

Romanticisme i positivisme en l'obra de José de Manjarrés

Autor Guillem Tarragó Valverde

Directora Mireia Freixa Serra

Curs 2011-2012

Màster d'Estudis Avançats en Història de l'Art – Línia de Recerca

Universitat de Barcelona

Índex

1.-Pròleg.....	4-6
2.-Hipòtesis i mètodes de treball.....	7-10
3.-Estat de la qüestió.....	11-19
3.1.-Aportacions generals.....	11-13
3.2.-Aportacions particulars.....	13-16
3.3.-Estudis sobre historiografia de l'art a Catalunya.....	17-19
4.-Notes per a una biografia de José de Manjarrés.....	20-25
5.-L'obra teòrica: el classicisme hegelià d'un natzarè.....	26-57
5.1.- Introducció.....	26
5.2.-Una excepció: catòlic i hegelià.....	27-30
5.3.-La noció de "gust" com a concepte compartit amb el classicisme.....	30-31
5.4.-Natzarenisme i classicisme en l'obra de Manjarrés.....	32-36
5.5.-La visió de l'Acadèmia: un pas endavant en la llibertat creativa.....	37-39
5.6.-La visió dels gèneres artístics: un pas enrere en la llibertat creativa.....	39-43
5.7.-Teoria de l'arquitectura.....	44-49
5.8.-La influència en Elies Rogent.....	50-52
5.9.-Teoria de l'escultura.....	53-54
5.10.-Teoria de la pintura.....	55-57
6.-La inexistència d'una teoria de l'art no-idealista a Catalunya:.....	58-65

6.1.-Introducció.....	58
6.2.-L'únic escull del romanticisme conservador: Pi i Margall versus Manjarrés.....	59-65
7.-L'obra històrica: entre el romanticisme i el positivisme.....	66-98
7.1.-Introducció.....	66-70
7.2.-La contribució de Manjarrés a la superació de la literatura topogràfica i la instauració de les Belles Arts com a disciplina docent.....	70-76
7.3.-La pervivència del classicisme en el discurs historiogràfic.....	76-81
7.4.-El natzarenisme com a estil eclèctic.....	81-83
7.5.-Iniciador del positivisme.....	83-89
7.6.-El catàleg de l'Exposició Retrospectiva de 1867.....	89-94
7.7.-De la lamentació a l'acció: preservar el patrimoni per poder-lo estudiar.....	94-97
8.-Conclusions.....	98-100
9.-Bibliografia.....	101-112
9.1.-Fonts.....	101-105
9.2.-Bibliografia general.....	105-106
9.3.-Bibliografia particular.....	106-110
9.4.-Estudis d'historiografia.....	110-112
10.-Annexos.....	113-120
10.1.-Actes rellevants de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi.....	114
10.2.-Documentació en relació a la possessió del càrrec de catedràtic de l'assignatura de <i>Teoría é Historia de las Bellas Artes</i>	115
10.3.-Proposició per modificar el funcionament del Museo de la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona.....	116
10.4.-Programa de l'assignatura de <i>Teoría é Historia de las Bellas Artes</i> de l'Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, curs 1863-1864.....	117

10.5.-Carta a Francisco de Paula del Villar per encarregar-li l'aixecament de plànols d'edificis en perill de ser destruïts.....	118
10.6.-Carta de Joan O'Neill a José de Manjarrés.....	119
10.7.-Llistat de títols de tractats artístics conservats per Manjarrés.....	120

1.- Pròleg

Qui no voldria inaugurar el seu Treball Final de Recerca del Màster d'Estudis Avançats en Història de l'Art amb unes paraules similars a les que va fer servir Louis-Ferdinand Céline per començar la seva tesi doctoral: “*Voici la terrible histoire de Philippe-Ignace Semmelweis...*”¹, historiar la vida i l'obra d'un gran home que, en lluita desesperada contra un medi hostil, va fer progressar la humanitat i poder concloure amb satisfacció que “*il semble que sa découverte dépassa les forces de son génie*”² ?

Certament, aquest és un esquema molt atractiu i plenament vigent. Ara bé, les ocasions per repetir-lo són escasses, la Història ha estat escrita recentment, per tant encara ens sembla vàlida: ara és hora d'anar a buscar altres focus d'interès que ens ajudin a completar-la, a fer un pas endavant en la crítica i a ser reflexius sobre la nostra pròpia disciplina.

