teòric i ideològic sobre la música foren: «El arte en el teatro», com a memòria d'ingrés,⁹ «Músicos del porvenir: ensayo de crítica»,¹⁰ «Origen, presente y porvenir del wagnerismo»¹¹ i «Memoria sobre el movimiento musical de Barcelona durante el año 1888».¹² A més, va dirigir dues obres musicals per a la sessió inaugural del 29 de desembre de 1897 i la composició dedicada a l'Acadèmia en honor dels acadèmics il·lustres que havien mort, en especial el botànic Don Antonio Cipriano Costa Cui-xart, que s'estrenà l'11 de maig de 1887.¹³



Caricatura de Josep Rodoreda i Santigós. *L'Esquella de la Torratxa*, 6 d'octubre de 1893, núm. 769, pàg. 627. Col·lecció particular.

⁷ El 6 d'octubre de 1893 aparegué una caricatura irònica de Josep Rodoreda a la pàgina 627 de *L'Esquella de la Torratxa*.

⁸ *Crónica Musical* fou la revista de l'Acadèmia Musical de Barcelona, el director de la qual va ser Rodoreda. El 19 d'abril de 1885 en va aparèixer l'únic número.

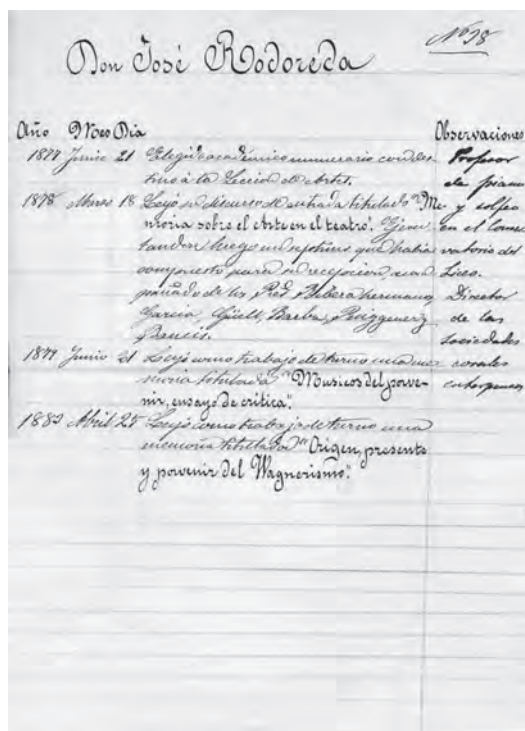
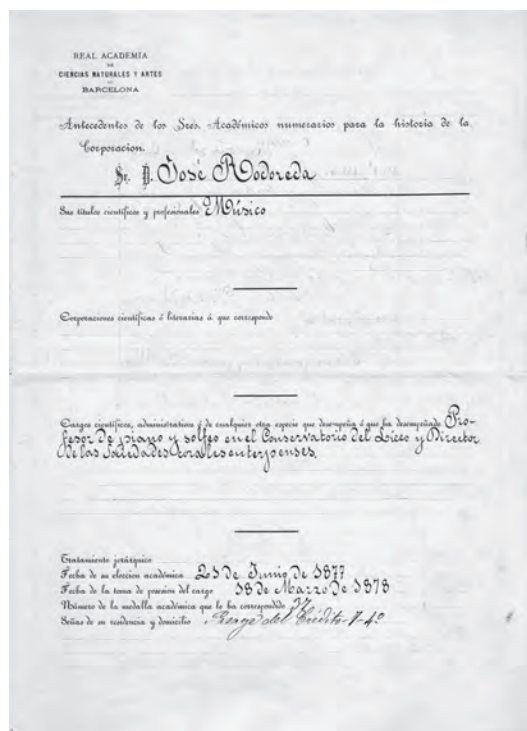
⁹ 18 de març de 1878.

¹⁰ 21 de juny de 1879.

¹¹ 25 d'abril de 1883. *La Revista Tecnológica-Industrial de la Escuela de Ingenieros Industriales* en va fer una ressenya el juny de 1883.

¹² 23 de març de 1889.

¹³ Va dedicar i va regalar a l'Acadèmia un exemplar del llibre *Clavé y su obra*.



Expedients de Josep Rodoreda i Santigós. Imatge cedida per la Biblioteca de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona, folis 1 i 2.

Progrés i música a la Barcelona de finals del segle XIX

El Modernisme va ser el moviment cultural més reeixit que es va desenvolupar a Catalunya a finals del segle XIX i durant la primera dècada del XX. Una de les voluntats d'aquest moviment era transformar la cultura de la Renaixença en una cultura moderna i nacional que mirés Europa i que portés a Catalunya una nova manera d'entendre el llac entre l'art i la vida.

L'activitat musical havia d'aconseguir també aquest objectiu, que no estava marcat per cap altre concepte que li pogués donar cos com el de «progrés». Així, doncs, Josep Rodoreda va fer-se càrrec de tots els concerts diaris que es van oferir al recinte de l'Exposició Universal de 1888 a Barcelona i, fins i tot, va compondre l'*Himne de l'Exposició*.¹⁴

¹⁴ Himne amb lletra de Melcior de Palau.

[illegible]

date	WHO	SEX	QUESTIONS
1985 October	36		Ofreci su nuevo domicilio en San Sebastian donde traslado su residencia La trasladé a Buenos Aires (República Argentina) Falleció en Buenos Aires.
1985			

Aquestes activitats, en un context en què la música internacional s'exhibia, tingueren lloc en un moment favorable per donar a conèixer, també, la música catalana i tot el que aquesta significava per al poble català.

La música, segons Rodoreda, havia estat considerada un element moralitzador i civilitzador.¹⁵ La música era l'art més ideal de tots i el que facilitava el desenvolupament dels pobles. Aquesta concepció exemplifica amb claredat l'arribada del romanticisme europeu, més ben dit, del primer romanticisme alemany, que neix amb Herder i amb l'aferriada proposta que el melodrama i el drama líric siguin el pòsit per fer néixer una cultura dels pobles i un nacionalisme musi-

Expedients de Josep Rodoreda i Santigós. Imatge cedida per la Biblioteca de la Reial Acadèmia de Ciències i Arts de Barcelona, folis 3 i 4.

¹⁵ El doctor Josep de Letamendi testimonia aquesta visió en el seu pròleg epistolar al llibre de Joaquim Marsillach titulat *Richard Wagner*, Barcelona, L'Holandès Errant, 1878.

cal. L'essència del drama havia de raure en les melodies populars, les cançons populars, ja que aquestes eren el llegat que conservava de la millor manera la tradició, el passat, l'herència cultural, la identitat i el tarannà de les nacions. Les melodies populars conjuminaven bellesa i moralitat en molts dels seus compassos. Rodoreda agafà aquest propòsit al peu de la lletra i per això compongué el 1883 *La nit al bosc*, un drama que seguia els compassos del primer romanticisme alemany. Aquest drama havia de representar un pas endavant en la música escènica i s'hi havien de reconèixer tots aquells pioners del Modernisme a Catalunya, com bé comenta l'historiador de la música Xosé Aviñoa:

L'agost de 1883 s'estrenà *La nit al bosc*, amb lletra d'Apelles Mestres i música de Josep Rodoreda; l'atenció que dedicà a aquest obra la revista *L'Avenç* era una bona mostra de l'interès que aquesta creació literàrio-musical despertava en els homes de més empenya del moment; aquells peoners del modernisme intuïren que el camí de renovació i de la societat barcelonina passava per obres com la del mestre Rodoreda, aviat director de la Banda Municipal.¹⁶

A més d'aquesta proposta del melodrama com a estendard del romanticisme més pur, Rodoreda també era molt sensible a la música instrumental pura, tant la de cambra com la simfònica. I aquesta puresa es reflectia en músics com Beethoven, Mendelssohn¹⁷ i més endavant Wagner, la música dels quals fou qualificada, pel mateix Rodoreda, com una música «sàvia» i que era rebutjada pels diletants de Barcelona, que només valoraven l'òpera italiana i la sarsuela.

¹⁶ Xosé AVIÑO, *La música i el modernisme*, Barcelona, Curial, 1985, pàg. 262.

¹⁷ «Verament sensible es la apatia que s'oposa al progres y, engrandiment del art musical en nostra terra [...]. Hora es de que á Barcelona's demostri major activitat y desitj de progres [...]. Bach, Handel, Mendelsohn, Cherubini, Mozart, Beethoven, Jomelli, Palestrina, Gounod y altres compositors de todas las épocas han enriqueit ab composicions sublimes per son misticisme é inspiració lo género religiós, y en ellas pot apendre lo compositor de música de iglesia lo caracter que deu imprimir á sas obras si vol mereixe lo respecte de que de cor s'interessa por lo progres del art». Josep RODORED, «Una opinió sobre l'estat de la música a Barcelona», *La Renaixensa*, núm. 6, 31 de març de 1878, pàg. 250, 251 i 254.

La pàtria, Catalunya, havia de nodrir-se d'aquest tipus de música, com bé escriu Rodoreda en l'editorial de *Crónica Musical*, una revista que ell mateix fundà i dirigí.

La Crónica Musical se repartirá á los señores sócios protectores de la Academia los dias de concierto y consagrará preferente atencion á todo lo que musicalmente se relacione con el progreso y el engrandecimiento artístico de aquella, y con el de la patria!¹⁸

La recepció del romanticisme musical europeu implicava entendre la música com a «llenguatge dels sentiments», com una manifestació artística que podia realment transmetre un món interior, un món vestit d'uns valors ètics i morals que feien del músic un sacerdot. Barcelona, els últims anys del segle XIX, estava immersa a mostrar els avenços industrials i tecnològics del moment, i la música havia d'accedir al nou batec del cor de la ciutadania manifestant-se com una música capaç de vèncer la decadència a què s'havia arribat.

Es verdaderament sensible que quant Barcelona está donant passos gegantins en lo camí del progrés en todas las manifestacions de la inteligencia humana una de las bellas arts, la que mes directamente fa vibrar las cordas del sentimiento, lluny de seguir aquella marcada tendencia al engrandimiento ha quedat estacionada sino en vias de decadencia. [...] y referintnos solzament a pochi años enrrera veyem ab sentimiento que aquell desitj de progrés, que aquella activitat jamay desmentida se han convertit en incalificable apatía y descuyt. [...] Lo repertori antich conta ab gran número de obras de merit no representadas de molts anys y que serian escoltadas, ab respecte per la generació jove que te aspiraciones á un ideal de progrés per lo drama lirich á pesar de xocar sens dupte ab alguna de aquellas, y ab entusiasme per nostres pares que no poden ni deuen oblidar la impresió que en sa época ne reberen. [...] Si realmente lo estat de prosperitat del art musical en la escena deu ser lo graduador del mateix en una població, lamentable progrés será aquell en Barcelona.¹⁹

¹⁸ Josep RODOREDA, «Editorial», *Crónica Musical*, núm. 1, 1885, pàg. 2.

¹⁹ Josep RODOREDA, «Sobre música», *La Renaixensa*, núm. 3, 15 de febrer de 1880, pàg. 97.

El mestre Rodoreda entenia que si el canvi en la cultura musical havia d'estar representat per nous ideals, era del tot necessari que l'educació dels músics fos una educació holística que abracés àmbits molt diversos, com la literatura, l'educació social, etc. Calia que l'educació que s'havia imposat fins al moment passés per un procés de renovació i que es creessin institucions preparades per donar una bona formació en teoria i història musicals. Els burgesos i els obrers havien de tenir accés als estudis musicals per realment produir una música digna dels moments que es vivien.²⁰

La instrucción literaria y la educación social de los músicos se ha descuidado en nuestra patria casi por completo. Aislados vivimos sin centro donde discutir nuestras «opiniones», sin una cátedra donde se difundan las enseñanzas de teoría e historia de nuestro divino arte, tan necesarias para aprender en los ejemplos del pasado, la conducta que para el progreso de la música debiéramos seguir.²¹

La idea de progrés no només es va fer forta en Rodoreda els últims anys del segle XIX. A l'inici de la seva activitat musical i fins i tot quan era a l'Argentina, com podem veure en el testimoni de les paraules que segueixen, continuava vigent com el primer dia:

Venerando la sagrada memoria de todos los grandes músicos que enriquecieron el repertorio de la ópera, sin distinción de nacionalidades ni de escuelas, acepté y acepto todo lo que dignifique adelanto, progreso y dignificación, como combatí, combato y combatiré mientras mi cacumen no se declare en huelga y mientras mi pluma pueda correr sobre las blancas cuartillas, todo lo que represente engaño, mistificación y miseria de concepción.²²

²⁰ Recordem que el 1889 es considera la data fundacional de l'Escola Nova a Catalunya, quan Francesc Flos i Calcat fundà l'Escola Sant Jordi. Amb aquesta escola va començar l'ensenyament escolar en català, entre altres coses.

²¹ Josep RODOREDÀ, «Arte musical...», *op. cit.*, pàg. 1.

²² Josep RODOREDÀ, «Escarceos musicales Joco-Serios», *Ars*, núm. 2, 31 de maig de 1917, pàg. 21.

El wagnerisme com a estandard del progrés musical

Una de les primeres afirmacions que apareixen en el treball que Josep Rodoreda va llegir el 25 d'abril de 1883 a l'Acadèmia, titulat «Memoria acerca del origen, presente y porvenir del wagnerismo», fou la de «contribuir con todas mis fuerzas a la progresiva marcha de esta Academia». Per aquest motiu, afegit al de la mort de Richard Wagner, Rodoreda se sentia compromès amb l'Acadèmia per desenvolupar, des de la proa del progrés, les bases i les característiques essencials de l'obra del mestre de Bayreuth. Creure en el progrés i creure en Wagner era considerat el mateix: «[...] porque soy wagnerista precisamente debo aceptar de corazón todo progreso para el arte musical».²³

A mesura que el fervor wagnerià penetrava a Catalunya, la *grand opéra* i els operistes italians perdien força i anaven quedant reclosos en un cercle conservador i poc intel·lectual. I des de Madrid s'aplegaven les forces de diferents personalitats il·lustres per introduir Wagner. I per això mateix Rodoreda formalitzà la seva adhesió a la Delegación Española del Patronato del Festival de Bayreuth entre 1878 i 1882, una delegació creada per Wagner mateix per tal de sufragar el cost de l'estrena de *Parsifal* i que va comptar amb la participació de prohoms com ara Joan i Joaquim Marsillach, Anselm Barba, Antoni Peña, José de Letamendi, Ramon Torrent, Bartolomé Robert, José Mascaró, Juan Soler, Camilo Comas, Esteban Galofré i François Crison.²⁴

Dos van ser els grups que van portar a terme la gran tasca d'introduir Wagner a Catalunya: el dels conservadors Felip Pedrell, Antoni Nicolau i Lluís Millet, i el dels renovadors²⁵ Enric Morera, Isaac Albéniz i Enric Granados. Però el primer que realment va introduir Wagner a Catalunya fou el mestre Josep Anselm Clavé, quan el 1862 va interpretar el cant dels pelegrins de *Tannhäuser* en un dels seus concerts corals d'estiu per als treballadors de les fàbriques, i després Antoni

²³ Josep RODOREDA, «Memoria acerca del origen, el presente y el porvenir del wagnerismo», *Wagneriana*, núm. 34, juliol-setembre de 1999, pàg. 8.

²⁴ Cal destacar la nodrida participació de metges de Barcelona, vinculats a l'Hospital de la Santa Creu i a l'Acadèmia de Medicina.

²⁵ Coneguts també com el grup dels «trenta» o els «paqueños».

Nicolau, quan va començar a programar el compositor de *Lohengrin* en alguns concerts simfònics.

Lògicament, Rodoreda havia de mostrar, per una banda, la seva clara afiliació a Wagner principalment perquè fou un admirador incondicional de Josep Anselm Clavé, de qui no només publicà un llibre, sinó que també promogué la col·locació d'una estàtua a Barcelona en memòria seva, i, per l'altra, el ferm convenciment que l'obra de Wagner havia d'enriquir el nivell musical de la ciutat, com començà a mostrar dirigint al Teatre Novetats el 10 de novembre de 1878 unes «fantasies per a orquestra» sobre *Lohengrin* i fragments de *Rienzi*, i com va fer en diverses crítiques musicals sobre obres del mestre de Bayreuth.²⁶

Un dels estendards de l'esperit modernista era el del retrobament de les arrels constitutives dels pobles amb la música popular. La recuperació de les llegendes nòrdiques per trobar les arrels nacionalistes germàniques s'articulava perfectament en els drames wagnerians. Tot això responia d'una manera molt ajustada a l'ideal de pàtria que promulgaven les Bases de Manresa, de 1892. L'idealisme era la solució a una disconformitat que s'anava imposant en els àmbits polític, cultural, etc. L'idealisme representava la litúrgia que feia possible la representació en el món sensible d'aquells ideals de revolució i de transformació de la realitat en una realitat nova.²⁷

Joan Maragall i Josep Lleonart traduïren les obres de la cultura alemanya que més s'ajustaven a aquestes fites, com, per exemple, les de Goethe, Schiller, els germans Schlegel, Novalis, Fichte, Schopenhauer i Nietzsche, i propagaren quelcom que els era comú: la creença en l'íntim lligam entre l'art i la vida. La comprensió que l'art era un organisme viu, un concepte tan wagnerià, els portava a aquesta unió indissoluble entre art i vida: «Y esta es la única manera como nosotros sabemos entender el wagnerismo: como compenetración del arte y de la vida de cada pueblo [...]».²⁸

²⁶ Alfonsina JANÉS I NADAL, *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, Barcelona, Rafael Dalmau, 1983, pàg. 34 i 36.

²⁷ Alexandre CIRICI I PELLICER, «Wagnerismo y modernismo», *Revista de Actualidades, Arte y Letras*, núm. 155, març de 1955, pàg. 11.

²⁸ Joan MARAGALL, *Artículos (1893-1903)*, Barcelona, Fidel Giró, 1904, pàg. 103.

Les traduccions arribaren per aquesta via i l'estètica wagneriana va venir amb Houston Stewart Chamberlain i el llibre intítulat *El drama wagneriano*,²⁹ que manifestava l'íntima fusió entre el poeta i el músic en compondre els drames musicals, car la poesia estava vinculada al món visible, mentre que la música ho estava al món intel·ligible. L'aliança d'ambdues disciplines estimulava la imaginació i permetia expressar allò transcendent; així, l'home, l'individu, podia elevar-se fins a allò més alt.³⁰

L'any 1868, el musicòleg Felip Pedrell publicava l'article «La música del pervindre» a *La España musical*, on feia al·lusió a la figura del músic de *Tristany i Isolda*. Aquest fet va afavorir l'inici d'un període de propaganda de la figura de Wagner, de la seva música i de la seva manera de concebre el món, que durà fins a 1890. El segon període, des de 1891 fins a 1913, va representar el període d'acció i durant aquest va fundar el 1901 l'Associació Wagneriana Joaquim Pena,³¹ «un wagnerià seriós, químicament pur i monolític», si manllevem les paraules, precises i agudes, de Josep Pla a *Homenots*.³² Aquesta associació tenia com a objectius traduir les obres de Wagner, que havien arribat només en italià, fer uns estudis minuciosos dels drames fins a determinar de manera detallada l'ús dels diferents *Leitmotiven* i realitzar tot un seguit de conferències sobre el mestre de Bayreuth.³³

²⁹ Houston Stewart CHAMBERLAIN, *El drama wagneriano*, Barcelona, Nuevo Arte Thor, 1980.

³⁰ Recomanem l'article de Magda POLO PUJADES, «La recepció a Catalunya de l'estètica musical wagneriana», *Revista Musical Catalana*, núm. 269, març de 2007.

³¹ *Revista Musical Catalana*, núm. 114, juny de 1913, pàg. 145.

³² «Aquest paper és merament retrospectiu i té per finalitat parlar de Joaquim Pena com a wagnerià seriós, químicament pur i monolític» (Josep PLA, «Joaquim Pena, un perfecte wagnerià», a *Wagner i Catalunya*, Barcelona, Edicions del Cotal, 1983, pàg. 158).