És per això que es justifica l'estudi de l'obra de José de Manjarrés y de Bofarull (Barcelona, 1816 – 1880), catedràtic de l'assignatura de *Teoría é Historia de las Bellas Artes* a la barcelonina Academia Provincial de Bellas Artes, un dels principals intel·lectuals a tenir en compte per conèixer la teoria de l'art a la Catalunya de mitjans de segle XIX i un dels pioners de la historiografia positivista a casa nostra. La voluntat de reincidir en el pensament estètic d'una època coneguda a partir de l'obra de Manjarrés es porta a terme per enriquir un coneixement parcel·lat, mancat de casos concrets que en puguin donar una visió de conjunt amb tantes cares diferents com hi calgui comptar. Ara bé, també volem reivindicar les aportacions d'un intel·lectual que creiem en la gènesi del positivisme historiogràfic; per tant, aquest treball no és només una revisió sinó que també un esforç per treure a la llum part dels fonaments per ara desconeguts que van possibilitar la fundació d'una manera d'historiar que, al seu torn, és la font primigènia del sistema actual. La tria de José de Manjarrés es deu, doncs, a la seguretat de trobar en ell un punt clau de la història de la teoria de l'art i de la història de la història de l'art a Catalunya. El fet d'enfrontar-nos a un autor amb un corpus literari ben delimitat va acabar per confirmar aquesta elecció i descartar-ne d'altres, com ara l'obra de l'historiador Joaquim Fontanals del Castillo, que a causa de la dispersió dels seus treballs era molt més difícil de valorar en la seva totalitat i extreure'n conclusions clares en un estudi amb uns *tempos* molt marcats, com és el present.

¹ CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Semmelweis*, Paris: Gallimard, 1999, p. 2

² Íbidem, p. 102

Val la pena reflexionar sobre perquè aquest marc teòric més o menys ric en la línia d'investigació en la que ens situem se'ns dibuixarà tant pobre quan arribem al nostre tema. Hem d'entendre que aquest fet es deriva, amb tota probabilitat, de dues raons fonamentals. La primera, que els historiadors actuals han refusat capbussar-se en el llegat del romanticisme conservador, del qual el purisme n'és un exemple. El tarannà dogmàtic i retrògrad d'aquest corrent va ser bandejat en tant que va esdevenir una de les opcions més ancorades en maneres de fer que la història ha demostrat caduques i infructuoses. La segona raó l'hem de buscar en una conseqüència de la primera: en el fet que aquest romanticisme morirà, no deixarà fruits, a part dels que portava de sèrie, incorporats pel romanticisme primigeni. El purisme no serà l'art que portarà a les avantguardes i serà vist com una llosa pel que als nostres ulls és el camí de les novetats artístiques de més calada intel·lectual. Certament, va ser així, però entenem que oblidar aquest corrent de pensament, del qual Manjarrés n'és un exemple, no ens permet comprendre el segle XIX amb la plenitud que mereix.

Amb el títol *Romanticisme i positivisme en l'obra de José de Manjarrés* s'ha volgut explicar la base de l'estudi: els dos móns en que va viure l'autor i en els quals va participar amb la seva producció històrica i teòrica. Admetem que "romanticisme" és una terminologia vague, inconcreta, però útil per contraposar-la al "positivisme" i fer veure al lector la intenció de l'estudi. Qualsevol adjectiu o canvi terminològic hauria estat excessivament restrictiu per una personalitat eclèctica com va ser la de José de Manjarrés y de Bofarull.

L'estructura del treball s'explica per la voluntat de dividir les aportacions que hem fet en dos àmbits ben diferenciats, l'estudi de l'obra teòrica i el de l'obra historiogràfica. Previ al gruix del treball, donem unes notes que creiem que poden ser útils per delimitar la biografia material de José de Manjarrés, tot i que no pretenen anar més enllà d'una recopilació de dades. Entre els dos grans blocs hem situat un breu capítol destinat a explicar l'obra de Manjarrés a partir de la seva "contrafigura" intel·lectual, la de Francesc Pi i Margall (Barcelona, 1824 – 1901). Es tracta d'una transició entre la part teòrica i la històrica que utilitzem per rendir compte del pensament artístic dominant a la Barcelona de mitjans del segle XIX.

Cal remarcar que Manjarrés va dedicar bona part dels seus esforços en teoritzar les relacions entre arts i indústria, unes reflexions que ja han estat revisades amb encert per Vicente Maestre³ i, en els darrers anys, per Pilar Vélez⁴, de manera que aquí ometrem aquest capítol de la fecunda producció manjarresiana. Insistim amb la recerca sobre l'obra de Manjarrés que ha fet Vicente Maestre, tant

³ MAESTRE ABAD, Vicente, «Arte e Industria. José de Manjarrés i Bofarull: un capítulo de estética industrial en el pensamiento barcelonés del siglo XIX», *Butlletí MNAC*, núm. 2, 1994

⁴ VÉLEZ, Pilar, «Arts industrial o indústries artístiques. Teòrics, publicacions, exposicions, entitats i artífex (1850-1888)», dins VÉLEZ, Pilar (Coordinadora), *Dos segles de disseny a Catalunya (1775-1975)*, Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2004

amb l'escrit citat com amb *Idees i pintura a la segona meitat del segle XIX*⁵, publicat l'any 1978, on va fer aparèixer en la historiografia de l'art contemporània el tema d'aquest treball.

L'embrió del present estudi va veure la llum en el marc de l'assignatura del Màster d'Estudis Avançats en Història de l'Art de la Universitat de Barcelona que imparteix la Dra. Mireia Freixa. Però la idea de continuar els meus estudis d'Història de l'Art més enllà de la llicenciatura a l'entorn de la teoria i la historiografia de les arts prové d'unes classes ja llunyanes de l'assignatura *Les Fonts de la Història de l'Art d'Època Moderna i Contemporània*, impartides també per la Dra. Freixa a la carrera d'Història de l'Art. Així doncs, a qui haig d'agrair en primer lloc que hagi pogut dur a bon port aquest treball és a la Dra. Freixa, en últim terme per l'entusiasme que transmet als seus alumnes i per la lucidesa de les seves explicacions, i més concretament pels bons consells amb què ha guiat la recerca, així com per la minuciosa correcció que ha fet dels desencerts de l'autor.

A Vicente Maestre, a qui ja hem citat abans, vull agrair-li que hagi compartit el seu temps i els seus coneixements i que hagi donat a aquestes línies un valor que sense les seves recomanacions no hagués aconseguit mai.

També vull expressar la meva gratitud a la Dra. Matilde González López i al Dr. Francesc Fontbona, que m'han facilitat la consulta de la tesi doctoral *La influencia de la estética alemana en el romanticismo español. El purismo catalán*⁶, una obra fonamental per a l'estudi de la ideologia natzarena dels teòrics i artistes catalans.

No voldria concloure els agraïments sense una referència a les treballadores del Museu, de l'Arxiu i de la Biblioteca de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, especialment a Begoña Forteza, Anna Pla i a Victoria Durá, que han resolt les meves consultes amb extraordinària diligència.

⁵ MAESTRE ABAD, Vicente, «Idees i pintura a la segona meitat del segle XIX», *L'Avenç*, núm. 7, 1978

⁶ GONZÁLE LÓPEZ, Matilde, *La influencia de la estética alemana en el romanticismo español. El purismo catalán*, Tesi doctoral, Universitat Complutense de Madrid: Departamento de Historia del arte, 1992

2.- Hipòtesis i mètodes de treball

La principal hipòtesi que aquesta investigació tractarà de demostrar és la següent:

1.- L'obra de José de Manjarrés manté forts lligams amb el romanticisme moderat, especialment amb el que propugnaven els natzarens catalans, així com amb la teoria de l'art neoclàssic, de la qual aquest moviment no n'està exempt. Per altra banda, determinades obres i iniciatives de l'autor estudiat ens obligaran a veure'l vinculat al positivisme, de manera que no podem considerar romanticisme i positivisme com dues maneres de veure el món oposades, sinó nascudes d'una mateixa matriu ideològica.

A més d'aquesta hipòtesi principal, n'hi ha d'altres de més concretes, en primer lloc la que es refereix al Manjarrés teòric i historiador:

2.- L'idealisme que impregna tota la teoria de l'art de Manjarrés va fer que els seus llibres d'història estiguessin afectats pel punt de vista poc rigorós propi del romanticisme. Aquest és el motiu pel qual l'obra de Manjarrés va deixar d'interessar abans que s'arribés al segle XX. Tanmateix, sempre va formar part del pensament artístic hegemònic a la Barcelona d'aleshores, és a dir, de l'idealisme, que fins i tot era propugnat des dels sectors més progressistes del romanticisme com Francesc Pi i Margall. Així doncs, no podem entendre el realisme català com un calc del francès, com explica la historiografia actual, sinó que se n'han de subratllar les diferències ideològiques.