³³ Aquestes accions reberen unes fortes crítiques perquè partien d'una concepció de Wagner massa idealitzada que el considerava Jesucrist. Josep Maria de Segarra ho comenta explícitament: «Sobre Wagner es comencen a desinflar, potser s'han desinflat del tot, les boires del wagnerianisme. Avui dia el geni de Wagner es pot apreciar net i pelat sense la confusió dels adoradors i dels wagnerians i els fanàtics. Durant la febre wagneriana, aquell home era considerat

Josep Rodoreda estava fortament implicat en els dos moments que acabem d'esmentar³⁴ i veia molt clar quins eren els aspectes requerits per considerar l'obra wagneriana com a representant del progrés de la societat: en primer lloc, el drama havia de ser allò més important, és a dir, la forma musical s'havia d'emmotllar perfectament a l'estructura dramàtica, és a dir, la melodia i la paraula, el text dramàtic, havien d'estar en una relació exacta, com passava en les tragèdies gregues i en les obres de Shakespeare;³⁵ en segon lloc, l'esquema d'àries i recitatius ja era caduc i calia presentar els personatges sense caure en aquestes fórmules que portaven fins i tot a suprimir àries, duos, tercets, concertants, cors...; en tercer lloc, l'orquestra anava adquirint un paper més important —gràcies al control de l'harmonització, el contrapunt i l'orquestració— en tant que reforçava l'acció dramàtica en els seus moments més culminants, descrivia amb uns motius determinats els personatges i els seus sentiments i dominava els timbres amb la finalitat d'incrementar l'acció dramàtica; en quart lloc, s'havia de donar rellevància musical als preludis dels actes primer i tercer, juntament amb una elaborada composició de les obertures; finalment, en cinquè lloc, s'havia d'aconseguir una condensació il·limitada de l'obra sense necessitat de crear grans quadres amb la mitologia escandinava, les epopeies germàniques i les músiques populars.

Totes aquestes consideracions portaven a una transformació radical de l'escenari operístic i a la incorporació de l'obra d'art total, que amb tanta novetat es presentava als escenaris musicals de Catalunya, i que foren assimilades i promulgades pel músic Josep Rodoreda.

com una mena de Crist... Els bons moments de Wagner, que són infinits, a mesura que el fantasma Wagner ha anat passant de moda, s'han tornat cada dia més sòlids, més olorosos, més complexos i més actuals, per la senzilla raó que Wagner fou un Prometeu veritable i el foc que va anar a robar era un foc autèntic que encara crema, i no fou un fals Prometeu, d'aquests que se n'erigeixen cada dia i que es desinflen amb mitja hora de vociferar» (Josep Maria de SEGARRA, *Obres completes*, vol. 22, Barcelona, Selecta, 1967, pàg. 573).

³⁴ Rodoreda comenta la importància que la seva memòria es doni en l'àmbit de l'Acadèmia com a propaganda de l'ideari wagnerià en un context docte i il·lustrat com el que representa l'Acadèmia. Josep Maria RODOREDÀ SANTIGÓS, «Memoria acerca del origen...», *op. cit.*, pàg. 12.

³⁵ Josep Maria RODOREDÀ SANTIGÓS, «Memoria acerca del origen...», *op. cit.*, pàg. 6.

Com Rodoreda mateix va afirmar en el discurs que pronuncià a l'Acadèmia, titulat «Arte musical en el teatro», el 18 de març de 1878:

En este último párrafo, señores, acabo de hacer franca profesión de fe, admiro a Wagner, y profeso sus ideas, de su realización, espero épocas gloriosas para el arte musical en el teatro, y en ella confío, al considerar el sensible aumento que a sus filas añaden cada día las teorías llamadas irrisoriamente del «porvenir» y al ver que los acérrimos adversarios del nuevo credo artístico, agotadas las razones, apelan a medios que lejos de darles fuerzas, se las mermarán hasta agotárselas, preparando así el definitivo triunfo de lo que con enseñamiento condenan.³⁶

³⁶ Josep Maria RODOREDA SANTIGÓS, discurs de recepció del 18 de març de 1878, titulat «Arte musical...», *op. cit.*, pàg. 26.

ANNEX

Relació d'obres compostes per Josep Rodoreda i Santigós

Música per a orquestra

Marie (1870). Vals dedicat a la seva muller.

La primavera (1878). Poemes simfònics: «Sortida del sol», «La festa de maig», «La primera rosa», «La sardana», «Himne d'amor».

Saffo (1880). Escena dramàtica d'un monòleg de Víctor Balaguer.

Elegia

Meditación

La pereza

Poemes simfònics

Preludio

La rosella

*Simfonia*³⁷

Música per a orquestra i veus

Pàtria (25 de juliol de 1876). Simfonia sobre cançons de la terra, de plantejaments nacionalistes. Cor i tres veus mixtes.

Nadal (7 de gener de 1877). Escena coral, simfonia. Estrenada al Teatre Novetats. Lletra: Apelles Mestres. Quatre veus d'home: tenors I i II, barítons I i II.

Marina (1878). Cançó catalana, per a soprano i orquestra. Lletra: M. Obrador Bennàssar.

La nit al bosc (1880). Idil·li dramàtic. Lletra: Apelles Mestres. Solistes: quatre sopranos, tenor, baríton; cors mixtes i orquestra.

Avant (25 de juliol de 1881). Cantata. Lletra: Apelles Mestres. Cor, solistes i orquestra per a la Societat Coral Euterpe (cors de Clavé).

Harmonia dels camps (maig de 1884). Escena coral. Cor: tenor I i II, barítons, baixos i orquestra. Estrenada per la Societat Coral Euterpe.

Himne a Barcelona (abril de 1885). Lletra: E. Bassegoda. Cor: tenor I i II i baixos. Orquestra. Primera audició per a la Societat Coral Euterpe.

Himno a la Exposición Universal de Barcelona (1888). Lletra: Melcior de Palau. Orquestra, banda i cors a quatre veus: tenors I i II, barítons I i II.

³⁷ De les obres en què no es consigna la data ni cap altra informació, no se n'han trobat dades.

Himno a Colón (agost de 1892). Orquestra, banda i cors a quatre veus: tenors I i II, barítons I i II.

Addio dell'artista. Tenor i orquestra.

A la primavera. Cantata per a dues sopranos solistes, cor a tres veus de soprano i orquestra.

Cristoforo Colombo. Sis veus mixtes: sopranos I i II, tenors I i II, barítons I i II. Orquestra.

Himno infantil. Per a orquestra i cor infantil.

Kant'ona larra-ri (cançó del treball). Premiada en el certamen d'Oñate de l'any 1902. Quatre veus mixtes: sopranos I i II, tenors i barítons. Orquestra.

Nadal. Escena coral, simfonia. Lletra: Apelles Mestres. Cinc veus mixtes: sopranos, tenors I i II, barítons I i II.

Nadal. Escena coral, simfonia. Lletra: Apelles Mestres. Quatre veus mixtes: tiples, tenors, barítons i baixos.

La non-non. Per a dos cors i orquestra.

No tornarà. Escena dramàtica catalana. Lletra: Antoni Aulestia. Cant i orquestra.

Música per a instruments

Marie (1870). Vals. Piano a quatre mans. Dedicat a la seva muller.

Amour (juny de 1871). Meditació poètica. Piano a quatre mans.

Cielo ed inferno (1871). Poema fantàstic. Piano a quatre mans.

Sur son tombeau (1871). Meditació fúnebre. Violí I i II, viola, violoncel, orgue i piano.

Serenata núm. 22 (1872). Piano.

Octeto (1876). Flauta, Rautbois, corns, violí i segons violins, alt, violoncel i base.

Marina (1878). Cançó catalana. Piano a quatre mans.

Fulles seques (1884). Elegia per a piano.

Tango criollo (1906). Violí, violoncel i contrabaix.

Elegia. Violí, violoncel, harmòni i piano.

Explorator for ever. Quintet de corda: viola, violí I i II, violoncel i contrabaix.

Fiesta escolar. Piano. Dedicat als estudiants.

Una fontada. Cinc rigodons de J. Anselm Clavé, reduïts a piano per Josep Rodoreda: «Al trencar l'alba», «Costa Amunt», «La Casera», «Turbonada d'estiu» i «Llevant de taula».

Minuet-scherzo. Piano. Dedicat als subscriptors d'*El Mundo Ilustrado*.

Oriental núm. 2. Quintet de corda, arpa i piano.

Sgherzo núm. 3. Quintet de corda, arpa i piano.

Souvenir. Xotis per a piano.

Trio. Flauta, oboè i piano. Sobre motius eusqueres.

Música per a instruments i veu

Las siete palabras de Cristo (1875). Oratori. Dedicat a Josep Morandes i Gili, canonge penitenciarí de la catedral de Barcelona. Solistes cor: tenors I i II, sopranos I i II i barítons. Orgue.

A la pau dels pobles (juny de 1876). Cantata. Cor: tenor I i II, barítons, baixos i acompanyament. Escrita per a la Societat Coral Euterpe. Lletres: J. Riera Bertran.

A la pau dels pobles (juny de 1876). Cantata. Quatre veus d'home. Cor: tenors I i II, barítons I i II i orgue. Lletres: J. Riera i Bertran. Escrita per a la Societat Coral Euterpe.

Zuleima. Serenata morisca. Lletres: Apelles Mestres. Premiada en el Certamen de l'Associació Literària i Belles Arts de Lleida, 1877. Soprano, piano, violí, violoncel, viola, contrabaix i orgue.

Zuleima. Serenata morisca. Lletres: Apelles Mestres. Premiada en el Certamen de l'Associació Literària i Belles Arts de Lleida, 1877. Soprano, violí, piano, violoncel i harmònim.

Betharram (1880). Idil·li místic. Quatre veus d'home i harmònim.

Virolai a la Verge de Montserrat (1880). Melodia popular per a quatre veus i orgue o piano.

Virolai a la Verge de Montserrat. Melodia popular. Lletres: Jacint Verdaguer. Premiada en el Certamen del Mil·lenari de Montserrat l'any 1880. Soprano o tenor i cor, piano o orgue.

Pater Noster (1885). Tres veus de soprano i orgue.

Himne a la Verge de la Mercè (1888). Lletres: Jacint Verdaguer. Soprano, cor i orgue o piano. Escrit per a la solemne coronació de la patrona de Barcelona.

Missa de Glòria (1888). Per a la solemne coronació de la Verge de la Mercè. Quatre veus mixtes: soprano, tenor I i II i baríton; cor de tres veus mixtes: sopranos, centrals i barítons. Orgue.

Himno infantil vasco (1902). Per a coral de nens, quintet de corda, arpa, tambori i orgue.

Suite per a cor de nens amb acompanyament d'harmònim, oboè i arpa. Premiada en el Certamen Eusquera dels Jocs Florals l'any 1904.

A la santíssima Virgen. Tres veus i orgue.

Alborada. Cor de sopranos, arpa, harmònim i piano.

Ave Maris Stella. Salutació a la Verge Maria. Lema: «Dannos acric dins vostre mantell blau», a dues veus i orgue.

Ave verum. Quatre veus: sopranos I i II, tenors, barítons i orgue.

Cantos antiguos vascongados: «Erreberencia» ('Reverència'), «Ondarribia chiqui» ('Petita Ondarribia'), «Aloate soñua» ('Cançó a l'Alcalde'), «Amorea Margaritacho» ('Amor a Margaritacho'), «Chorinua cayolan» ('Ocell engabiat') i «Jorrai dantza» ('Ball típic').

Goigs a la Verge de la Mercè. Veu i orgue.

Letrilla a la Virgen de Mayo. Dues veus i orgue.

Lletania. Quatre veus mixtes: soprano I i II, tenor, baríton i orgue.

Missa de Nadal. Dues sopranos, cor, orgue i continu.

Missa de Rèquiem. Quatre veus mixtes, tres fagots, continu (i harmònim).

Missa. Quatre veus mixtes: sopranos I i II, tenors, baixos i orgue.

Missa. Tres veus mixtes: soprano, tenor t i baix. Cor i orgue (falten les partitures de les veus del cor).

Pange lingua. Quatre veus: soprano, tenor, baríton I i II i orgue.

Pater Noster. Tres veus d'home: tenors, barítons I i II, piano i arpa.

Plant d'agonia. Cant religiós a dues veus i orgue. Lletra: Jacint Verdaguer.

Cant funeral destinat a lamentar la mort d'alts personatges polítics i religiosos. Dedicat a M.I.S. Joan Codina, canonge de la catedral de Barcelona.

Primavera. Dues veus de soprano, arpa, harmònim i piano.

Rosario pastoril. Tres veus: soprano I i II, baríton i orgue.

Salve Regina. Tres veus: sopranos I i II, barítons i harmònim.

Música per a piano i veu

Serenata (1869). Dedicada al seu amic Enric Paruan (lletra en italià).

A Catalunya (1870). Col·lecció de melodies catalanes, núm. 1: «Serenata en el mar». Poesia: Antoni Aulestia. Dedicada al seu amic Martí Llorens.

Deseos (1872). Balada. Lletra: A. Opisso (en català i italià). Dedicat a la senyoreta Velazco.

Ave Maria. Per a veu de tenor. 1873. Lema: «Ave Regina Caelorum II».

La filanera (1874). Cançó catalana. Lletra: J. Riera i Bertran. Dedicada al seu amic Antoni Aulestia.

Zuleima. Poesia: Apelles Mestres. Serenata morisca. Premiada amb la Lira d'Argent i Or en el Certamen de l'Associació Literària i Belles Arts de Lleida de l'any 1877. Per a soprano i piano.

Marina (1878). Cançó catalana. Lletra: M. Obrador Bennàssar. Dedicada al seu amic Cosme Riera.

Cançó de l'oreneta (1880). De l'ídidli dramàtic «La nit al bosc». Lletra: Apelles Mestres.

Ronda de lluernes (1880). De l'ídidli dramàtic «La nit al bosc». Lletra: Apelles Mestres.

Virolai a la Verge de Montserrat (1880). Melodia popular. Premiada en el Certamen de les festes del Mil·lenari de Montserrat, l'any 1880. Lletra: Jacint Verdaguer.

La nit al bosc (1883). Estrenada per la Societat Coral Euterpe. Els professors i alumnes de l'Escola Municipal de Música de Barcelona la van tornar a interpretar els dies 10 i 17 de febrer de 1885 al Saló de Belles Arts.

Rimes I i VII, de G. A. Bécquer (1890).

Maria Tudor (novembre del 1896). Òpera en quatre actes, transcripció per a piano i veus: soprano, tenor, baríton i baix.

Rima XXV, de G. A. Bécquer (juliol de 1904). Dedicada al distingit artista i bon amic Eulogi Vilabella.

Vers l'ideal (octubre de 1905). *Hortaiko*. Poesia i música: Josep Rodoreda.

Ave Maria. Per a soprano o tenor.

Beneït gall. Exercici musical d'un monòleg.

Himno infantil. Per a dues veus.

Melodia. Dedicat als subscriptors d'*El Mundo Ilustrado*.

Música per a veus soles

Stabat Mater (1872). Quatre veus: sopranos, tenors i baixos I i II.

Salve Regina (1875). Quatre veus: sopranos I i II, tenors i baixos.

Pater Noster (1906). Per a diferents veus.

Himne de completes. Cor de sopranos amb solos.

Lamentación. Per a dos sopranos i cor.

Pange lingua. Quatre veus: sopranos, tenors i baixos I i II.

Passió del Divendres Sant. Per a tres veus.

Música coral

Himno a la patrona de España (novembre de 1869). Lletra: Federico Lanza-co. Dedicat a la Societat Catòlica d'Amics del Poble en el primer aniversari de la seva fundació. Tenor i cor: sopranos, tenors i barítons, amb acompanyament de piano.

Marina (14 de juliol de 1878). Cançó catalana, melodia. Lletra: M. Obrador i Bennàssar. Quatre veus: tenors I i II, barítons I i II. Estrenada per la Societat Coral Euterpe. Caramelles. Tres veus: tenors I i II i baixos.

Pàtria (25 de juliol de 1876). Simfonia sobre cançons de la terra, de plantejaments nacionalistes. Cor i tres veus mixtes. Escrita per a la Societat Coral Euterpe.

Himno a María Pita (1878). Heroïna gallega. Quatre veus d'home: tenors I i II, barítons i baixos.

Los olivaters. Escena coral. Lletra: Apelles Mestres, escrita per a la Societat Coral Euterpe. Estrenada el 22 d'abril de 1878. Quatre veus d'home: tenors I i II, barítons I i II.

Cançons il·lustrades (1879). Lletra i il·lustracions: Apelles Mestres. 1879. «L'últim rei Xauxa», «Cançó de noi» i «Lo frare mendicant».

Avant (25 de juliol de 1881). Cantata. Lletra: Apelles Mestres. Veus i piano: soprano, tenor, cor, tiples I i II, tenors i baixos. Estrenada per la Societat Coral Euterpe.

Harmonia dels camps. Escena coral, estrenada per la Societat Coral Euterpe el 2 de juny de 1884. Quatre veus: tenors I i II, barítons i baixos.

Himne a Colom (1892). Poesia: Apelles Mestres. Quatre veus: tenors I i II, barítons i baixos.

Cantata (febrer de 1900). Poesia: A. M. Castell. Escrita per al Festival de Sant Sebastià. Quatre veus d'home: tenors I i II, barítons I i II, i banda.

Himno (1910). Per celebrar la commemoració del centenari de la històrica data de maig del 1810 (25 de maig de 1810, naixement com a nació). Poesia: Rafael Obligada. Tiples, tenors, baixes i contralts, amb acompanyament de piano.

El cant de la senyera. Lletra: Faust Casals. Dedicat a l'Orfeó Català de Buenos Aires, setembre de 1916. Sis veus mixtes: sopranos, centrals, tenors I i II, barítons I i II.

Cançons de nois. Collecció de cançons dedicades a la infància. Lletra: J. Riera i Bertran; il·lustracions: Apelles Mestres. 1875. «A cantar», «L'avi pelacanyes», «Avui i demà», «La mare de Déu», «L'hivern», «Bons consells», «A la mar», «Soldats», «Alegria», «Fe», «Esperança», «Caritat», «Bones obres», «Lo soldadet», «Lo treball», «Nadal», «Amor als pobres», «Les guerres del cel», «La nina», «La son», «La farigolera», «Les filles del rei», «A les noies grandetes» i «Alegria».

El crepúsculo. Tres veus: tenors I i II i barítons.

Himno al ilustre Ayuntamiento de Barcelona. Quatre veus d'home: tenors I i II, barítons i baixos.

Himno nacional de la República del Uruguay. Quatre veus d'home: tenors I i II, barítons i baixos.

Lo pardal. Tenor solista, tenors I i II i barítons.

Serenata. Lletra: Selgas. Tercet per a tenors, barítons i baixos.

Música per a teatre

Maria Tudor (novembre de 1868). Òpera en quatre actes. Soprano, tenor, baríton, baix, cor i orquestra.

Lo bon jan (1871). Comedieta lírica (un acte). Lletre: J. Riera i Bertran. Cor mixt i orquestra.

Música per a banda³⁸

Fantasia vascongada (1898).

Ondarribia (1902). Capritx simfònic. Dedicat a l'Ajuntament de Fuenterrabía.

Iparraguirre (1905). Fantasia per a gran banda. Premiada a les festes de Bergara.

Fantasia vasca (1914). Escrita a Buenos Aires. Octubre de 1914.

Confraternité. Marxa francoespanyola.

Corporis misterium. Marxa de processó.

Curro

Donostiarrak

Eibar retreta

Errito jota. Jota del poble.

España. Polca militar.

Ferminacho

Flor tropical. Dansa.

Laus tibi. Marxa de processó.

Lux aeterna. Marxa fúnebre.

Miserere

La Nochebuena

Pasacalle de San Juan. Per a les festes escolars.

Pasacalle español

Salus! Honor!

Sin esperanza. Dansa.

Souvenir a dax

Sperata

Música religiosa

Gethsemani (1900)

Marche sacre

³⁸ De les obres en què no es consigna cap informació, no se n'han trobat dades.

Per a orquestra i veus:

Las siete palabras de Cristo (1875). Oratori estrenat a la parròquia de Sant Jaume el Divendres Sant. Els cors foren cantats pels principals artistes del Teatre del Liceu, i els solos, pel tenor Marvelli. Dedicat al M.I.S. Josep Morandes i Gili, canonge penitenciar de la catedral de Barcelona. Solistes, cor de tenors I i II i sopranos. Orquestra.

Virolai a la Verge de Montserrat (1880). Lletra: Jacint Verdaguer. Premiat a les Festes del Mil·lenari de Montserrat. Veu, cor, orquestra i orgue.

Llevant Déu (1881). Premi de l'Ateneu Barcelonès.

Ave verum. Tenor i orquestra.

Cristi mortem. Cor de nens i orquestra.

Inno a venere. Per a dues sopranos i cor: soprano i contralt. Orquestra.

Lamentació. Veu i orquestra.

Lux aeterna. Soprano i cor de sopranos, tenors i barítons. Orquestra.

Magnificat. Tres veus de soprano i cor de sopranos. Orquestra.

Missa per a santa Cecília. Veu i cor: tenor I i II, barítons i orquestra.

Missa. Veus i orquestra.

La Nochebuena. Cor de nens a tres veus i orquestra.

Parce Domine. Sis veus mixtes: sopranos I i II, tenors I i II, barítons I i II.

Rèquiem. Tres veus mixtes: sopranos, tenors i barítons. Orquestra.

Rèquiem. Tres veus mixtes: sopranos, tenors i barítons. Orquestra sense violins.

Responso. Per a sis veus, mixtes: sopranos I i II, tenors I i II, barítons I i II. Orquestra.

Salve Regina. Tres veus, cor i orquestra.

Salve Regina. Tres veus: sopranos, tenors i barítons.

Te Deum. Solistes i orquestra.

Te Deum. Solistes, orquestra i cor de sopranos, tenors i barítons. Cor: sopranos I i II, contralts.

Himnes amb música de Josep Rodoreda

Himne a la patrona d'Espanya (1869). Lletra: Federico Lanzaco.

Himne a la heroïna gallega (1878).

Himne a la Verge de Montserrat (1880). Virolai. Lletra: J. Verdaguer.

Himne a Barcelona (1885). Lletra: B. Bassegoda.

Marxa dels consellers (1886).

Himne a l'Exposició Universal de Barcelona (1888). Lletra: Melcior de Palau.

Himne per la coronació de la Verge de la Mercè (1888). Lletra: J. Verdaguer.

Himne a Colom (1892). Lletra: Apelles Mestres.

Himne infantil basc (1902).

Himne del centenari de la nació Argentina (1910). Lletra: R. Obligada.

El cant a la senyera (1916). Lletra: Faust Casals.

Himne de completes

Himne de la República de l'Uruguai

Himne infantil

Maria Tudor. Òpera en quatre actes (dos llibres). Orquestra i cant (un llibre: cant i piano).

Marxa de processó

Marxa religiosa

Marxa sacra

Marxa triomfal

Composicions pendents de recuperació

Poema fantàstic. Per a orquestra. Estrenat al Teatre del Liceu el 1875. És la seva primera obra important.

Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles. Premiada amb la Rosa d'Or i Plata del certamen de l'Acadèmia Bibliogràfica Mariana de Lleida el 1876. Harmònim i cor.

Electra ut sol, pulcra ut luna. Menció honorífica en el mateix certamen anterior, 1876. Harmònim i cor.

Pater Noster (1876).

Missa de Glòria (1877). Per a gran orquestra i orgue. Premiada a València.

Lo desertor (1878). Melodia. Estrenada al Centre Excursionista de Catalunya.

Lo plor de la tortra (1878). Melodia. Lletra: Jacint Verdaguer.

Primavera (1878). Simfonia en quatre temps. Instruments i piano. Estrenada a l'acte del seu ingrés a la Reial Acadèmia de Ciències Naturals i Arts, de Barcelona.

Septimino (14 de febrer de 1878). Simfonia en quatre temps: pastora, oriental, marxa.

Jesús de Nazareth (18 de març de 1880). Arranjament del mestre Rodoreda. Estrenat a l'Ateneu Barcelonès.

Septeí (27 de febrer de 1880). Estrenat a l'Ateneu Barcelonès.

Melodia (1881). Interpretada durant el Certamen Clavé.

Visca la pau (1881). Estrenada a Madrid.

Dues antífones (1882). Premiades al certamen de Lleida.

Tedeum, *Missa pastoril*, *Lamentació*, *Passió* i *Alma Redentoris Mater* (1883). Escrites per a la Casa de Caritat.

Madrigal de Francisco I (23 de juny de 1886). Melodies vocals. Estrenada al Saló de Cent el dia de la presentació de la nova Banda Municipal, de la qual fou director.

Marxa dels consellers (23 de juny de 1886). Dedicada a l'Ajuntament de Barcelona i estrenada al Saló de Cent el dia de la presentació de la nova Banda Municipal, de la qual fou director.

Maria religiosa (20 d'octubre de 1888). Per a banda, orquestra i cor. Dedicada a la reina regent, que va presidir les festes de la coronació de la Mare de Déu de la Mercè.

Salvunt fac regent nostrum (24 d'octubre de 1888). Marxa triomfal per a orquestra i banda escrita per a l'entrada i la visita de sa majestat la reina Cristina a la catedral de Barcelona el dia de la coronació de la Verge de la Mercè.

Cançó de tardor (1889).

Cançó del desertor (1889). Lletra: Apelles Mestres.

Sinfonia alla antica (20 de juny de 1890). Estrenada al Palau de Belles Arts.

Tota pulcra (1890). Per a les filles de Maria de la parròquia de la Concepció.

Marxa (1893). Per al trasllat a Ripoll de les restes mortals de Ramon Berenguer III.

Fantasia (11 de maig de 1896). Per a orquestra, composta d'una «Elegia» i una «Apoteosis». Estrenada a la Reial Acadèmia de Ciències Naturals i Arts de Barcelona.

Cantata. Poesia d'A. M. Castells (febrer de 1900).

Alma Redentoris Mater

Appie d'un mesto salice. Melodia.

Barcarola

El caçador negre. Lletra: Apelles Mestres. Obra inspirada en «El comte Arnau» i «El mal Caçador».

Col·lecció de 12 melodies. Premiades en el certamen de l'Ateneu Barcelonès.

Cruï fidelis. A tres veus iguals.

Cuarteto. Sobre motius de Clavé.

Cumbres luminosas

La farinera

Margaret Mary

Oh genio de la guerra, oh rayo brillador

La rosella

Suite en 4 tiempos. Per a gran banda.

ARTS INDUSTRIALS, LES VERITABLES ARTS DEL SEGLE XIX?

Una lectura des de la crítica acadèmica

Pilar Vélez

Justificació

Les arts industrials són, encara avui, una vessant força desconeguda dins la història de l'art dels segles XIX i XX. És cert que, progressivament i en bona part gràcies a les línies de recerca impulsades els darrers anys pel grup GRACMON del Departament d'Art de la Universitat de Barcelona, hem començat a tenir informació de tallers, autors i produccions d'aquestes arts. Tanmateix, l'interès per la reflexió teòrica sobre la seva irrupció en la societat moderna i sobre com calia que fos l'ensenyament que havia de formar els nous artífexs industrials del segle XIX és un terreny força desconegut en el nostre entorn acadèmic. En canvi, França, Anglaterra i Alemanya se n'han ocupat al llarg de la segona meitat del segle XX i fins a l'actualitat. Endinsar-nos en el rerefons i les discussions sorgides sobre l'ensenyament acadèmic al servei de les arts industrials és un dels objectius de la recerca en la qual s'emmarca aquesta col·laboració.

El fons documental base d'aquest treball i sobretot d'una recerca més àmplia dedicada a les arts industrials des de l'òptica acadèmica ha estat fonamentalment l'arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Sobretot la lectura i l'anàlisi de diversos tipus de documents: les actes de les sessions de les juntes i els plens de la institució; els discursos d'acadèmics (les sessions públiques comencen el 1856); les publicacions o memòries anuals, i els llibres de matrícules. La cronologia, tot i que aquest text se cenyeix força als anys 1850-1860, va des de 1850, és a dir, quan l'Escola de Nobles Arts romangué sota la tutela de l'Acadèmia Provincial de Be-

lles Arts, fundada «oficialment» aleshores, fins a 1900. L'objectiu final del treball general serà traçar la trajectòria acadèmica de les relacions entre l'art i la indústria, especialment des de l'òptica dels respectius i comuns mètodes d'ensenyament, mitjançant una lectura crítica.

L'interès pel ressò teòric de la irrupció i el desenvolupament de les arts industrials a Barcelona fou impulsat per unes primeres temptatives proposades en el Congrés d'Història de Barcelona —organitzat per l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona—, fa poc més d'una dècada, quan el seu director, el professor Ramon Grau, decidí d'ampliar-ne el marc sociopolític i econòmic —fins aleshores fonament del congrés barceloní— i introduir-hi temes relacionats amb l'art, el seu ensenyament, el seu consum social i la significació de les noves arts industrials. I per això mateix alguns treballs sobre aquests temes estan presents en les publicacions de les ponències dels congressos biennals dins de la col·lecció «Barcelona Quaderns d'Història» de l'esmentat arxiu (del Congrés de 2002 al de 2009).¹

El cert és que quan des de l'òptica de la història de l'art es parla de «l'altre segle XIX», significa que es vol anar més enllà de la història convencional, que ressegueix cronològicament la successió d'estils i de noms propis d'artistes reconeguts. A l'inici de 2015, els professionals coincidim que la història de l'art ja està molt per sobre d'aquesta concepció i el nostre espectre és força més obert i plural. Per això és natural que en aquest cas també parlem de les arts industrials, unes arts que tantes reflexions i debats van suscitar sobretot des de mitjan segle XIX.

Les arts industrials són les veritables arts del segle XIX

Les arts industrials són les veritables arts del segle XIX. Aquesta afirmació és molt corrent cap a mitjan segle XIX, arran de la constatació de la decadència de les belles arts, víctimes encara del darrer alè de

¹ Vegeu especialment els volums *La ciutat i les revolucions, 1808-1868*, vol. III, *La cultura a l'època romàntica* (2003, publicat el 2007); *Dilemes de la fi de segle, 1874-1901* (2007, publicat el 2010); *Presència i lligams territorials de Barcelona. Vint segles de vida urbana* (2009, publicat el 2012).

l'acadèmia neoclàssica uniformitzadora i només amb ulls per a l'es-cultura clàssica, considerat l'únic model vàlid a imitar. Imitació, justament, del tot contrària a la defensa del despertament de les aptituds artístiques dels alumnes de les escoles i acadèmies mitjançant altres mètodes més lliures que fixessin l'atenció en l'observació de la natura.

Ben palesa a Europa, aquesta realitat prengué cos a Catalunya, on també romangué estretament lligada a un fenomen generalitzat com fou la fe en el progrés del saber i de les ciències. De fet, de les belles arts s'elogien i es prenen com a models les manifestacions artístiques d'altres temps i cultures, car fins i tot dins del marc acadèmic les arts contemporànies es consideren anèmiques i darrers epígons d'una esplendor passada. Segons Frederic Trias,² «no solo carecen de objeto moral, sino que permanecen débiles, viviendo sin lozanía en los fragmentos de las antiguas formas, como los arbustos improductivos que se crían en las ruinas de los viejos edificios [...]».³

En aquest context, alguns acadèmics comencen a preguntar-se si el creixement positiu de les arts industrials és conseqüència directa de la decadència de les belles arts. Hi ha una relació simple de causa i efecte? Evidentment, no tot és tan senzill. Sembla cert que tothom admet que les belles arts estan en crisi, tal com ho havia fet Jaume Llansó, primer director de l'Escola Industrial, justament en el discurs de la inauguració, convençut de la prioritat de la tècnica i la indústria: «[...] es una ley universal de vida de cada imperio que las artes de imaginación [és a dir, les belles arts] y la poesía se eclipsan cuando empiezan á brillar las ciencias exactas».⁴ La fe en el progrés tècnic també sembla presidir-ho tot.

Fins i tot alguns es pregunten si les belles arts tindran sentit en el futur. Art per a uns quants només?, s'interroguen d'altres. Així, sens dubte, la revolució liberal trenca amb aquest concepte. L'art pot estar

² Dibuixant del ram tèxtil i pintor, autor del primer text publicat a Barcelona sobre aquest tema: *Relación de las bellas artes con la industria*. Tot i que l'escriu el 1850, no fou publicat fins al 1856.

³ *Relación de las bellas artes...*, op. cit., pàg. 25.

⁴ *Discurso inaugural que en el acto de apertura de la Escuela Industrial barcelonesa verificado el día 1º de octubre de este año leyó Don Jaime Llansó, cate-drático de Agricultura en dicha Escuela*, Barcelona, octubre de 1851.

a l'abast de molts més, però també és cert que el model acadèmic l'ofegà des de l'òptica formal encara durant molt de temps.

Quant a les belles arts, el problema sembla que es detecta en el mètode d'ensenyament, que s'havia de reformar de soca-rel, com molts defensaven. Però perquè existeixi un art pràctic, útil o, dit d'una altra manera, unes arts industrials de qualitat, cal també formar bé els seus artífexs. El punt de trobada entre les belles arts i les arts industrials és justament el mètode d'ensenyament, és a dir, com ensenyar a dibuixar per tal que el dibuix sigui útil als autors d'ambdues arts.

Per ser vàlid, l'art ha de ser un art a l'abast de tothom, per a tothom. Aquesta és també una afirmació pròpia d'aquella etapa i el producte d'una visió social lúcida, directament aplicable a les arts industrials, sinònimes d'arts útils, però també a les belles arts, com defensava, per exemple, a Barcelona el pintor, acadèmic i professor Ramon Martí Alsina, en un discurs pronunciat a l'Acadèmia el 8 de novembre de 1863.⁵

En el seu text, Trias mateix concloïa defensant una idea plenament moderna i pròpia del seu temps: elogiava i defensava l'art públic després de fer un breu balanç històric de l'art fins a arribar a la decadència en què es trobava aleshores segons ell. L'art només té sentit si realment esdevé «públic», és a dir, si està a l'abast de tothom, i no només d'un sector de la societat.

En aquesta línia, descobrim igualment la gran importància de les arts industrials, que no només han de fer el seu paper al servei de les necessitats pràctiques de la societat, sinó que també han de servir per aconseguir que l'art arribi a tothom gràcies a la seva mateixa capacitat reproductora: una nova responsabilitat de les arts industrials.

⁵ Aquest és un aspecte observat per Mireia FREIXA, *En el decurs del discurs. Una aproximació a la història del pensament estètic a l'Acadèmia de Belles Arts (1856-1904)*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2007, pàg. 16-18. Vaig resseguir també aquest punt a Pilar VÉLEZ, «De la fèrula acadèmica a la consolidació de la modernitat: servituds i autonomia de l'art català entre 1750 i 1900», a *Presència i lligams territorials de Barcelona. Vint segles de vida urbana*, Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat, 2012, pàg. 230-231 (Barcelona Quaderns d'Història; 18) (Congrés d'Història de Barcelona, 2009).

Això significa que, mitjançant els procediments tècnics més diversos —gravat, litografia, foneria, fotografia, emmotllats, etc.—, les arts industrials poden fer una digna propagació de les belles arts i assolir-ne una difusió molt més àmplia.

Sens dubte, la idea de Trias, avançada, és la mateixa idea de l'art al carrer propugnada a finals del segle XIX arran de la difusió del cartellisme, per exemple. Però ell ho defensa ja el 1850, posant en valor en gran manera les arts gràfiques com a tècniques reproductores —des de la fotografia i les seves aplicacions, fins a la litografia i el gravat— i altres mitjans industrials de reproducció en el terreny de l'objecte tridimensional. Trias, en aquest sentit, s'avança molt, perquè les manifestacions d'aquest tipus se solen trobar habitualment cap al darrer quart del segle XIX.

Retornem, però, a mitjan segle XIX i destaquem-ne una idea sobre el nostre tema: les arts industrials uneixen l'art i la vida, constitueixen un nexce estret entre l'art i la vida quotidiana, a diferència de les grans arts, arts de representació al servei encara només d'alguns o que s'adrecen a l'esperit, de manera que també només uns quants solen accedir-hi, i en saben i ho poden fer. Una nova responsabilitat.

El rol dels artistes i les arts industrials

L'art acadèmic és un art isolat, lluny de la societat, al servei del poder durant segles. Al segle XIX, amb els canvis de l'estructura social i l'abolició de l'Antic Règim, l'art o, més ben dit, les belles arts, malgrat la seva progressiva adaptació, continuen estant lluny de la societat, de la gran majoria de la societat. Justament aquest fet és un dels motius de crítica i revolució plàstica que té lloc cap a mitjan segle. Tanmateix, quan per fi l'academicisme neoclàssic és superat —cosa que significa la desaparició progressiva d'una estètica i un estil universal generalitzat arreu d'Europa i als Estats Units—, l'art romàntic, que inicialment exalta la llibertat, la individualitat i l'originalitat, tampoc no acaba de ser un art per a tothom. L'artista romàntic creu en l'art per l'art, en l'expressió de la personalitat, però tampoc no arriba (naturalment) a la majoria de la societat. Per tant, si el nou ideal és un art útil, des de l'òptica sociocultural, ni l'art academicista del passat ni l'art romàntic del present poden adoptar aquesta denominació, atesa

la separació existent entre el gruix de la societat i l'acadèmia o entre la societat i l'artista. Per això alguns teòrics consideren que l'únic art al servei de la societat —si més no, d'un espectre social més ampli— és l'art industrial.⁶

En paral·lel, sorgeixen nous plantejaments a mesura que les arts industrials avancen: quines són o com es considerava que havien de ser les relacions entre l'art i la indústria? Qui havia de servir a qui? L'art al servei de la indústria o la indústria al servei de l'art? I també se suscita una qüestió: és bella la indústria?, pot ser bella la indústria? O, dit d'una altra manera, pot ser vehicle de bellesa? És cert també, i un fenomen prou conegut i estudiat arreu, que en un estadi inicial la indústria o, més ben dit, les anomenades arts industrials, van imitar l'art mecànicament i els seus productes van ser considerats degenerats, sense interès, adotzenats, vulgars. Aquest fet va suggerir un seguit de plantejaments, com ara quin havia de ser el lligam de «le beau dans l'utile» —per dir-ho aprofitant l'expressió francesa, tan aclaridora—, del qual sorgí la reflexió sobre la necessitat d'educar, d'ensenyar els autors d'aquests productes i, fins i tot, els usuaris. Era una idea pràctica, lligada també, no podem oblidar-ho, al positivisme i a l'esmentada fe en el progrés material de la societat —sovint ingènua i excessivament refiada del seny humà— que dominava uns estadis determinats de la població culta i professionalitzada.

Les mirades sobre un fet sempre són múltiples. Al costat de la visió de les arts industrials com a exponent de modernitat, de progrés, de contemporaneïtat, a partir del nou concepte social liberal i en funció especialment de la seva vessant útil, hi havia una altra filosofia subjacent. Si des d'una òptica més radical es considerava que l'art —les belles arts— havia periclitat, si els artistes volien sobreviure, dit amb paraules d'avui, podien reciclar-se o, segons alguns, havien forçosament de reciclar-se al servei de la indústria. Calia trobar una utilitat a l'artista, la utilitat pràctica i econòmica de l'artista. Aquest pragma-

⁶ S'ha de tenir present que va caldre que el realisme prengués cos perquè l'art o les Belles Arts en majúscules s'acostessin formalment i sobretot temàticament a la vida del públic, al mateix temps que les arts industrials comencessin a fer el seu camí i se'n derivessin les reflexions que comentem.

tisme significava la submissió de l'art al sistema industrial, la conversió de les belles arts en «arts auxiliars de la indústria», sempre fent servir expressions de l'època. Tot plegat estava, com ja apuntàvem, estretament lligat al positivisme i el sentit pràctic defensat per alguns intel·lectuals i artistes.

En aquesta línia de pensament cal dedicar una atenció especial a la visió lúcida i pragmàtica, sorgida arran de la consciència creixent de la crisi de les belles arts i, per tant, del seu ensenyament, del pintor i teòric Josep Galofre i Coma, el qual defensava la idea que, abans de fer desaparèixer l'Acadèmia —com alguns detractors arengaven o escrivien—, allò millor, més enraonat i més positiu socioeconòmicament era convertir-la en una escola gratuïta d'arts aplicades a la indústria. Sens dubte, un dels testimonis crítics més abrandats i més propers, tot i el seu coneixement de l'estat de la qüestió a Europa, fou el de Galofre, que havia viscut molts anys a Roma i coneixia molt bé el món acadèmic europeu. La seva dura crítica a l'estat de les belles arts —explícita en un text intitulat *El artista en Italia y demás países de Europa. El estado actual de las bellas artes*—,⁷ del qual considerava responsable l'Acadèmia i els seus mètodes en una gran part, naturalment, no fou gens ben rebuda per la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, única regent de les arts a l'Estat espanyol.⁸

Galofre, just l'any de la primera gran Exposició Universal a Londres, arribava a demanar la supressió de l'ensenyament acadèmic, és a dir, l'abolició del mètode d'ensenyament de les belles arts, sempre des de l'òptica de l'artista, des de la qual també feia una dura crítica contra l'estat de les arts a Barcelona:

[...] pocas ciudades de Europa presentan tan cómodo bienestar y agradable aspecto; pero pocas veces hay también que se hallen más atrasadas en las bellas artes, más ignorantes del buen gusto y más extrañas a todo impulso vivificador de sentimientos poéticos, grandes y nobles [...]. Por tanto, o réformense las Academias, o destrúyanse como cosa inútil y de poco fruto. Lo digo con todo convencimiento, por haber visitado y observado así las de España é Italia, como las de Alemania, Francia, Países

⁷ Madrid, 1851.

⁸ Vegeu Pilar VÉLEZ, «De la fèrula acadèmica...», *op. cit.*, pàg. 210-216.

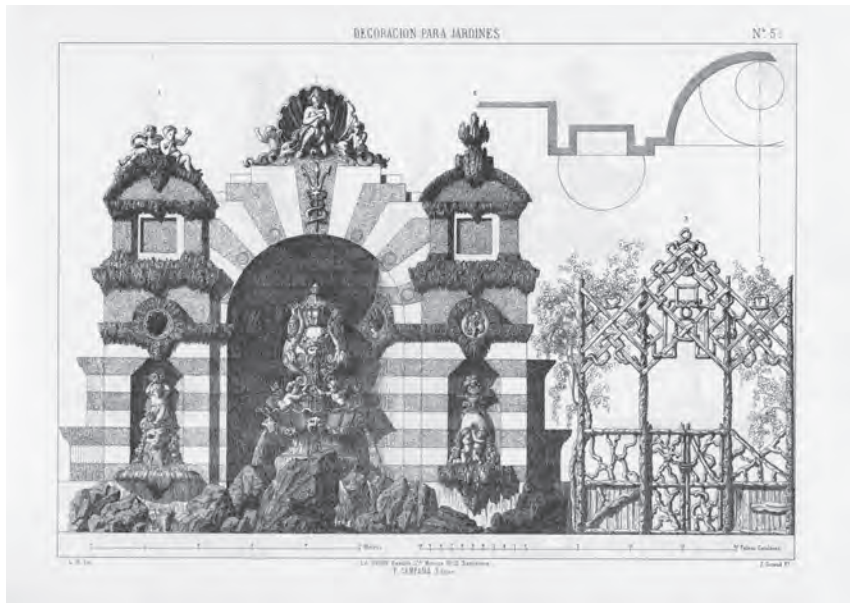
Bajos é Inglaterra; y en todos esos puntos me he convencido de que las artes decayeron por la aparición de las academias.⁹

Entre altres coses, Galofre defensava la llibertat de l'alumne i una relació diferent entre mestre i alumne, tal com l'havien entès els natzarens, grup amb el qual estigué relacionat estretament. Defensava també la formació en el taller i, en conseqüència, l'única possibilitat de reconvertir l'Acadèmia en una escola de dibuix pràctic al servei de les arts industrials. O, dit d'una altra manera, proposava la submissió de l'art a la indústria. Galofre, naturalment, no estava sol. A França, per exemple, Victor Hugo i Prosper Mérimée defensaren de manera aferrissada la unió de l'art i la indústria.¹⁰

Un altre dels elogis de les arts industrials enfront de les belles arts se sustenta en el fet que, tot i estar sotmeses a una funció (una cadira és per seure, un tassa és per beure...), malgrat els condicionants, el resultat pot ser i ha de ser útil i bell alhora. És a dir, les arts industrials compleixen dues finalitats, mentre que l'art amb majúscules, com a «manifestació de l'esperit», està lliure de condicionants i, per tant, és «més fàcil» reeixir-hi. Encara que aquesta idea sigui massa simple —i discutible, naturalment, perquè l'art d'encàrrec ha estat sempre tant o més condicionat—, de manera més o menys explícita surà al llarg de la segona meitat del segle XIX en boca de crítics diversos (tècnics, pensadors, industrials...), tot i que també és cert que cap a mitjan segle algunes veus reconegudes i interessades en el dilema art-indústria opinaven just el contrari. A Barcelona és el cas de Lluís Rigalt, un dels grans divulgadors barcelonins de l'estètica industrial i alhora un dels grans pintors paisatgistes. L'any 1857, en el seu avui tan valorat *Álbum enciclopédico-pintoresco de los industriales*, afirmava que mentre que la pintura a l'oli era una creació completa, la creació d'un moble o d'un atuell, sotmesa a unes regles de fabricació molt més estrictes, no podia tenir la mateixa consideració. Falsa llibertat la del

⁹ *El artista en Italia y demás países de Europa. El estado actual de las bellas artes*, op. cit., pàg. 163-164.

¹⁰ Línies ben documentades per Alain BONNET, *L'enseignement des arts au XIX^e siècle. La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

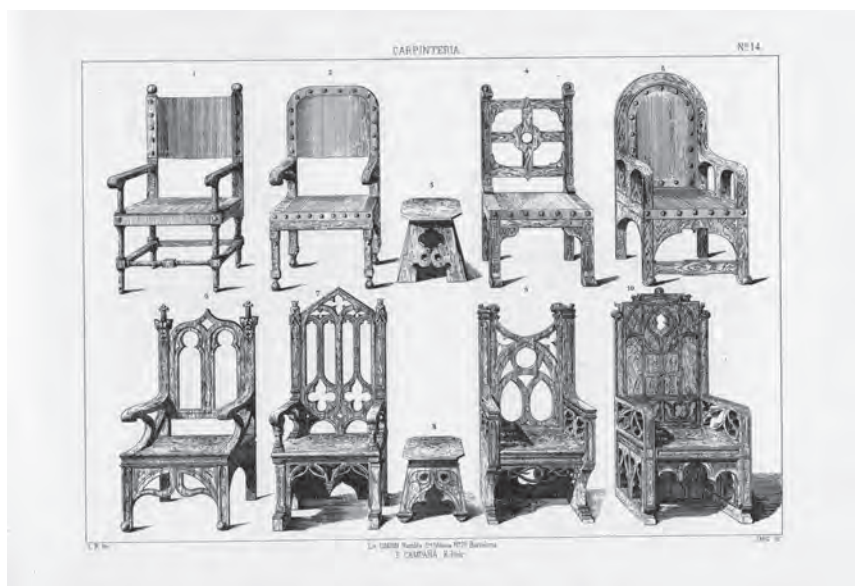


Lluís Rigalt, *Àlbum enciclopédico-pintoresco de los industriales*, 1857, làmina núm. 5: «Decoración para jardines». Col·lecció particular.

pintor, deia, víctima ell mateix de la jerarquització acadèmica de les arts, tot i que alhora Rigalt estava convençut de la bellesa dels objectes, producte de llur utilitat i bon funcionament.

Un altre aspecte positiu de les arts industrials tingut en compte reiteradament al llarg del temps és la seva relació amb l'economia dels països i la defensa d'uns productes amb segell nacional. La mateixa idea il·lustrada del segle XVIII que portà la Junta de Comerç de Barcelona a crear les seves nombroses escoles per tal de contribuir, per exemple, a la millora dels artífexs que havien de fer funcionar la manufactura i la indústria de les indians del país, era la que al primer terç del segle XIX i sobretot cap a mitjan segle es defensava arreu. No cal ni esperar les primeres exposicions universals per adonar-se de la necessitat de ser competents en una matèria i poder gaudir d'una superioritat respecte d'altres països. Sens dubte, el repte de les grans mostres internacionals serví a l'economia, però l'interès i la necessitat venien de més lluny, i han estat una constant al llarg dels segles. De fet, aquest neguit seguí present al llarg del segle XIX, i al darrer terç, com passà també notablement a Catalunya, s'hi afegí un valor d'identitat nacional d'arrel romàntica.

Lluís Rigalt, *Album enciclopédico-pintoresco de los industriales*, 1857, làmina núm. 14: «Carpinteria». Col·lecció particular.



El valor del dibuix

Un observatori principal d'aquesta realitat foren les exposicions universals, que hi van tenir un paper clau, car esdevingueren els aparadors principals, no tan sols de la qualitat dels nous objectes industrials, sinó de la potència i la competència dels estats productors. Vista la realitat i conscients de la necessitat de millorar la qualitat dels productes, una de les conseqüències de la reflexió posà sobre la taula quin tipus de formació necessitaven els seus artífexs, tot qüestionant la qualitat de l'ensenyament al seu abast. Des de 1851, any de la primera Exposició Universal a Londres, alguns governs s'havien adonat del valor del dibuix i de la seva estreta relació amb l'economia. És a dir, el dibuix havia de ser el fonament pràctic d'un seguit d'oficis. Calia, però, racionalitzar-ne l'ensenyament i adaptar-lo a les necessitats reals de la producció per obtenir els millors resultats possibles. Aquest fou un plantejament ràpidament estès per tot Europa i, en conseqüència, per Catalunya.

Situats a Barcelona, cal que ens remuntem a unes dècades enre, cap a 1775, moment de la creació i dels primers anys de funcionament de l'Escola Gratuïta de Disseny, creada per la Junta de Co-



Lluís Rigalt, *Àlbum enciclopédico-pintoresco de los industriales*, 1857, làmina núm. 8: «Sección de Cerrajería y Fundición. Fundición». Col·lecció particular.

merç.¹¹ Com és sabut, el naixement de l'Escola, després de molts anys de ser sol·licitada tant pels que volien una escola de belles arts com

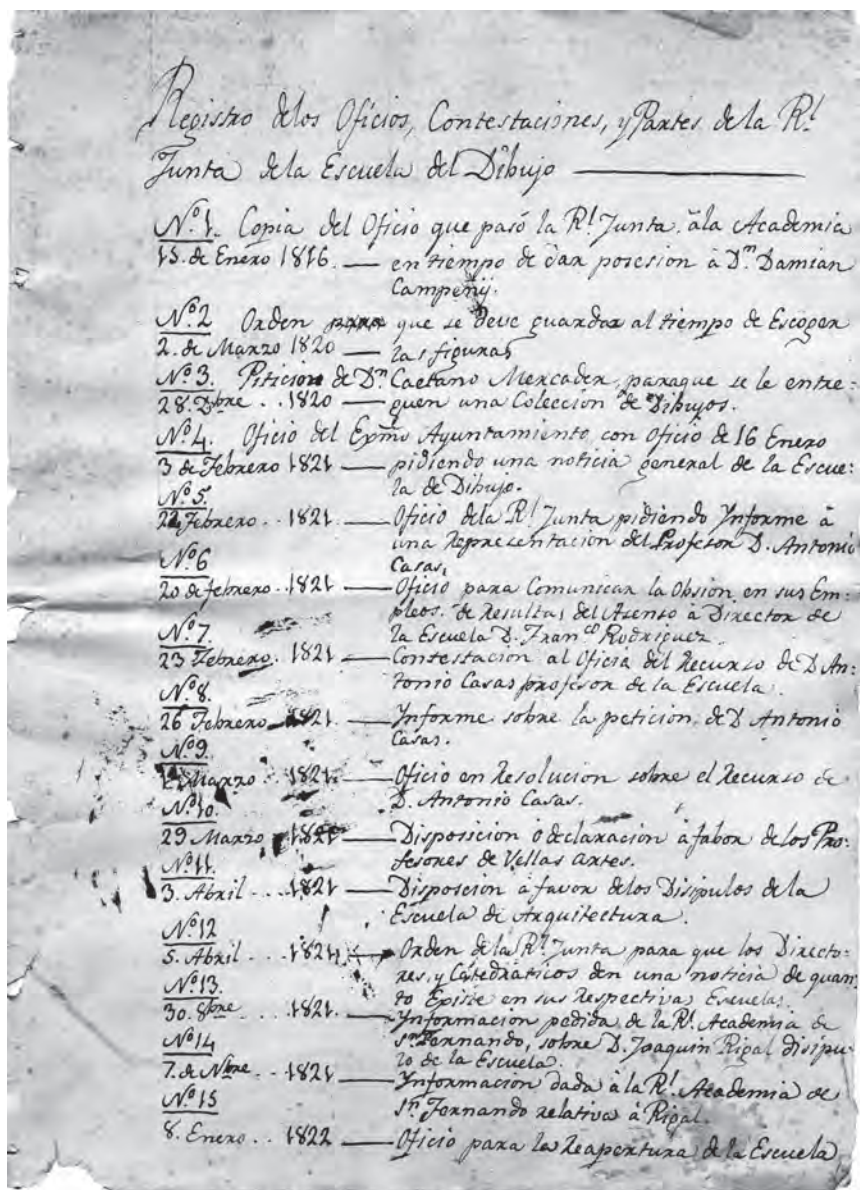
¹¹ Remeto el lector al meu treball «De la fèrula acadèmica...», *op. cit.*, pàg. 205- 244.

pels que volien una escola pràctica al servei de la manufactura d'indianes, en origen va tenir una finalitat primordial: el dibuix era el nucli central del programa de formació dels joves responsables de dotar de qualitat la indústria de les indians. Avui que podem afirmar que Barcelona fou la ciutat indianaire més important d'Europa durant dècades, és fàcil comprendre la preocupació per la formació i la necessitat de l'Escola, tants anys desitjada.¹² Cal afegir que, al costat de les indians, ràpidament van sorgir altres especialitats de les anomenades arts industrials, mentre que l'ensenyament de les belles arts tenia cada cop més protagonisme en el marc de la mateixa Escola, que ben aviat va canviar el seu nom original pel d'Escola de Nobles Arts (1789). De fet, una de les característiques més distintives de l'escola acadèmica barcelonina va ser la seva doble atenció a les arts aplicades i a les belles arts, un fet que d'una manera o d'una altra es perllongà fins a 1900 i que pot justificar-se pel desenvolupament progressiu de la indústria catalana.

Com ja vaig recollir en una ocasió anterior,¹³ l'ensenyament del dibuix aplicat a la indústria fou un objectiu típicament il·lustrat que, entre altres coses, pretenia, a més, fer de l'art una nova font d'ingressos. És a dir, canviava l'art al servei de la política, terrenal o divina, per l'art al servei de la indústria nacional i l'economia de l'Estat. Sens dubte, la gran aportació de l'Escola de Llotja en el seu primer mig segle de vida (1775-1825) se centrà en aquest vessant molt més que en el de les belles arts. El dibuix era un instrument al servei de tots els vessants artístics, el veritable protagonista de l'Escola, allò que la convertia en una escola al servei d'una art o una altra. Amb els anys, l'ensenyament s'anà deslligant de les necessitats reals, es fossilitzà, mentre la indústria avançava i sorgien les primeres veus crítiques en un marc sociocultural i econòmic diferent. L'academicisme, és a dir, el sistema d'ensenyament vigent a les escoles i acadèmies d'art de tan-

¹² Sobre les indians, la darrera publicació amb aportacions notables és el volum del curs «La indústria de les indians a Barcelona, 1730-1850», coordinat per Àlex Sánchez, comissari també de l'exposició sobre el mateix tema que poc després organitzà el Museu d'Història de Barcelona al Saló del Tinell. Es publicà a *Barcelona Quaderns d'Història*, núm. 17, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, 2011.

¹³ Pilar VÉLEZ, «De la fèrula acadèmica...», *op. cit.*



Full de registre que recull la relació dels oficis intercanviats entre la Junta de Comerç i l'Escola de Nobles Arts (Escola Gratuïta de Disseny) de 1816 a 1822. Imatge cedida per la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

tes i tantes ciutats europees, i també a Barcelona, havia acabat esclafant la creativitat. La bellesa ideal de la imitació dels antics, aplicada *urbi et orbe*, havia esdevingut obsoleta. La modernitat era sinònima

d'arts industrials i viceversa, però l'ensenyament del dibuix per a totes les especialitats era encara igual que en l'etapa neoclàssica i/o academicista: la còpia mecànica d'estampes i, a tot estirar, d'emmotllats de guix, que representaven les grans escultures clàssiques considerades arreu la personificació de la bellesa. Copiar, i copiar automàticament, no contribuïa als objectius desitjats. Però això és un altre tema, clau, que s'allunya de l'objectiu d'aquestes ratlles.

Conclusió

Després d'haver resseguit nombroses reflexions de teòrics sobre l'estat de l'art i la indústria, podem resumir que unànimement s'arribà a considerar que el dibuix era la base de l'aprenentatge tècnic i artístic, i fonament de l'art i la indústria i, en conseqüència, un instrument al servei de la modernització del país. Des d'aquesta òptica, les arts industrials adquiriren un gran protagonisme i una gran responsabilitat.

Tanmateix, per acabar i avançant-nos tot d'una mig segle, recordem que cap a 1900, d'una banda, les belles arts —els artistes veritables— havien fugit de l'acadèmia tradicional i obsoleta i, d'una altra, les arts industrials no havien trobat encara el mètode d'ensenyament específic adient. Era el producte de la crisi de l'Acadèmia gestada des de feia més de mig segle.

Ara bé, mentre les belles arts començaven a endinsar-se en un nou camí de llibertat que havia de trencar totes les convencions, les arts industrials, després d'haver estat tan analitzades i d'haver-hi posat tantes esperances, encara no havien trobat el seu camí ni des de la vessant pedagògica ni des de l'estrictament formal (el disseny arribà més endavant). L'eclecticisme, tan característic del gust i l'estètica decorativa de la segona meitat del segle XIX, de ben segur va tenir bona part de culpa.

En definitiva, en cinquanta anys es passà de l'elogi de les possibilitats de les arts industrials enfront d'un art academicista considerat inútil, a l'elogi de l'art i l'artista modern de la fi de segle.

L'ENSENYAMENT DE L'ARQUITECTURA I EL PAPER DELS ACADÈMICS ARQUITECTES A LA REIAL ACADÈMIA DE BELLES ARTS DE SANT JORDI

Judith Urbano

Arquitectes, mestres d'obra, enginyers..., han tingut sempre els seus conflictes al llarg de la història, moltes vegades generats per lleis, reials decrets i cèdules, atribucions mal definides i problemes en la regulació dels seus estudis, i sovint a causa dels canvis polítics i de legislació que es van succeint, de vegades tan de pressa que encara no hi ha hagut temps d'aplicar els preceptes anteriors. Aquest article estudia l'ensenyament de l'arquitectura a Catalunya des dels inicis, estableix com es va perfilant a l'empara de diferents institucions —gremis, Junta de Comerç, Acadèmia Provincial de Belles Arts, Diputació...— i com la seva història es creua amb altres disciplines afins. També analitza les funcions dels primers acadèmics arquitectes i quins eren els temes als quals es dedicaven des del seu nomenament.

La recerca s'ha fet a la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, i a través dels seus llibres d'actes, des de l'inici de les sessions el 1850, s'han pogut extreure moltes dades d'interès.¹ La bibliografia consultada va començar amb els grans clàssics de la història de l'entitat i els ensenyaments que s'hi portaven a terme, per desgranar tot allò que feia referència a l'arquitectura;² també s'han estudiat diver-

¹ Arxiu RACBASJ, *Llibre d'actes de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, del 27 d'abril de 1850 al 2 de desembre de 1855; Llibre d'actes de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, del 5 de gener de 1856 al 2 de desembre de 1871; Llibre d'actes de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, del 18 de gener de 1872 al 13 de desembre de 1885.*

² Lluís RIERA I SOLER, *La Casa Llotja del Mar de Barcelona*, Barcelona, Imprenta Elzeviriana de Borrás y Mestres, 1909; César MARTINELL, *La escuela de*



Ferrant Llausàs,
*Retrat d'Antoni Cellés
i Azcona*, primer quart
del segle XIX. Imatge
cedida pel Museu de
la Reial Acadèmia
Catalana de Belles Arts
de Sant Jordi.

sos articles de recerca publicats aquests últims anys sobre els temes a tractar.³

En època medieval, els arquitectes treballaven amb mestres de cases, amb escultors o amb fusters, segons la feina que fessin o el material utilitzat, i feien l'aprenentatge als mateixos tallers i als estudis de cordelles, on bàsicament feien classe de matemàtiques. La resta es completava amb autoaprenentatge. Moltes vegades s'anomenava arquitecte aquell que treballava les motlures, les columnes i els elements arquitectònics dels retauls. El 1388 consta ja el gremi de fusters, però a partir de 1680 hi ha una segregació formada pel gremi d'escultors, tallistes i arquitectes, que sempre hi entraren en competència.⁴

El 1752 es creà la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a Madrid; Barcelona demanà al rei instaurar una acadèmia a la ciutat el 1763, però no tingué èxit. Curiosament, aquest mateix any va néixer la Junta de Comerç, que va ser l'encarregada de l'Escola Gratuïta de Disseny, constituïda el 1775, el primer lloc on es feren sistemàticament classes

la Lonja en la vida artística barcelonesa, Barcelona, Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona, 1951; Frederic MARÈS, *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi, 1964; Joan BASSEGODA NONELL, *Los maestros de obras de Barcelona*, Barcelona, Editores Técnicos Asociados, 1973.

³ Rosa M. PLANS, «Arquitectura acadèmica a Sabadell? L'antiga església dels pares Escolapis», *Arxa: Revista d'Història*, núm. 15, 3a època, 1994, pàg. 27-45; Isabel MORETÓ, «La classe d'Arquitectura d'Antoni Cellés», *Barcelona Quaderns d'Història*, núm. 12, 2005, pàgs. 149-164, i «La irrupció de la ciutat moderna, 1854-1874», *Barcelona Quaderns d'Història*, núm. 14, 2008, pàg. 23-45; Marina LÓPEZ, «La política urbanística barcelonesa. Una dècada decisiva, 1851-1860», a *Cerdà y Barcelona. La primera metròpoli, 1853-1897* (catàleg d'exposició, Museu d'Història de la Ciutat), Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2010.

⁴ César MARTINELL, *La escuela de la Lonja...*, op. cit., pàg. 8.

de pintura, escultura i arquitectura, sota la direcció de Pasqual Pere Moles i Corones (1741-1797), i la qual es va anar ampliant successivament a causa de l'èxit que obtingueren aquestes classes. El nom canvià aviat i passà a ser, el 1778, Escola de Nobles Arts, però pròpiament l'Escola d'Arquitectura no es formà dins d'aquesta institució fins a 1817. El seu director fou Antoni Celles i Azcona (1775-1835). Format a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, la Junta el va pensionar primer a la capital, els últims anys de carrera, i després a Roma, el 1802, amb l'objectiu de preparar-lo per a la seva tasca,⁵ atès que ja hi havia la voluntat d'establir l'ensenyament d'Arquitectura, tot i que per temes econòmics no era viable en aquell moment. També demostra aquesta intenció el fet que es van comprar els tractats d'arquitectura de Vitruvi i de Palladi, i que l'any 1814 es va encarregar a Mateo Orfila, que era a París, la compra dels estris i els instruments necessaris per portar a terme la classe d'arquitectura.⁶ A l'Escola es formaren, per primera vegada, arquitectes a la nostra ciutat.

El discurs d'inauguració de Celles fou l'11 de setembre de 1817, tot i que les classes van començar el 1819, ja que als alumnes se'ls requereien coneixements previs que van haver de preparar durant dos anys per tal d'accedir a uns estudis considerats superiors. Celles ordenava l'ensenyament en principiants, pràctics i teoricopràctics. Feia èmfasi en la importància de les matemàtiques pures i mixtes, els tractats d'arquitectura dels grans arquitectes i el dibuix basat en la còpia de figures i estampes a llapis i tinta xinesa. Els edificis havien de ser econòmics i la comoditat havia de ser el més important, per sobre de la decoració «capritxosa», per la qual cosa es projectava només aquella «al·legòrica i necessària» tenint en compte la proporció, la fàbrica i l'ús de l'obra en qüestió. De fet, com a bon neoclàssic, Celles no feia sinó reafirmar la *Venustas*, la *Firmitas* i la *Utilitas* de Vitruvi. A Roma, hi havia estat dotze anys i havia tractat Giuseppe Valadier (1762-1839), autor de la Piazza del Popolo i de l'església de San Rocco. Fou també autor de la reforma de la catedral d'Urbino i un dels grans representants del neoclassicisme italià; i també va conèixer els escultors Antonio Canova (1757-1822) i Albert Bertel Thorvaldsen (1770-

⁵ Vegeu Isabel MORETÓ, «La irrupció...», *op. cit.*, pàg. 33-35.

⁶ Frederic MARÈS, *Dos siglos de enseñanza...*, *op. cit.*, pàg. 78.

1844).⁷ Però el pla d'estudis de Celles fou rebutjat per la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando i les tres classes que l'arquitecte proposava es van reduir a una. Tot i això, sota el seu mandat van sorgir els primers arquitectes, que es van examinar a Madrid, amb gran satisfacció de la Junta de Comerç. Per tenir una idea del nombre d'estudiants que hi havia, el 1828 hi constaven matriculats quaranta alumnes d'entre vint-i-cinc i trenta-vuit anys.⁸ Celles també havia tingut les seves desavinences amb la Junta, que tenia una visió diferent sobre com s'havia de portar a terme l'ensenyament de l'arquitectura. Si bé ell donava més importància al dibuix en una línia més de *beaux-arts*, la Junta valorava les aportacions de Durand respecte a aquesta qüestió, amb un model més proper al polític, més científic i tècnic.⁹

Celles també va saber defensar el paper dels arquitectes, fins i tot protestant a l'Ajuntament de Barcelona pel fet que José Mas Vila, mestre d'obres del consistori i una persona molt influent i ben connectada, abusava del càrrec i no tenia en compte les reials cèdules dels anys 1814 i 1828, que anul·laven els nomenaments de mestres d'obres que no fossin expedits per les tres reials acadèmies que aleshores existien a Espanya: les de Madrid, València i Saragossa. Cal pensar que, amb aquest càrrec a l'Ajuntament, Mas era la persona encarregada de visar els plànols dels arquitectes, quan les atribucions i el coneixement d'aquest segon col·lectiu eren superiors als dels mestres d'obra. La cèdula de 1828, a més, dissolia el gremi i obligava els mestres de la regió a presentar-se a examen en un període màxim de deu mesos, de manera que, sense títol, no es podia exercir. A Madrid i València els gremis de mestres d'obres es van dissoldre ben aviat, i finalment a Barcelona també, tot i que el 1832 es va decidir reconstituir altra vegada el gremi, però amb atribucions que no incloïen les d'arquitecte.

⁷ Rosa M. PLANS, «Arquitectura académica a...», *op. cit.*, pàg. 32.

⁸ Joan BASSEGODA NONELL, *Los maestros de obras...*, *op. cit.*, pàg. 18.

⁹ Isabel MORETÓ, «La classe d'Arquitectura...», *op. cit.*, pàg. 158-161; Moretó remet als estudis més amplis de Josep Maria Montaner respecte a aquesta qüestió: Josep Maria MONTANER, *La modernització de l'utilitatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1990.

Dos dels deixebles més rellevants de Celles a l'Escola van ser Josep Oriol Mestres (1815-1895) i Antoni Rovira i Trias (1816-1889); aquest últim va dedicar-li una necrològica en el butlletí de l'Escola a la seva mort,¹⁰ el 1835, en la qual repassava la trajectòria del mestre i donava compte de les obres que Celles havia fet: l'església el·líptica de les monges carmelites, destruïda el 1830; l'església dels pares escolapis de Sabadell, estudiada per Rosa M. Plans,¹¹ algunes reformes al monestir de Montserrat i el projecte del canal d'Urgell.

Antoni Celles Azcona fou substituït per Josep Casademunt Torrents (1804-1868), que manifestava un gran fervor pels monuments medievals catalans i fou, dins d'un canvi important de tendència respecte al seu antecessor, un impulsor del moviment romàntic i goticista. Com a impulsor del moviment goticista i romàntic podem assenyalar l'aixecament de plànols del convent de Santa Caterina de Barcelona, que va realitzar abans que fos enderrocat. Celles havia treballat, també al final de la seva vida, en uns altres aixecaments de plànols: els de la muralla romana de Barcelona i els del temple d'Hèrcules (avui d'August) a la ciutat. Per tant, es tractava d'elements arquitectònics d'un passat clàssic, romà, en la línia i la tendència neoclàssica que ell seguia, ja que sempre li havia agradat més la cultura romana, que a més coneixia bé, que no pas la francesa. Josep Casademunt optà, en canvi, per un edifici medieval que estava a punt de desaparèixer i deixà els plànols per a la posteritat. També estudià els convents medievals de Sant Francesc i del Carme. A la seva mort, el 1868, el substituï Elies Rogent (1821-1897), que acabà de donar el gir romàntic al tarannà de l'Escola d'Arquitectura.

L'Escola va dependre de la Junta de Comerç, que la creà, fins que el 1849 passà a dependre del governador civil, que la transferí a l'Acadèmia, creada en aquell moment, seguint el reial decret de formació d'acadèmies provincials del mateix any i sota la tutela de les quals quedaven els ensenyaments artístics. Curiosament, això no era així a Madrid, on ja s'havia creat, el 1845, l'anomenada Escuela Oficial de Arquitectura, desvinculada de la Real Academia de Bellas Artes

¹⁰ *Boletín Enciclopédico de Nobles Artes, Redactado por una Reunión de Arquitectos* (Barcelona), tom 1, núm. 9, 1 d'agost de 1846, pàg. 138-142.

¹¹ Rosa M. PLANS, «Arquitectura académica a...», *op. cit.*, pàg. 27-45.

de San Fernando. L'Acadèmia Provincial de Belles Arts de Barcelona quedà instaurada l'any 1850. En un principi estava formada per personalitats d'importància social però que no tenien res a veure amb el món artístic i que, per tant, mancaven d'aquesta formació, cosa que va ser mal vista pels professionals d'aquestes disciplines, que, de manera incoherent, quedaven exclosos de la nova institució. Fins i tot alguns d'ells demanaren la seva admissió el 29 d'abril de 1850, com fou el cas de Claudi Lorenzale, José Arrau i Antoni Roca, però en un principi els va ser denegada; van haver d'esperar fins al 12 de setembre del mateix any. Cal esmentar la mala relació existent entre l'Acadèmia i la Junta de Comerç des del precís moment que la primera començà a existir. Aquesta qüestió es pot resseguir bé en les actes de l'Acadèmia, sobretot les dels primers anys, en què sorgeixen els temes de conflicte.¹² És clar que el primer disgust per a la Junta fou que li retiressin les atribucions per a l'ensenyament que havia creat ella mateixa. A part d'això, per reial ordre els van obligar a cedir també part de les dependències que ocupaven —el segon pis de l'edifici de la Llotja—, que a partir d'aquell moment s'utilitzaren per impartir les classes, ja sota la competència de l'Acadèmia. Des del dia 21 d'agost de 1850, en la primera Junta de Govern de la història de l'Acadèmia, començaren els retrets a la Junta de Comerç per no acatar la llei i intentar traslladar les seves coses a l'edifici de Sant Sebastià, fet que impossibilitava que les classes poguessin començar a la Llotja al mes d'octubre. Aquest estira-i-arronsa continuà fins a finals de setembre, quan s'aconseguí habilitar les classes amb els estris necessaris. Al desembre, l'Acadèmia encara no s'havia pogut instal·lar a les dependències, també del segon pis, que havien estat destinades a oficines de l'entitat. L'abril de 1851 l'Acadèmia protestà pel fet que la Junta de Comerç fes una classe de dibuix lineal a l'edifici de Sant Sebastià, ja que la competència era seva. Totes les disposicions legals estaven al costat de l'Acadèmia, de manera que la Junta de Comerç poca cosa hi podia fer. El paper de la primera va ser més important. És rellevant, per exemple, el poder que li atorgà la reial ordre de 4 de maig de 1850, per la qual no es podia fer cap obra

¹² Arxiu RACBASJ, *Llibre d'actes... del 27 d'abril de 1850 al 2 de desembre de 1855*.

en un edifici públic sense la consulta prèvia a les comissions de monuments històrics i artístics, organismes formats per membres de l'Acadèmia i a l'empara d'aquesta, tot i que havien nascut abans. Cal dir que això no sempre fou així i que van ser moltes les denúncies d'obres que havien començat sense fer cas d'aquesta disposició i, per tant, sense posar en coneixement de l'entitat la intenció i l'objectiu dels treballs.

Mentrestant, l'any 1864, a Madrid, un nou reglament per a l'Escola Especial d'Arquitectura de la capital assenyalà tres anys d'estudis preparatoris i quatre d'estudis especials per poder obtenir el títol. El 1868 l'Acadèmia de Sant Jordi demanà tenir una escola d'arquitectura pròpia a Barcelona, que fou autoritzada sempre que no depengués econòmicament de l'Estat, raó per la qual es va fer dependre de la Diputació, que tenia diferents centres d'ensenyament. Així, el 28 de setembre de 1869 es creà l'Escola Politècnica Provincial, que va incloure els estudis de belles arts existents, entre els quals hi havia també els d'arquitectura. El director fou Claudi Lorenzale i els professors eren els mateixos que a l'Escola de Mestres d'Obres: Elies Rogent, Francisco de Paula Villar (1828-1903), Juan Torras Guardiola (1827-1910) i Antoni Rovira i Rabassa (1845-1919). L'Escola va començar a funcionar el 15 d'octubre; tot i això, el títol s'havia de revalidar examinant-se a Madrid. Però va durar poc, ja que l'any següent es va dissoldre. El 1871 es van formar l'Escola de Pintura, Escultura i Gravats, dirigida per Lluís Rigalt, i l'Escola Provincial d'Arquitectura, amb direcció d'Elies Rogent, ambdues sota l'esguard de l'Acadèmia. Aquesta última començà l'activitat al segon pis de la Llotja l'1 d'octubre de 1872.¹³ Un parell d'anys després, el 29 d'octubre de 1874, atesos els problemes d'espai, es va traslladar al segon pis del nou edifici de la Universitat. Aquest trasllat es pot seguir bé en les referides actes de l'Acadèmia: la Direcció General d'Instrucció Pública va disposar que l'Acadèmia de Belles Arts es traslladés a la nova seu. Els acadèmics van entendre l'avantatge que això significava considerant l'es-

¹³ Fins i tot abans del seu inici, l'Acadèmia ja es mobilitzà per poder expedir el títol oficial i ho demanà al Govern, tot i que això no va ser possible fins a l'any 1875. Arxiu de la RACBASJ, *Llibre d'actes... del 18 de gener de 1872 al 13 de desembre de 1885*, junta general de 28 de maig de 1872.

Edifici de la Universitat de Barcelona, de l'arquitecte Elies Rogent. Imatge cedida per la Universitat de Barcelona.



cassetat de l'espai de què disposaven per a tants ensenyaments que havien d'impartir, però van decidir moure només allò imprescindible i conservaren la seu originària a la Llotja.¹⁴ En una comunicació a la Diputació Provincial van expressar els problemes amb què es trobaven en el dia a dia. Aquest escrit ens dóna una valuosa informació sobre com estaven les coses en aquell moment a l'entitat: el Museu Provincial no podia albergar els nombrosos quadres que tenia, i remarcaven que els de Viladomat no llüen tal com ho podrien fer a la nova seu, en sales grans i ben il·luminades. L'Escola de Belles Arts no havia pogut donar cabuda el curs 1873-1874 a més de cent alumnes que s'havien quedat sense plaça, de manera que el nombre d'inscrits fou de sis-cents vint-i-set. Elogiaven l'emplaçament de la nova universitat, ben connectada amb l'Eixample i amb els altres municipis, des dels quals hi anaven molts alumnes: Sants, Gràcia, Sarrià, Sant Antoni i Hostafrancs, que sortiren beneficiats del trasllat.

El mateix passava amb l'Escola de Pintura, Escultura i Gravat i amb la d'Arquitectura, que feia les classes de dibuix a les golfes. Lloaven la intenció de formar un Museu d'Arts Sumptuàries, una gran col·lecció, tal com havien fet altres ciutats —esmenten Berlín, Viena, Mu-

¹⁴ Arxiu de la RACBASJ, *Llibre d'Actes... del 18 de gener de 1872 al 13 de desembre de 1885*, op. cit., junta general del 28 de febrer de 1874.

nic, París, Londres, Lió, Nuremberg, Moscou...—. La Diputació s'havia compromès a fer un edifici per a tal funció —és a dir, allotjar les institucions provincials d'Instrucció Pública—¹⁵ a la Ronda, cosa que esperaven que es pogués materialitzar aviat.¹⁶ Però la Comissió Provincial va establir que s'hi traslladés només l'Escola d'Arquitectura, la que amb més facilitat segons ells podia fer el canvi; així, deixà més espai per a la resta d'ensenyaments i per allotjar les escultures a la Llotja; la idea era que, quan l'edifici de les Institucions Provincials estigués enllestit, tots aquests ensenyaments hi tindrien lloc i, per tant, era considerat un trasllat provisional. L'Acadèmia ho trobà bé i tan sols va demanar canviar també la secretaria de l'Escola per tal de facilitar els tràmits als alumnes i per qüestions de funcionalitat. Amb l'objectiu de fer inventari i gestionar el trasllat es va fer una comissió formada pels acadèmics Claudi Lorenzale, Elies Rogent i Francesc Miquel i Badia, i aviat es va trobar un ús nou a les sales que l'Escola d'Arquitectura deixava sense ocupar a l'Acadèmia.¹⁷ Però els títols se seguien revali-

¹⁵ La localització per a la construcció d'aquest edifici era concretament un solar amb façana a la ronda de Sant Pere, entre els carrers de Bruc i Bailèn. De mica en mica el projecte es va anar engrandint: havia d'albergar l'Institut de Segon Ensenyament, l'Escola d'Enginyers Industrials, la d'Arts i Oficis, l'Escola de Belles Arts, l'Acadèmia i el Museu de Belles Arts, l'Escola d'Arquitectura i les Escoles de Mestres. Primer es va fer el concurs d'avantprojectes: se n'hi van presentar deu i se n'escolliren tres, que foren el de Josep Vilaseca amb Lluís Domènech i Montaner, el d'August Font i el de Roman Prats, que era l'arquitecte de la Diputació. Els primers van ser els guanyadors del concurs definitiu. Ara bé, tot acabà malament, ja que la Diputació, després d'haver-los adjudicat l'obra, es va fer enrere i els arquitectes portaren el tema als tribunals, buscant una indemnització que finalment no assoliren per errors de procediment, i l'edifici no es va arribar a començar mai. Vegeu Mireia FREIXA, «El projecte per a l'edifici de les Institucions Provincials d'Ensenyament», a *Lluís Domènech i Muntaner: any 2000*, Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2000.

¹⁶ Arxiu de la RACBASJ, *Llibre d'actes... del 18 de gener de 1872 al 13 de desembre de 1885*, junta general del 30 de març de 1874.

¹⁷ La Sala de Dibuix es destinà a Escola Oficial; les classes teòriques foren per a l'Escola de Pintura, Escultura i Gravat i oficines, i aquest darrer espai fou per al Museu d'Arts Sumptuàries i el dipòsit de models; en el lloc de la classe de Dibuix Lineal es va ampliar el Museu de Pintura; Arxiu de la RACBASJ, *Llibre d'actes... del 18 de gener de 1872 al 13 de desembre de 1885*, Junta de Govern del 28 de juny de 1875.

dant a Madrid. El reconeixement oficial va arribar de manera provisional el 22 de gener de 1875 i de manera definitiva el 18 de setembre de 1875, data que es troba normalment com a inici de l'Escola, tot i que, com hem vist, ja feia temps que funcionava. El lligam amb l'Acadèmia acabà el 1892 per mitjà d'un reial decret i es va fer definitiu el 1900.¹⁸

Pel que fa al dia a dia dels acadèmics arquitectes, les actes ens donen tota la informació necessària per veure quins temes arribaven a la Junta de Govern. Per treballar aquestes i altres qüestions, es van establir, segons el que estava disposat en el reial decret, un seguit de seccions dins de l'Acadèmia seguint les diverses disciplines que hi havia. Si l'activitat de l'Acadèmia havia començat el 27 d'abril de 1850, aquesta divisió en matèries es va fer el 12 de setembre: a la Secció d'Arquitectura van quedar adscrits el consiliari Antonio Monmany i els acadèmics Juan Cortada, Antonio Arriete i Manuel Sicars, i José Casademunt. D'aquesta manera, els temes es derivaven a la secció corresponent per tal que aquesta fes el dictamen pertinent. La d'arquitectura fou sens dubte la més activa, per les disposicions legals que ja s'han esmentat, en les quals tot edifici públic que es volia aixecar o reformar havia de passar per l'Acadèmia, i aquesta havia de validar el projecte i les obres que es volien fer; més endavant també es van haver de presentar els projectes particulars. Per tant, es feia la funció de visar els plànols, tal com ho fan avui els col·legis d'arquitectes professionals.

Una altra tasca que corresponia a alguns acadèmics, com ja s'ha dit, era formar part de la Comisión Provincial de Monumentos.¹⁹ Tant la Comisión Central de Madrid com les respectives de províncies van ser creades el 1844 per protegir edificis i objectes artístics que havien passat a ser propietat de l'Estat espanyol després de les desamortitzacions. Les atribucions d'aquests comitès eren reunir dades d'edificis, monuments i antiguitats dignes de conservació, llibres, documents, etc. A més, tenien cura de la rehabilitació de panteons de reis o del seu trasllat, dels museus, de les biblioteques i dels arxius. La pri-

¹⁸ Lluís RIERA I SOLER, *La Casa Llotja...*, op. cit., pàg. 84.

¹⁹ Jordi TORNER, *Catàleg del fons documental de la Comissió de Monuments Històrics i Artístics de la província de Barcelona*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 2002.

mera consulta de la història que arribà en aquest sentit a l'Acadèmia va ser la demolició de part de la façana antiga de l'Ajuntament. La Secció d'Arquitectura i la d'Escultura juntes es van encarregar del dictamen, atès que les dues disciplines intervenien en el projecte. La preocupació principal era no malmetre la part antiga i que la reixa que s'havia de posar fos del gust i de l'estil de la resta de façana medieval.²⁰

El tipus de consultes que arribaven i els projectes que calia validar solien ser panteons, altars, capelles, fonts públiques, obres menors en esglésies —com ara el fet de col·locar una reixa nova o una balustrada— o temes urbanístics com, per exemple, la rectificació d'una plaça o el disseny de barraques de fusta per a la venda de carn al carrer. N'hi arribaven de tot arreu, no només de Barcelona: Torruella de Montgrí, Sant Cugat, Badalona, Cardona, el Prat de Llobregat, Mataró, Sant Andreu de Llavaneres...

Les atribucions de mestres d'obres i arquitectes també són un tema recurrent en les actes a causa dels canvis de legislació que s'anaven succeint al llarg dels anys, que comportaven molts malentesos. El 1817 Ferran VII va restaurar l'ensenyament de mestres d'obra que havia estat suprimit per decret a finals del segle XVIII, però es va deixar ben clar que aquests no podrien dirigir les obres d'edificis públics, esglésies, temples parroquials o comunitats religioses. A favor seu la reial ordre del 3 de desembre de 1853 disposava que en tota població de més de dos mil habitants hi havia d'haver un mestre d'obres quan es fes un edifici o una reforma. També hi ha denúncies per aquest motiu, tant d'arquitectes que es queixen dels mestres d'obres, com d'aquests, que es queixen que ajuntaments i particulars encarreguen obres a persones incompetents. Josep Oriol Mestres, per exemple, feia saber a l'Acadèmia que un fuster havia dissenyat l'altar major per a l'església de les Corts i n'estava dirigint les obres, quan de fet això havia de ser feina d'un arquitecte. Per tant, l'Acadèmia en suspengué la construcció i ho posà en coneixement del bisbe.²¹ Sovint, els alcal-

²⁰ Arxiu de la RACBASJ, *Llibre d'actes... del 27 d'abril de 1850 al 2 de desembre de 1855*, junta general del 24 d'octubre de 1850 i del 25 de juliol de 1851.

²¹ Arxiu de la RACBASJ, *Llibre d'actes... del 27 d'abril de 1850 al 2 de desembre de 1855*, junta general del 25 de juliol de 1851.

des també són cridats a l'ordre per l'Acadèmia; per exemple, el de Sant Andreu del Palomar, ja que s'estava construint al poble una plaça porticada «contra las reglas de distribución y decoración».²² Però la major part de les denúncies són per obres que s'han portat a terme sense haver-les presentat a l'Acadèmia. Aquesta entitat ha de recordar sovint a altres institucions que és ella la que ha de donar el vistiplau als projectes. El nombre de denúncies era elevat i sembla que no totes aconseguien l'efecte desitjat, tot i els avisos que l'Acadèmia enviava. Per això, en la junta general de 7 de desembre de 1851 es va decidir nomenar una comissió només per al control del compliment de les comunicacions, la qual estigué formada per Francisco Daniel Molina, Claudi Lorenzale i José Bover, un de cada disciplina, a part del consiliari i el secretari.

Un altre dels temes més rellevants per a la ciutat durant el segle XIX és sens dubte l'Eixample, del qual també es poden resseguir els passos en les actes de l'Acadèmia. La primera notícia respecte a aquesta qüestió és del desembre de 1854, quan l'Acadèmia demana al governador de la província que es creï una comissió de gent entesa per tal de formular les bases per al projecte de l'Eixample. En aquell moment encara es treballava en el plànol topogràfic i la resposta fou que era massa aviat; de fet, es va haver d'esperar fins al 6 de maig de 1855. Els escollits foren Josep Casademunt, Elies Rogent i Francesc de Paula Villar, i se'ls va encarregar escriure unes bases generals que, un cop aprovades per l'Acadèmia, es debatrien en dita comissió, formada per altres institucions científiques, industrials i econòmiques. Aquest va ser el germen de les futures bases publicades, les quals, per tant, van sortir directament dels arquitectes acadèmics, fet que no s'ha posat mai en relleu.²³ Les bases que van proposar per al projecte de l'Eixample són:

- 1) Eixample il·limitat i, per tant, tenir en compte els municipis del voltant del pla.

²² Arxiu de la RACBASJ, *Llibre d'actes... del 27 d'abril de 1850 al 2 de desembre de 1855*, junta general del 2 de novembre de 1851.

²³ Arxiu de la RACBASJ, *Llibre d'actes... del 27 d'abril de 1850 al 2 de desembre de 1855*, junta general del 13 de maig de 1855.

- 2) Plànol del terreny i operacions preparatòries per a les aigües que passen per aquesta superfície.
- 3) Modificació i eixamplament de la ciutat antiga, posant-la en harmonia amb la nova ciutat.
- 4) Plaça central a l'exterior del portal de l'Àngel on conflueixin la major part dels nous carrers.
- 5) Passeig al voltant de la ciutat antiga que arribi fins al port.
- 6) Jardins laterals a la gran plaça central (a la part del carrer de Sant Pere i a la part del carrer de Tallers).
- 7) Zones en què quedaria dividida la ciutat: 1a) zona entre el mar i la carretera de Sants; 2a) zona entre Sants i Sarrià, deixant la Creu Coberta com a record de la tradició i obrint un carrer cap a les Corts; 3a) zona entre Sarrià i el passeig de Gràcia, amb un carrer cap a Sant Gervasi; 4a) zona entre passeig de Gràcia i el camí de Sant Andreu del Palomar, amb un carrer cap a Horta; 5a) zona entre la carretera de Sant Andreu i el mar.
- 8) Trasllat de les indústries a Sant Martí de Provençals o a la part de la Creu Coberta i Montjuïc cap al mar.
- 9) El passeig de Gràcia ha de quedar igual, construint-hi cases a l'anglesa amb jardí al davant, i per a botigues s'han d'utilitzar els carrers paral·lels.
- 10) Canvi del curs del rec Comtal per aprofitar les aigües de Sant Gervasi i recerca de més brolladors.
- 11) Els edificis públics i municipals seran: 1a) a cada zona, parròquia, alcaldia, escola, safarejos, mercat i elements per a la neteja; 2a) hospitals i llocs de beneficència a la part alta, i a la part baixa, escorxadors i corrals, una duana i dos llocs per emmagatzemar gra al port; 3a) a la plaça central, edifici del Govern i d'Hisenda, universitat, biblioteques, museu d'antiquitats, belles arts i indústria, correus, saló de reunions públiques i panteó per a homes cèlebres; 4a) espai per a camp militar, banys, hipòdrom i parc.
- 12) Tria d'un lloc per al cementiri, si és possible un on no es desenvolupi nova població.
- 13) Carrers segons la disposició: 1a) carrers porticats amb arboreda central i voreres laterals; 2a) carrers porticats amb vorera

- central; 3a) carrers amb arbres i jardins laterals; 4a) carrers de forma regular; 5a) passatges coberts.
- 14) Carrers segons la direcció: 1a) rectes amb punts de vista naturals; 2a) rectes amb punts de vista artificials; 3a) curvats.
 - 15) Places: 1a) de confluència; 2a) de reunió, amb pòrtics al voltant o amb una gran coberta central; 3a) d'esbarjo, amb arbres, fonts i jardins; 4a) mercats; 5a) basars.
 - 16) Els blocs han de ser grans i cadascun ha de tenir un espai central que sigui almenys el triple de la part edificada.
 - 17) Cases baixes, amb dos pisos i golfes.
 - 18) Estudi de les obres subterrànies: clavegueres, si és possible en una única conducció, i canonades d'aigua i de gas.
 - 19) Incentius als propietaris de les cases més boniques, mitjançant premis o l'exempció de taxes.
 - 20) Revisió del reglament de la policia per a les noves necessitats de la població.
 - 21) Nomenament d'una junta per a temes de decoració i ornament.
 - 22) Redacció d'un programa detallat després d'escoltar els experts.
 - 23) Execució del projecte del plànol com la Junta determini.

Si comparem aquestes bases i les publicades més endavant per l'Ajuntament, podem destacar algunes qüestions, com el fet que les primeres no inclouen cap referència al ferrocarril, que va ser un dels punts importants per al consistori; les zones de divisió de la ciutat que es proposen des de l'Acadèmia no van aparèixer en les bases definitives, ni tampoc la idea de traslladar les indústries als afores de la ciutat ni l'opció d'un passeig de Gràcia residencial, amb cases a l'anglesa i les botigues als carrers del voltant. Respecte a les cases, diuen que han de ser baixes, amb dos pisos i golfes, i el consistori va fixar-ne l'alçada de 96 pams, uns 20 metres, però sense precisar-ne els pisos. També l'Ajuntament optà per fixar l'ample dels carrers, de 30 a 60 metres per a les vies de passeig i de 12 a 30 per a la resta. L'Acadèmia establí un espai central a cada illa que fos el triple de la part edificada; en canvi, finalment les bases ho repartien al cinquanta per cent. La resta —enllaç amb els municipis perifèrics, arranament de la ciutat antiga, tipus de places, carrers, edificis que s'hi havien de construir, plaça central sobre el portal de l'Àngel...— són temes redactats per Jo-

sep Casademunt, Elies Rogent i Francesc de Paula Villar, i continuen en les bases oficials publicades.

Però sembla que l'Acadèmia anava més ràpida que el consistori. Es va haver d'esperar fins al 12 de febrer de 1859 per tal que es creés la Comissió Consultiva de l'Eixample. Elies Rogent va ser el membre designat per l'Acadèmia de Belles Arts i Pau Milà i Fontanals ho fou per la Comissió de Monuments.²⁴ Aquesta comissió s'havia d'encarregar de les bases del plànol i de la llei d'expropiació. Aconsellaven que el concurs s'obris a espanyols i estrangers i que el tribunal estigués format per un delegat de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, i sis persones escollides entre tres ternes presentades per l'Acadèmia de Belles Arts, una per l'Acadèmia de Medicina, una pel cos d'enginyers militars i una altra pel d'enginyers civils. De cada terna s'havia d'escollir un representant, amb la qual cosa es veu clarament que l'Acadèmia de Belles Arts seria l'única entitat que en tindria tres, de manera que se li atorgava un paper preponderant.

L'Ajuntament de Barcelona va publicar el 17 d'abril de 1859²⁵ les bases per al concurs, i les divergències van ser prou importants per precipitar la renúncia d'Elies Rogent al seu càrrec dins la comissió i provocar el rebuig dels acadèmics en la junta general d'1 de maig. Un dels temes era el poc temps que es donava entre la publicació del programa i la data d'entrega, que es va fixar en el 31 de juliol: tres mesos i mig per preparar un concurs que necessitava més temps, per la seva complexitat i extensió. A banda, les bases deien que es facilitaria un plànol topogràfic del terreny —el que estava fent Ildefons Cerdà—, però que no estaria enllestit fins al 15 de maig. Les bases deien que s'havien d'indicar les reformes de la ciutat intramurs i, a més, l'enllaç entre ciutat antiga i ciutat nova, però no es lliurava cap plànol

²⁴ Les altres entitats que hi estaven representades eren la Universitat Literària, la Junta de Comerç, l'Acadèmia de Bones Lletres, l'Escola de Nàutica, la Junta d'Agricultura, la Societat Econòmica d'Amics del País, la Junta Provincial de Sanitat, la Junta de Fàbriques, l'Institut Agrícola Català de Sant Isidre, l'Acadèmia de Medicina, l'Acadèmia de Ciències Naturals, la Diputació Provincial, la Junta Municipal de Sanitat, l'Acadèmia de Jurisprudència i els diaris *El Telégrafo*, *La Corona* i *Diario de Barcelona*. Vegeu *Resoluciones de la Comisión Consultiva del Ensanche*, Barcelona, Imprenta de Narciso Ramírez, 1859.

²⁵ *Diario de Barcelona*, 17 d'abril de 1859, pàg. 4199-4202.

topogràfic d'aquesta part, per la qual cosa cada concursant va haver de fer l'aixecament pel seu compte i perdre molt de temps en aquesta tasca, prèvia al disseny de la proposta. Des de feia temps, l'Acadèmia havia reclamat sense èxit al consistori un plànol oficial de Barcelona i criticava que no en tingués cap. Però la queixa més important s'adreçava al jurat que havia de dictaminar sobre les propostes, ja que l'Ajuntament no el deixava clar en les bases, ni s'esmentava cap arquitecte ni cap acadèmic.²⁶

Anys més endavant, l'abril de 1867, es va formar la Junta de l'Eixample, un grup d'entesos als quals es demanaven informes sobre temes com ara modificacions de l'amplada dels carrers, urbanització, clavegueram, infraccions de les ordenances, etc. En la memòria del 1876 la Junta fa un repàs de la seva història i remarca que tan sols era un cos consultiu i que, per tant, mai no podia exigir allò que proposava en els seus dictàmens.²⁷

Si tornem a les actes de l'Acadèmia, apareix novament un tema en relació amb l'Eixample en la junta general de 10 de juny de 1872, quan es va haver d'emetre un dictamen sobre una demanda d'un grup de veïns del carrer d'Aragó que volien que l'amplada d'aquesta via es reduís a trenta metres en lloc dels cinquanta que s'havien previst. El problema era que quedava afectada pel traçat del ferrocarril i, a més, hi havia d'haver lloc per als vianants i per al trànsit de vehicles. Cerdà accedia a les demandes dels veïns si es desviava la viabilitat rodada cap a altres carrers contigus. A l'Acadèmia li van criticar que donés un tracte tan prioritari al ferrocarril, ja que era un projecte que no veien gens clar que es portés a terme. Caldria expropiar els terrenys dels veïns i pagar-los el valor corresponent, i desviar el trànsit a altres carrers no era tampoc una solució. Van aprovar uns càlculs en què es comptaven tots els serveis esmentats: ferrocarril, pas per a vianants i pas per al trànsit rodat. Aquest dictamen fou signat per la Secció d'Ar-

²⁶ «El Ayuntamiento procederá a la adopción del proyecto que en su concepto llene más acertadamente las condiciones del programa, valiéndose para el cabal éxito de su resolución de las Corporaciones y personas que puedan ilustrarle en la forma que estime más conveniente». *Diario de Barcelona*, op. cit., pàg. 4199.

²⁷ *Memoria que comprende las principales resoluciones adoptadas por la Junta de Ensanche de Barcelona, desde su constitución en 18 de mayo de 1865, hasta 31 de diciembre de 1875*, Barcelona, Establ. Tip. de Narciso Ramírez, 1876.

quitectura i aprovat finalment per l'Acadèmia, amb l'excepció de Francisco de Paula Villar, que va voler expressar el seu desacord amb el projecte de l'Eixample i va destacar que l'única cosa bona que tenia, al seu parer, era justament el traçat del ferrocarril. La seva opinió era que, com que ja hi havia cases edificades seguint l'alineació establerta i vigent en el projecte de cinquanta metres (l'església de la Concepció, per exemple), no es podia canviar l'ample de la via, ja que seria en detriment de les persones que havien actuat conforme a la llei.²⁸

Fins l'any 1875 l'Acadèmia no es tornà a pronunciar sobre un tema de l'Eixample: l'alçada dels edificis, que l'Ajuntament volia augmentar fins als quatre pisos. El dictamen critica les infraccions que en aquest sentit el consistori va deixar cometre i opina que l'alçada dels edificis havia d'estar limitada al mateix ample de la via, per tant, vint metres, però deixant llibertat a les cotes diferents dels pisos, de manera que si un veí prescindia d'entresòl, podia construir-ne quatre, sempre que la totalitat de l'edifici no sobrepassés aquests vint metres.

La primera part d'aquest estudi ha tractat de l'ensenyament de l'arquitectura a casa nostra fins al moment d'inici de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona l'any 1875, ja que va tenir lloc a les dependències de l'Acadèmia i sota la seva empara. El mateix límit cronològic posem a aquesta segona part, que versa sobre el paper dels arquitectes a l'Acadèmia, del qual es destaquen bàsicament dos fets: el primer, que per llei tot edifici públic (i després privat) per edificar o reformar havia d'obtenir el vistiplau de la Secció Arquitectònica de la institució, i, seguidament, el redactat de les bases de l'Eixample en una data primerenca, el 13 de maig de 1855, pels tres arquitectes acadèmics escollits. Tot això demostra la importància en aquell moment de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, un òrgan que tenia un pes determinant atorgat per llei en les decisions de la ciutat, i no només en la Secció d'Arquitectura que hem estudiat, sinó també en les d'Escultura i Pintura, com ha quedat palès en altres investigacions del nostre grup.

²⁸ Arxiu de la RACBASJ, *Llibre d'actes... del 18 de gener de 1872 al 13 de desembre de 1885*, junta general del 10 de juny de 1872.

LA HISTÒRIA DE L'ART A L'ACADÈMIA DE BELLES ARTS DE BARCELONA DURANT EL SEGLE XIX: ENTRE L'IDEALISME I EL POSITIVISME

Guillem Tarragó

Aquest estudi pretén descriure els plantejaments historiogràfics que es proposaren a l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona durant bona part del segle XIX. Per fer-ho, analitzarem les publicacions i els documents dels qui foren titulars de la càtedra de Teoria i Història de les Belles Arts entre 1851 i 1880: Pau Milà i Fontanals, que ho va ser entre 1851 i 1856; José de Manjarrés, entre 1856 i 1880 i, molt breument, Francesc Miquel i Badia (1880-1886). D'altra banda, també apuntarem la influència que va exercir el primer en Pau Piferrer pel que fa al pensament historiogràfic. La principal conclusió que aportarem és que els tres historiadors als quals ens referirem van participar de manera indistinta en els grans corrents metodològics de la historiografia artística europea de l'època: l'idealisme i el positivisme.

Corrents metodològics en la historiografia artística postwinckelmaniana

A l'Europa del segle XIX i en certa manera a la dels segles XX i XXI, es pot observar que en la historiografia de l'art conviuen dues metodologies.¹ La primera neix de l'idealisme alemany, sobretot —però no només— de Hegel, i té el seu origen en Kant. Es tracta d'una historio-

¹ És una asseveració que pretén simplificar el panorama general per tal de fer comprendre millor el que explicarem tot seguit, si bé es podrien afegir matisos per dibuixar una visió de conjunt més diversa que aquí només aspirem a esbossar.

grafia íntimament lligada a l'estètica, preocupada, més que per les formes i les característiques externes de les obres d'art, per la idea que contenen aquestes formes. Són anàlisis globals, universals i universalistes que tenen com a objectiu comprendre l'expressió de la idea a través de l'art; el millor medi, segons Hegel, en el qual es pot expressar la idea. Poc interès, doncs, són capaços de despertar els estudis erudits i tendents a la particularització en historiadors que mantenen aquesta visió, ja que per a ells ometre l'anàlisi filosòfica i estètica en la història és oblidar-se de l'autèntica naturalesa de l'obra d'art.²

Aquest corrent metodològic és el que Michael Podro va anomenar el dels historiadors de l'art «crítics»,³ pel fet que compartien el seu origen amb l'obra crítica kantiana, com també un sistema proper a la crítica literària. Però el sentit crític és compartit per tots els historiadors de l'art, tant si pertanyen al corrent metodològic esbossat fa un instant com si formen part de l'opció que corre paral·lela a aquest.

El segon gran sistema historiogràfic té el seu origen en els arqueòlegs anglesos i francesos de finals del segle XVIII i principis del XIX,⁴ però també s'expressa en personalitats que no tenen relació directa amb l'arqueologia, per exemple, de manera molt incipient, en Luigi Lanzi,⁵ o força més endavant en Rumohr, un dels més notables exponents del que els estudis sobre historiografia han anomenat *connoisseurisme*. Aquesta metodologia s'interessa per les particularitats, per les característiques externes de les obres que estudia, per la recollecció de dades. És una historiografia dinàmica, que evoluciona, que can-

² Són molts els estudis sobre la decisiva rellevància adquirida per l'estètica hegeliana en la historiografia de l'art, però aquí destacarem el capítol dedicat a Hegel en l'obra d'Ernst Hans GOMBRIC, «The Father of Art History», a *Tributes. Interpreters of our cultural traditions*, Oxford, Phaidon Press Limited, 1984.

³ Vegeu Michael PODRO, *The critical historians of art*, Londres, Yale University Press, 1982.

⁴ És important tenir present l'origen compartit de les disciplines històrica i arqueològica. En aquest sentit, vegeu Margarita DÍAZ-ANDREU, «Arte y arqueología: la larga historia de una separación», a *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX. VII Jornadas de Arte*, Madrid, Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez», Centro de Estudios Históricos del C.S.I.C., 1995, pàg. 151-160.

⁵ Vegeu Carmela VARGAS, «Sul metodo del Lanzi: dalla Prefazione alla Storia Pittorica della Italia», *Confronto*, núm. 2, 2003, pàg. 7-57.

via els postulats en funció de noves troballes documentals o materials. L'anàlisi que fa, doncs, és eminentment empírica i allò que interessa a la història de l'art de l'idealisme perd rellevància en aquesta segona opció, pròxima al positivisme. La seva expressió més radical la trobem en l'arqueòleg francès Arcisse de Caumont, per a qui l'arqueologia és una ciència més:

Convaincu d'ailleurs que l'archéologie doit être une science positive, aussi sûre que les sciences physiques d'observation, j'ai hardiment annoncé les faits dont l'authenticité est aujourd'hui reconnue, tels que la modification des formes et la différence des types suivant les époques.⁶

És igualment representativa la resposta de Rumohr a Hegel:

[...] a la gent li agrada utilitzar qualsevol cosa que pugui ser indicati d'un saber superior, i aquest, ocult en la generalitat de la parauleta «idea», el significat de la qual oscil·la entre allò sensible i allò mental, brinda una oportunitat a tots els tipus d'afirmació salvatge en els quals tenen cabuda totes les formes d'indeterminació i vaguetat.⁷

En qualsevol cas, les diferències entre aquests dos corrents metodològics, tot i que provenen de concepcions epistemològiques distants, no els converteixen, a la pràctica, en mètodes enfrontats. Així es podria explicar el contacte de Hegel i els germans Schlegel amb Sulpiz Boisserée,⁸ immers en el debat arqueològic, o, en el cas espanyol, tal com ha explicat Àngel Isac, el camí que recorren molts intel·lectuals des del hegelianisme cap al positivisme.⁹

⁶ Arcisse de CAUMONT, *Cours d'antiquités monumentales professé à Caen. Histoire de l'art dans l'ouest de la France depuis les temps les plus reculés jusqu'au xvii siècle*, vol. 1, París, Chez Lance, 1830, pàg. 7.

⁷ Carl Friedrich VON RUMOHR, *Italienische Forschungen*, Berlín i Stettin, Nicolai'sche Buchhandlung, 1827, pàg. 14.

⁸ Michael HATT i Charlotte KLONK, *Art History. A critical introduction to its methods*, Manchester i Nova York, Manchester University Press, 2013, pàg. 23.

⁹ Àngel ISAC, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España: discursos, revistas y congresos (1856-1919)*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1987, pàg. 48.

Pau Milà i Fontanals: entre l'arqueologia francesa i l'estètica idealista

Tot plegat es reflecteix a Catalunya i especialment a l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona, on, si bé hi ha aproximacions historiogràfiques prèvies a la instauració, l'any 1851, de la càtedra de Teoria i Història de les Belles Arts —de les quals cal assenyalar com a preàmbul destacable del medievalisme romàntic les *Memorias históricas...* de Capmany—,¹⁰ va ser el primer catedràtic d'aquesta assignatura, Pau Milà i Fontanals, qui equiparà la història de l'art que es relatava a l'Acadèmia amb els mètodes aleshores vigents a la resta d'Europa. La influència, el prestigi i a vegades fins i tot la devoció¹¹ que va suscitar Pau Milà van ser extraordinaris, com també ho van ser la difusió dels seus mètodes historiogràfics i la seva teoria artística.

Així doncs, és de Pau Milà i Fontanals d'on sorgeix bona part de la historiografia artística catalana, i la difusió del seu mètode historiogràfic i de la seva teoria artística no es limita a la molt dilatada audiència de les lliçons que impartia a l'Acadèmia, sinó que, com veurem, encara va més enllà. El que pretenem demostrar ara és que en el cas de Milà conviu una mena de doble moral metodològica en la qual es fa patent la utilització indistinta i imbricada dels preceptes de l'idealisme i del positivisme.

Com és sabut, els textos de Pau Milà publicats són molt escassos i ens donen només algunes pistes sobre el seu punt de vista historiogràfic: els articles sobre Giotto¹² s'han de llegir més com un intent de configuració del programa doctrinal del natzarenisme, en el qual la figura de Giotto representava un ideal, que no pas com un estudi historiogràfic seriós. El seu «Estética infantil» és una simplificació dels manus-

¹⁰ Antoni de CAPMANY DE MONTPALAU, *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona*, Barcelona, Imprenta de D. Antonio de Sancha, 1779.

¹¹ Vegeu VICTORIA DURÀ OJEA, «L'àlbum de dibuixos dedicat a Pau Milà i Fontanals», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, vol. 19, 2005, pàg. 187-202.

¹² PAU MILÀ I FONTANALS, «Giotto», *El Renacimiento*, núm. 19, 18 de juliol de 1847, pàg. 445-447, i PAU MILÀ I FONTANALS, «Giotto», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 42, tom 2, 17 de setembre de 1847, pàg. 334-335.

crits conservats al Centre de Documentació del Museu de les Cultures del Vi de Catalunya (Vinseum).¹³ Són precisament aquests documents, juntament amb les «llibretes d'art» de la Biblioteca de Catalunya,¹⁴ els materials que ens permeten entendre el pensament historiogràfic de Pau Milà. A Vilafranca trobem les lliçons sobre teoria de l'art, estètica i història de l'art, mentre que a la Biblioteca Nacional de Catalunya hi ha el recull de passatges de diferents autors sobre l'art de bona part del planeta —intercalats amb algunes observacions pròpies— que Milà podria haver utilitzat tant en la preparació de les seves oposicions a la càtedra de l'Acadèmia com en les seves classes, quan ja l'havia obtingut. No insistiré en la descripció d'aquests fons perquè ja ho va fer Núria Rivero¹⁵ en una acurada tesi de llicenciatura i en un article.

El que es desprèn dels documents de Vilafranca és que Pau Milà coneixia i compartia les teories de l'estètica idealista.¹⁶

La escultura no imita por imitar, sinó para representar una idea o un sentimiento por medio de una imagen. Le basta la imitacion más sencilla porque solo toma de la realidad lo necesario para la clara expresion del concepto.¹⁷

Segons ell, doncs, més enllà del coneixement empíric de l'art calia explorar el de la idea que contenia. Per contra, en les seves llibretes d'art abunden les molt repetides cites d'autors com ara Louis Batissier

¹³ Fons d'autors locals, Pau Milà i Fontanals, Centre de Documentació Vinseum.

¹⁴ Fons Pau Milà, Llibretes d'art, Biblioteca de Catalunya.

¹⁵ Núria RIVERO, *Pau Milà i Fontanals: teoria i praxi*, tesi de llicenciatura, Barcelona, Universitat de Barcelona, Facultat de Geografia i Història, Departament d'Història de l'Art, 1983; Núria RIVERO, «Les notes manuscrites de Pau Milà i Fontanals a l'Arxiu Benach de Vilafranca del Penedès», *D'Art*, núm. 10, 1984, pàg. 51-60.

¹⁶ Sobre aquesta qüestió, a més dels documents mateixos, es pot veure Joan CUSCÓ I CLARASÓ, «Pau Milà i Fontanals: teòric de l'art», a PAU MILÀ I FONTANALS, *Apunts d'estètica*, Barcelona, Publicacions de la Facultat de Filosofia, Universitat Ramon Llull, 2011, i Hans JURETSCHKE, *Federico Schlegel: una interpretación a la luz de la edición crítica de sus obras con especial consideración de sus relaciones hispánicas*, Madrid, s.i., 1973.

¹⁷ Fons d'autors locals, Pau Milà i Fontanals, lliçó 22, Centre de Documentació Vinseum.

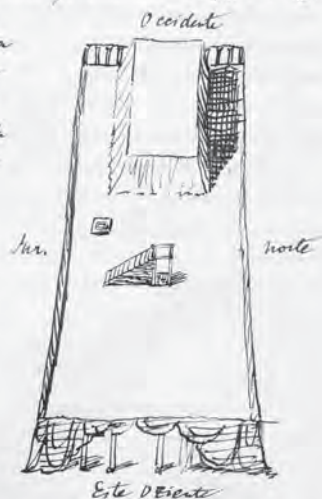
13.

Pantano. Tabernáculo.

Por la parte de mediodía y norte estaba compuesto de 20 tableros de madera de Setim, y por la de occidente tenía 100 otros tableros, cada uno de ellos cubiertos de planchas de oro de 6 codos de largo y de dos y medio de ancho; apoyándose en dos barras de plata y se unían entre sí por medio de travesaños de plata la misma madera, cubiertos de oro y asegurados con argollas del mismo metal. El interior del tabernáculo estaba dividido por cuatro columnas (otros dicen 6) de madera de Setim, cubiertas de oro con capiteles del mismo metal y bases de plata, decorando la entrada cinco columnas (otros cuatro, iguales a las primeras, con la diferencia q^{ue} las bases eran de cobre. Una y otra tenían dos volos, uno para separar el Santo Santísimo del Lugar Santo y el otro para cubrir la entrada. Estos dos volos de hilo fino torcido de color de jacinto, de púrpura y de granate, ricamente bordados y adornados con piezas de piedras preciosas colgaban de anillos de oro, formaban diez esteras de 28 codos de largo y cuatro de ancho unidas entre sí de cinco en cinco.

Tenía el atrio 20 columnas de cobre con capiteles y adornos de plata al medio día, 20 al norte, 20 a occidente y 6 a oriente, por cuyo lado tenía la entrada. Estendíase en un espacio de 100 codos por la parte de mediodía y norte cortinas de lino fino, pero por la de occidente no tenía más q^{ue} cincuenta y por la de oriente dos partes de 15 codos cada una, entre las cuales había un gran velo de 20 codos de largo y 5 de ancho como las cortinas del atrio, bordado de tela de jacinto, de púrpura y de granate.

Empleáronse en esta obra (tabernáculo, ara, arca R. de oro y mesa) talentos y setecientos setenta y cinco siclos de plata, y setenta talentos y dos mil cuatrocientos siclos de cobre. Mises según mandato de Dios.



o Daniel Ramée, dos dels arqueòlegs més rellevants de la França del segle XIX. Per tant, és a través d'aquest tipus de font que en les llibretes d'art Milà s'interessa per la descripció tipològica de les obres arquitectòniques, per les seves mesures, per les característiques externes i, en definitiva, per la configuració material que presenten. Podem afirmar, doncs, que Pau Milà és un dels primers intel·lectuals que difon el coneixement de tall positivista aplicat a la història de l'art que s'estava generant a França. Al mateix temps, però, com ja va assenyalar Núria Rivero,¹⁸ cita Hegel en tractar la civilització persa. De fet, podem ampliar que a la llibreta *Artes románticas* Milà sembla utilitzar «romàntic» per designar, com va fer Hegel, el que es considerava l'art més espiritualitzat (el gòtic); mentre que reserva l'adjectiu «simbòlic» per a l'art en el qual es pressuposa que la idea no s'expressa de manera clara en el món material. Per altra banda, en aquesta mateixa llibreta utilitza la periodització de l'art i l'arquitectura medieval establerta des de l'arqueologia francesa, amb la seva mateixa terminologia, per la qual cosa parla de diversos períodes dins de l'arquitectura: «latina», «bizantina» i «gòtica». És potser el cas més clar en el qual es fa evident la imbricació entre les dues metodologies descrites al principi.¹⁹

En parlar de l'Índia, Milà cita Schlegel probablement a causa dels seus articles sobre l'art hindú, que també van influir Francesc Pi i Margall, i demostra que tenia consciència d'estar utilitzant una nova metodologia diferent de les obres imbuïdes pel pintoresquisme, on no es pretenia explicar la significació de les obres d'art, sinó simplement destacar-ne aquesta categoria estètica. Diu que sobre l'Índia hi ha bibliografia, però que són obres «de estilo pintoresco».²⁰

Milà dedica una enorme atenció a l'art grec. Si bé per a ell Winkelmann és una autoritat ineludible, no dona sempre per bones les seves propostes. Així, a la llibreta *Escultura griega* parla d'historiadors «modernos» referint-se segurament als arqueòlegs francesos per desautoritzar una datació de l'alemany: «Aunque algunos modernos du-

¹⁸ Núria RIVERO, «Les notes manuscrites de Pau Milà i Fontanals...», *op. cit.*, pàg. 55.

¹⁹ Vegeu Fons Pau Milà, llibretes d'art, «Artes románticas», vitrina 3, núm. 5, Biblioteca de Catalunya.

²⁰ Fons Pau Milà, llibretes d'art, «Índia (1)», Biblioteca de Catalunya, pàg. 1.

dan mucho que sea de esta época que Winckelmann le asigna».²¹ Com Batissier, que situa Winckelmann dins d'una escola historiogràfica antiga,²² Milà torna a demostrar que sap que està utilitzant una nova metodologia. D'altra banda i malgrat haver citat Hegel, no sembla que l'hagi assumit plenament. Tornant a la llibreta de l'Índia, diu: «[...] el defecto [dels escultors indis] es de exagerar las partes que las ideas nacionales han establecido como lo bello y se han separado de la historia sin alcanzar el bello ideal».²³

L'obstinada persistència en l'intent d'interpretar l'art de totes les civilitzacions que reflecteixen les seves llibretes d'art ens diu que ha copsat els desencerts de Winckelmann sobre la impossibilitat de trasplantar una estètica dependent d'un context cultural concret i la resposta herderiana de reconèixer que l'art és el resultat de societats amb valors culturals concrets. El «problema hermenèutic» —és a dir, la participació estètica d'allò que va ser creat en contextos molt diferents— va ser resolt per Hegel a través de la idea, que actua contínuament en la història expressant-se de manera mutable a través de l'art. No sembla, però, que el retret de Milà respecte del suposat allunyament del «bello ideal» que imputa als escultors indis tingui en consideració la resolució hegeliana de les paradoxes que arrossegaven la historiografia i la teoria de l'art des de l'època de Winckelmann.

Pau Piferrer i la influència de la metodologia dels arqueòlegs a través de Pau Milà

En tot cas, la importància del Pau Milà historiador no es limita als seus alumnes de l'Acadèmia. En l'escrit de Bertran d'Amat sobre el nucli natzarè, hi ha una anècdota reveladora en aquest sentit: explica que l'advocat Josep de Llavallol va sentir dir a Pau Milà i Fontanals que Piferrer, el 1838, no coneixia el significat tècnic de la paraula «bizantí» aplicat a l'arquitectura, i que davant d'aquestes mancances el va ins-

²¹ Fons Pau Milà, llibretes d'art, «Escultura griega», Biblioteca de Catalunya, pàg. 35.

²² Louis BATISSIER, *Éléments d'archéologie nationale*, París, Leleux, 1843, pàg. 7.

²³ Fons Pau Milà, llibretes d'art, «Índia (1)», *op. cit.*

truir en el camp d'estudi corresponent.²⁴ I d'on provenien els coneixements de Milà respecte de l'art i l'arquitectura? En part, tal com ho hem vist, de Ramée i de Batissier. Per tant, aquesta anècdota podria explicar la diferència que van fer notar Grau i López respecte al primer (1839) i el segon volums (1844-1848) dels *Recuerdos y bellezas de España*, dedicats a Catalunya i escrits per Piferrer. Seguint aquests dos autors, veiem que mentre que en el primer volum l'explicació de l'obra d'art es basa, sobretot, en les sensacions de l'autor, en el segon es manté un punt de vista més racional i pròxim al positivisme.²⁵ D'altra part, també podem fer notar que és durant els primers anys de la cinquena dècada del segle XIX que a causa del gran volum d'estudis dispersos generats per l'arqueologia, es comencen a publicar els primers manuals d'aquesta ciència, entre els quals hi ha els de Daniel Ramée (1842), Louis Batissier (1843) i Jean-Baptiste Oudin (1845).

Nosaltres volem assenyalar un exemple rellevant del canvi metodològic de Piferrer en els *Recuerdos...*: al 1839, l'origen del gòtic era molt similar a la proposta pseudomística de Warbuton, segons el qual els temples gòtics pretenen reproduir els boscos, és a dir, la suposada topografia primigènia del culte religiós:

El arte gótico arranca á las selvas drúidicas sus más sombríos, altos y corpulentos árboles, y petrificándolos en medio de sus catedrales, levanta osados pilares que, encorvando á una y otra partes sus frondosos ramos, reúnen en el centro, en delicada ojiva [...].²⁶

És una manera d'abordar la qüestió que contrasta amb la posició presa a partir de 1844. Allà dona per fet que el romànic representa una tradició que connecta amb els primers anys del cristianisme i que el gòtic és el resultat d'un món diferent, del progrés, malgrat que el

²⁴ Felip BERTRAN D'AMAT, *Del origen y doctrinas de la escuela romántica y de la participacion que tuvieron en el adelantamiento de las Bellas Artes en esta capital los sres. D. Manuel, D. Pablo Milà i Fontanals y D. Claudio Lorenzale*, Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1891, pàg. 43.

²⁵ Ramon GRAU i Marina LÓPEZ, «La gènesi del positivisme historiogràfic: Barcelona revisitada (1844-1848)», *L'Avenç*, núm. 96, 1986, pàg. 71-79.

²⁶ Pau PIFERRER, *Recuerdos y bellezas de España. Cataluña*, tom 1, Barcelona, Imprenta de Joaquín Verdaguer, 1839, pàg. 122.

misticisme i el conservadorisme romàntic en el qual havia entrat Piferrer fan denotar la seva preferència pel romànic.²⁷ Sigui com vulgui, aquest canvi de punt de vista no sembla que hagués estat possible sense la literatura francesa d'autors com ara Vitet o Batissier (i també Victor Hugo), que són els qui van identificar el gòtic amb un procés de laïcització social i el romànic amb el món teocràtic.

Però més enllà de Ramée i Batissier, com hem vist, Piferrer va haver d'aprofundir els seus coneixements sobre les teories arquitectòniques i la metodologia que es desenvolupaven a França. Fixem-nos, per exemple, en el molt prestigiós *Cours d'antiquités monumentales professé à Caen*, que porta el subtítol d'*Histoire de l'art dans l'Ouest de la France depuis les temps les plus reculés jusqu'au XVII^e siècle*, obra d'Arcisse de Caumont que sobrepassa el que s'anuncia en el mateix subtítol, ja que els edificis dels quals es parla són presos com a tipus que serveixen per explicar, de fet, tots els edificis medievals francesos. Aquesta opció metodològica, que al seu torn ja venia de Gerville i la seva obsessió per discernir allò més característic dels edificis arquitectònics,²⁸ també apareix en el segon volum dels *Recuerdos...*, en què en més d'una ocasió Piferrer assenyala elements de la catedral de Barcelona que són utilitzats per a la determinació i la definició d'altres obres del mateix estil:

[...] la puerta que se abre en medio de los dos contrafuertes piramidales pertenece á aquel punto del arte, en que el tipo ojival, alcanzando la mayor plenitud de riqueza de ornamentacion no tenía que admitirla con violencia y solo en algunas de sus líneas generadoras se manifestaba algo alterado.²⁹

En conclusió, el que preteníem subratllar en aquest capítol és que el canvi metodològic de Piferrer en el segon volum difícilment s'ex-

²⁷ «¿Valiérangle más al arte no crear el tipo ojival que romper la cadena de la tradicion, que lo enlazaba con el origen del Cristianismo y aun con el Imperio y con la Grecia?», Pau PIFERRER, *Recuerdos y Bellezas de España. Cataluña*, tom 2, Barcelona, Imprenta de Joaquín Verdager, 1844-1848, pàg. 16-17.

²⁸ Vegeu Jean NAYROLLES, *L'invention de l'art roman à l'époque moderne (XVII^e-XIX^e siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, pàg. 85.

²⁹ Pau PIFERRER, *Recuerdos y bellezas...*, op. cit., tom 2, pàg. 202.

plica sense la influència dels arqueòlegs francesos i que, al seu torn, en l'aprenentatge d'aquest nou sistema historiogràfic Pau Milà i Fontanals segurament hi va tenir alguna cosa a veure.

José de Manjarrés i Francesc Miquel i Badia: la persistència de la historiografia milaniana a l'Acadèmia

José de Manjarrés i de Bofarull va ser el successor de Pau Milà i Fontanals a la càtedra de Teoria i Història de les Belles Arts i va exercir aquest càrrec fins a l'any de la seva mort, el 1880. El seu primer llibre es pot considerar el primer manual d'història i teoria de l'art publicat a Espanya. Portava el mateix títol que l'assignatura que ensenyava a l'Acadèmia: *Teoría é Historia de las Bellas Artes. Principios Fundamentales*.³⁰ Com Hegel, proposa una divisió de la disciplina estructurada en una primera part «general» —que avui anomenariem estètica— i una part «especial» —una teoria de cada disciplina artística— que desembocen en una història de l'art. A més, proposa la mateixa classificació hegeliana de l'art en funció de la seva naturalesa simbòlica, clàssica o romàntica. Ara bé, durant el segle XIX, ser hegelianista equivalia a tenir una concepció més aviat heterodoxa del catolicisme,³¹ de manera que Manjarrés va voler adaptar el hegelianisme a l'ortodòxia catòlica.

Així doncs, el llibre de Manjarrés ens indica la importació d'un model historiogràfic molt concret, el hegelianista, és a dir, el model idealista, tot i que combinat al mateix temps amb les premisses del natzarenisme, això és, entre d'altres: preeminència del gènere religiós i històric, rebuig de tota afectació, valoració de la claredat en el missatge transmès, visió suavitzada del rigorisme academicista, voluntat de potenciar l'originalitat dels artistes i l'esquema de fortuna crítica natzarista,³² és a dir, celebració de l'art gòtic i renaixentista, antimanie-

³⁰ José de MANJARRÉS Y DE BOFARULL, *Teoría é historia de las bellas artes. Principios fundamentales*, Barcelona, Librería de Joaquín Verdaguer, 1859.

³¹ Vegeu Manuel PIZÁN, *Los hegelianos en España y otras notas críticas*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1973.

³² Vegeu Guillem TARRAGÓ VALVERDE, *Romanticisme i positivisme en l'obra de José de Manjarrés*, treball final de màster, Barcelona, Universitat de Barcelona, Facultat de Geografia i Història, Departament d'Història de l'Art [consultable en línia a través de la web del dipòsit de la Universitat de Barcelona: <http://>

risme i antibarroquisme i consideració del neoclassicisme com una «restauració» en part defectuosa pel que s'entenia que era un rigor excessiu en l'acomodament a la normativa classicista.

Seguint Hegel, Manjarrés considera que l'estètica és una metodologia inèdita i immillorable per a l'estudi de la història de l'art. Així s'explica el seu breu comentari respecte d'un informe detallat sobre el desaparegut claustre de Santa Caterina, d'Avel·lí Andreu Pi i Arimon, un autor que no participava de l'idealisme i que es va mantenir sempre dins la proposta artística neoclàssica i la historiografia erudita. Es tractava d'un estudi sense cap altra voluntat que aportar dades positives, per això, a Manjarrés, li sembla deficient.

Sin ser un trabajo crítico a la altura de los adelantos que la historia del arte arquitectónico ha alcanzado en nuestros días, ofrece muchos datos históricos del momento, muy interesantes para la historia de la arquitectura en nuestro país.³³

El successor de Milà, com veiem, és absolutament conscient d'estar utilitzant una metodologia inèdita. Manjarrés és qui porta més lluny les premisses de l'idealisme aplicades a la història de l'art. Així, en un llibre publicat el 1881, declara que la seva intenció no és descriure una cronologia exacta, sinó seguir la línia argumental que li assenyalin les idees expressades en les obres. És a dir, la història de l'art de Manjarrés no està interessada en els fets o els documents que expliquen el desenvolupament cronològic de les obres, prefereix interpretar la presumpta idea que contenen.

Al poner de manifiesto los conocimientos arqueológicos no podemos menos de encarecer la necesidad de que los monumentos plásticos se estu-

diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/33090/1/Tarrago_TFR.pdf; darrera consulta: 13/1/2016].

³³ Extret d'un full solt firmat per Manjarrés i trobat dins del manuscrit següent: Avel·lí Andreu Pi i Arimon, *Memoria descriptiva de la antigua Iglesia y Convento de Santa Catalina de esta Ciudad destruidos en el año 1837. Leída por el socio don Andrés Pi y Arimon en la seccion literaria del día 15 de marzo de 1842*, Document conservat a l'arxiu de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona (lligall 33, núm. 8).

dien no precisamente por sus formas, sino por su espíritu y por las ideas que encierran.³⁴

D'altra banda, la part purament historiogràfica del llibre del 1859 perpetua aquesta mena de doble moral metodològica que Pau Milà va inaugurar. Així doncs, intenta fer una història de l'art de totes les civilitzacions i, a més, respecte a unes preocupacions que no són les pròpies de l'idealisme: influències, exemples concrets, conservació de les restes monumentals, tècniques constructives... De fet, utilitza la terminologia de periodització proposada pels arqueòlegs francesos («estilo romano-bizantino», «terciario»...) i cita Prosper Mérimée, personatge que, cal recordar-ho, va ser format amb la bibliografia d'Arcisse de Caumont i que participa del debat arqueològic.

Per la seva adscripció al natzarenisme i perquè manté en el seu llibre una estructura similar a la que en últim terme mostren els documents de Pau Milà i Fontanals, és a dir, una clara imbricació entre l'estètica idealista i la historiografia generada pels arqueòlegs francesos, podem concloure que la influència de Pau Milà i Fontanals també es va manifestar en matèria historiogràfica. Val la pena fer notar que Manjarrés va ser recomanat per Milà quan va abandonar la càtedra i que fins i tot tenim una carta on Milà s'ofereix a prestar-li llibres.³⁵ A més, en la part teòrica, el seguidisme de Manjarrés envers Milà és, a vegades, literal.³⁶ A partir dels anys seixanta, entrà de ple en el positivisme, tot i que no abandonà les premisses de l'idealisme.³⁷

³⁴ José de MANJARRÉS Y DE BOFARULL, *Las bellas artes. Historia de la arquitectura, la escultura y la pintura*, Barcelona, Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1881, pàg. 61.

³⁵ Carta de Pau Milà i Fontanals al marquès d'Alfarràs conservada a l'arxiu de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi (doc. 2.27.21).

³⁶ Per exemple, en la definició d'arquitectura a José de MANJARRÉS Y DE BOFARULL, *Teoría estética de la arquitectura*, Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1875, i en els documents ja citats de Milà: fons d'autors locals, Pau Milà i Fontanals, lliçó 22, *op. cit.*

³⁷ Guillem TARRAGÓ VALVERDE, «Del natzarenisme hegel·lià als orígens del positivisme historiogràfic: l'obra de José de Manjarrés», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, vol. 26, 2012, pàg. 81-96.

Però el model teòric i historiogràfic nascut de Pau Milà va anar encara més enllà de Manjarrés. Francesc Miquel i Badia (Barcelona, 1840-1899), successor de Manjarrés en l'assignatura de Teoria i Història de les Belles Arts, el va perpetuar durant els anys que hi va exercir de professor (1880-1886). Segons el que podem comprovar en la pauta que Miquel i Badia devia utilitzar per seguir el temari,³⁸ persisteixen els mateixos preceptes sobre la teoria de l'art i l'estètica —segueix, per exemple, insistint en la diferència entre bellesa i utilitat que els germans Milà preconitzaven basant-se en el *Du vrai, du beau et du bien* de Victor Cousin;³⁹ parla d'una bellesa física, intel·lectual i artística, etc.— i, en la part històrica, es posa èmfasi en les preocupacions de l'arqueologia —materials, definició formal dels estils, context, etc.— per construir una història universal de l'art en què, a diferència dels seus predecessors, hi consta la prehistòria.

A tall de conclusió, podem afirmar que el paper de Pau Milà i Fontanals va ser determinant, tant dins de l'Acadèmia barcelonina com fora, i que els historiadors de l'art catalans del segle XIX coneixien i participaven dels principals corrents historiogràfics del segle. La incorporació només parcial de Hegel va impedir que a Catalunya es desenvolupessin metodologies que, en últim terme, en depenien (Riegl,⁴⁰ per exemple). Això és degut, com hem vist, al rebuig de Hegel per part del conservadorisme burgès del segle XIX i principis del XX, com també als afanyos que es derivaven de la conservació patrimonial, vinculats a les troballes materials que el positivisme podia aportar. Al mateix temps, creiem que hem demostrat que l'anàlisi dels seus textos ens fa posar en dubte l'oposició epistemològica que autors com Podro⁴¹ han creat entre idealisme i positivisme historiogràfic.

³⁸ Es conserva a l'arxiu de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi (doc. 280.5.3.2).

³⁹ Victor COUSIN, *Du vrai, du beau et du bien*, París, Didier, 1853.

⁴⁰ S'ha dit que «Riegl's "Optical" art was in many respects a true parallel to Hegel's spiritual stage in the history of the arts»; vegeu-ho a Moshe BARASCH, *Theories of Art: From Impressionism to Kandinsky*, vol. III, Nova York, New York University Press, 1998, pàg. 155.

⁴¹ Vegeu Michael PODRO, *The critical historians...*, op. cit.

NOTES BIOGRÀFIQUES

Núria Aragonès Riu (GRACMON). Investigadora postdoctoral i docent al Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona dins el programa Juan de la Cierva (Ministerio de Economía y Competitividad). És doctora en Arts Escèniques per la Universitat de París III – Sorbonne Nouvelle i ha participat en diversos projectes de recerca internacionals a la Oxford Brookes University i a la Universitat de Nantes (França) dins el programa Beatriu de Pinós (AGAUR-Generalitat de Catalunya). Com a especialista en iconografia de l'espectacle i de la indumentària dels segles XVIII a XX, ha publicat articles en editorials d'àmbit internacional (Palgrave MacMillan, Vox Theatri, Presses de la Sorbonne Nouvelle, P. I. E. Peter Lang, Presses de l'Université d'Artois) i ha participat en congressos internacionals a Europa, els Estats Units i el Canadà.

Línies de recerca: història de la moda i la història del gust pels volts del 1900, amb especial èmfasi en les relacions París-Barcelona.

Victoria Durá Ojea (RACBASJ). Llicenciada en Geografia i Història, en l'especialitat d'Història de l'Art, per la Universitat Complutense de Madrid. Conservadora del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona des del 1993. Fins a aquesta data, treballà al gabinet de dibuixos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid. Ha portat a terme estudis, catalogacions i publicacions relacionats fonamentalment amb la història i l'art del món acadèmic i del seu entorn.

Línies de recerca: art acadèmic; pintura, escultura i dibuix, especialment catalans, dels segles XVIII i XIX.

Jorge Egea (GRACMON). Doctor en Belles Arts per la UB el 2005, va obtenir la beca postdoctoral del Ministerio de Ciencia e Innovación dins del

projecte José Castillejos el 2009. Ha impartit classes de teoria i pràctica de l'escultura en diversos països europeus i ha desenvolupat projectes de recerca i creació revisinant col·leccions rellevants del món clàssic, per exemple al Museo Civico Archeologico di Bologna, al Museo Archeologico Nazionale de Nàpols o al Museu Britànic de Londres. És membre col·laborador del GRACMON i president de l'Institut Català per a la Recerca en Escultura (ICRE).

Línies de recerca: escultura figurativa dels segles XIX i XX i recepció del clàssic en l'escultura moderna.

Begoña Forteza Casas (RACBASJ). Diplomada en Biblioteconomia i Documentació per la UB i Llicenciada en Documentació per la UAB. És responsable de la biblioteca i l'arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi i s'encarrega d'organitzar i catalogar el fons bibliogràfic i documental i d'atendre les consultes dels investigadors. De l'any 2000 a 2010 va impartir diversos cursos d'especialització professional dins l'àmbit museístic i patrimonial organitzats pel Col·legi Oficial de Bibliotecaris i Documentalistes de Catalunya (COBDC), la Facultat de Geografia i Història de la UB i l'Institut d'Estudis Fotogràfics de Barcelona.

Mireia Freixa (GRACMON). Doctora en Filosofia i Lletres per la Universitat de Barcelona. És catedràtica del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona i directora del GRACMON des de la seva fundació el 1983. Ha fet estades de recerca a la Université Lumière de Lió, al Victoria & Albert Museum, a la Kingston University i al Royal Institute of British Architects de Londres, i ha estat nomenada acadèmica de la Reial Acadèmia de Sant Jordi el 2008. És autora, entre d'altres, d'*El modernismo en España* (Cátedra, 1986), *Pintura y escultura en España 1800-1910*, amb Carlos Reyero (Cátedra, 1995), i *Lluís Muncunill (1868-1931), arquitecte* (Lunwerg, 1996).

Línies de recerca: la producció artística catalana del Modernisme i el Noucentisme (especialment pel que fa a la història de l'arquitectura i de les arts aplicades i decoratives), l'estudi de les fonts de la història de l'art i la revisió de la disciplina des de la perspectiva de gènere.

Irene Gras (GRACMON). Llicenciada en Història de l'Art per la UB, és doctora en Història de l'Art per la mateixa Universitat des de 2010. Imparteix assignatures vinculades a l'art europeu dels segles XIX i XX i a la teoria de l'art a la Universitat de Barcelona. També ha impartit classes sobre disseny i història de l'art a edRa (Escola d'Art i Disseny). Ha gaudit d'un ajut per a la contractació de Personal Investigador Novell (FI) de la Generalitat de

Catalunya (2002-2005) i ha realitzat estades de recerca a França, Txèquia i Àustria.

Línies de recerca: la pintura i la literatura en els moviments del Modernisme, el Simbolisme i el Decadentisme dels segles XIX i XX.

Tomas Macsotay. Doctor des de 2008, va rebre el premi de la Fundació Marianne Roland Michel (Institut de France). Ha treballat en projectes postdoctorals als Països Baixos, França, el Regne Unit i Espanya, com a beneficiari de beques com ara la de la Henry Moore Foundation (Regne Unit) i la Gerda Henkel Stiftung (Alemanya). Ha publicat la tesi doctoral en anglès amb el títol *The Profession of Sculpture in the Paris Académie*. Ha preparat les col·leccions: «Rome as a Transnational Sculpture Capital 1770-1825 i Dono», «Morceau de Réception», «Diploma Piece. Histories of a self-reflective genre of Sculpture» (amb Johannes Myssok). És coeditor del llibre *The Hurt(ful) Body. Pain, Suffering and the Gaze in early Modern Performance and the Visual Arts* (en premsa), amb una reflexió interdisciplinària sobre el cos en sofriment, la seva representació visual i les audiències que va engendrar als segles XVII i XVIII.

Magda Polo Pujadas (GRACMON). Llicenciada en Filosofia per la UB. Becària FPI per a la realització de la seva tesi doctoral. És doctora en Filosofia des de 1997. Imparteix classes d'assignatures vinculades a la història de la música i l'estètica i filosofia de la música al Departament d'Història de l'Art de la UB. Participa habitualment com a professora convidada en diferents màsters de la Universidad Autónoma de Madrid, la Universitat Autònoma de Barcelona, la Universitat Ramon Llull i l'Alma Mater Studiorum – Universitat di Bologna.

Línies de recerca: música pura i programàtica en el romanticisme, la interdisciplinarietat artística als segles XX i XXI.

Carlos Reyero. Doctor en Història de l'Art per la Universitat Autònoma de Madrid, en la qual actualment és catedràtic d'aquesta especialitat. Ha estat professor a l'Institut Las Salinas, a San Fernando, Cadis (1980-1981), a la universitat de Cantàbria (1981-1982) i, com a catedràtic, a la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona (2010-2015). Becari a la Real Academia de España a Roma (1991-1992 i 2002), és acadèmic corresponent de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (2011) i de la Real Academia de la Historia (2012).

Línies de recerca: art i identitats culturals, polítiques i de gènere, amb especial atenció al paper de la cultura visual del món hispànic al segle XIX en la construcció de la memòria col·lectiva i la comprensió de la realitat.

Cristina Rodríguez Samaniego (GRACMON). Llicenciada en Humanitats per la Universitat Pompeu Fabra, és doctora en Història de l'Art amb Menció Europa el 2006 per la UB. Com a professora lectora imparteix classes d'assignatures vinculades a l'art europeu dels segles XIX i XX a la Universitat de Barcelona. Ha realitzat diversos projectes finançats de recerca postdoctoral a l'estranger (Centre André Chastel, Université Paris-Sorbonne, 2007-2009; Instituto de Arte Americano, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, 2013) i també a Catalunya (Juan de la Cierva, 2011-2013).

Línies de recerca: escultura acadèmica i formació artística, art català dels segles XIX-XX i relacions artístiques entre Catalunya i l'Amèrica Llatina.

Guillem Tarragó. Llicenciat en Història de l'Art (UB) i en Periodisme (UPF) i màster en Estudis Avançats en Història de l'Art (UB). Fa la tesi doctoral al Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona sobre la historiografia de l'art a Catalunya durant el segle XIX.

Línies de recerca: teoria i historiografia de l'art catalanes dels segles XIX i XX.

Judith Urbano. Doctora en Història de l'Art per la Universitat de Barcelona. Professora de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de la Universitat Internacional de Catalunya des del seu primer curs oficial, l'any 1997, n'és també la cap de l'Àrea de Composició Arquitectònica. Autora de diferents articles i publicacions sobre el tombant de segle, fou comissària de l'exposició «Gaudí a París l'any 1910», el 2002. Fou becada l'any 2008 per l'Attingham Trust Society per a l'estudi de les cases museu britàniques. El capítol de la seva tesi sobre arquitectura religiosa va rebre l'accèssit del Premi Mossèn Josep Sanabre de l'Arxiu Diocesà de l'Arquebisbat de Barcelona.

Línies de recerca: eclecticisme, arquitectura del segle XIX, modernisme.

Pilar Vélez (GRACMON). Doctora en Història de l'Art per la Universitat de Barcelona (octubre del 1986). Professora del Departament d'Art de la Universitat Autònoma de Barcelona (1982-1985 i 1987-1988).

Ha estat directora del Museu de les Arts Gràfiques de Barcelona (1986-1995) i del Museu Frederic Marès (1995-2012). Actualment és directora del Museu del Disseny de Barcelona i membre de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (des de 1996) i de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona (des de 2008).

És autora de nombrosos articles en revistes especialitzades, com també de crítiques d'art en diaris i revistes, i de més d'una vintena de llibres.

Línies de recerca: dedica la seva investigació al fenomen de la reproduïbilitat tècnica vuitcentista i les seves conseqüències, aplicat tant en les arts gràfiques com en les arts decoratives o industrials. Les seves publicacions i algunes de les exposicions que ha comissariat tracten sobre aquest tema, i s'ha interessat tant per l'aspecte tècnic com pels artistes i les seves obres. Alhora, també dedica atenció a la museologia, el patrimoni cultural i la història del colleccionisme.

Les acadèmies de belles arts han estat unes de les institucions més importants en l'esfera cultural dels darrers segles a Occident, com a centres formadors i també com a organismes reguladors de la pràctica artística. Les contribucions aplegades en aquest volum busquen incidir en aspectes com l'evolució dels paradigmes estètics impulsats des de cada entitat, les relacions nacionals i internacionals amb altres institucions, la formació impartida o el funcionament dels centres i els seus protagonistes. Amb l'estímul d'unes jornades organitzades pel grup de recerca GRACMON en col·laboració amb la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, *Acadèmia i art* proposa noves interpretacions i vies de lectura entorn de les acadèmies fomentant el debat sobre el paper que tenen en el present i que hauran de tenir en el futur.