Pel que fa la vessant més científica de Manjarrés, aquella que ens connecta a l'autor amb la modernitat, ens atrevim a formular la següent hipòtesi:

3.- En les obres d'arqueologia que va publicar els anys 1864 i 1867 Manjarrés es perfila com l'introduïdor de l'arqueologia descriptiva a Espanya i juntament amb les diverses iniciatives en que va participar, especialment l'organització de l'Exposició Retrospectiva de l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona de 1867 i l'elaboració del seu catàleg, un any després, l'autor es mostra pròxim al positivisme, ja que analitza les obres de manera rigorosa, centrant-se en els estils i fent un anàlisi essencialment formal. L'escassa difusió de les seves obres arqueològiques es deu, principalment, a la publicació de les *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*⁷ de Josep Gudiol Cunill (Vic, 1872 – Osona, 1931), que de fet van ser escrites per tal de reparar la ommissió a la singularitat catalana de les obres de Manjarrés. Però abans de 1902, l'any de la publicació de l'obra de Gudiol, Manjarrés, juntament amb altres personalitats com Elies Rogent (Barcelona, 1821 – 1897), a qui va influenciar, va ser un dels intel·lectuals que va formar part de la gènesi de la nova historiografia científica, encapçalada per Francesc Miquel i Badia (Barcelona, 1840 – 1899), Joaquim Fontanals del Castillo (Cuba, 1842 – Barcelona, 1899), Lluís Domènech i Montaner (Barcelona, 1850 – 1923), Josep Puig i Cadafalch (Mataró, 1867 – Barcelona, 1956) i Josep Gudiol Cunill (Vic, 1872 – 1931), entre d'altres.

Aquestes tres hipòtesis representen el gruix de la investigació, si bé també n'hi ha que podem anomenar marginals, no per tenir un paper subsidiari en aquest estudi, sinó per no formar part del seu tronc central. Aquestes hipòtesis les reunim en una sola formulació que fa referència a la possible influència que va rebre Manjarrés..

4.- La teoria de l'art de Manjarrés està profundament influenciada per l'idealisme alemany, molt especialment per Georg Wilhelm Friedrich Hegel (Stuttgart, 1770 – 1831), i amb menys mesura per August Wilhelm von Schlegel (Hannover, 1767 – Bonn, 1845). També estava molt marcat pel pensament que els nazarens catalans van importar de l'entorn de Johann Friedrich Overbeck (Lübeck, 1789 – Roma, 1869), a Roma, així com del substrat del neoclassicisme que hi subsistia.

Per formular i posteriorment confirmar totes aquestes hipòtesis de treball hem portat a terme una consulta exhaustiva de les fonts. Pel que fa a l'obra de José de Manjarrés, es troba gairebé en

⁷ GUDIOL CUNILL, Joseph, *Nocions de Arqueologia Sagrada Catalana*, Vic: Impremta de la Viuda de R. Anglada, 1902

totalitat a la Biblioteca de Catalunya. S'escapen d'aquesta institució només dues obres, el, *Discurso leído en la sesion pública de la Academia de Bellas Artes*⁸ i la *Disertacion en que se estudia y determina la esencia y carácter del Arte contemporáneo*⁹. A la Biblioteca de Catalunya també s'hi troben un aplec de documents¹⁰ en relació a l'activitat acadèmica de Manjarrés cedits durant la guerra civil per l'arxiver i nét del sogre de Manjarrés, Francesc de Bofarull (Barcelona, 1843 – 1938). La major part són títols de les diverses acadèmies a les quals va pertànyer i correspondència derivada de la seva activitat professional. El segon dels tres grup documentals que existeixen sobre Manjarrés és el conservat, en múltiples signatures, a l'Arxiu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi. En aquesta institució també s'hi conserven les actes de la seva junta general on s'hi pot veure informació de les activitats que portaven a terme els acadèmics i que, per tant, també ens han estat de gran utilitat. Finalment, el tercer conjunt, de gran importància, es conserva a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona¹¹ i agrupa manuscrits diversos de Manjarrés, apunts d'altres autors que podria haver utilitzat per a les seves classes o publicacions, retalls de diaris i comentaris dispersos.

Pel que fa a l'obra de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, hem optat per utilitzar una edició moderna¹² en l'anàlisi de conceptes generals. A mesura que hem concretat la correspondència entre l'obra de Manjarrés i la de Hegel, hem preferit utilitzar l'edició francesa que estava en ús a Catalunya durant la primera meitat del segle XIX¹³.

A més de les fonts i bibliografia, comentada a l'apartat següent, també hem volgut contrastar opinions i escoltar consells dels estudiosos que han tractat a José de Manjarrés. Així, hem parlat amb Vicente Maestre¹⁴, Matilde González López¹⁵ i Francesc Fontbona¹⁶.

⁸ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de, *Discurso leído en la sesion pública de la Academia de Bellas Artes*, Barcelona: Librería de Joaquín Verdager, 1859

⁹ *Disertacion en que se estudia y determina la esencia y carácter del Arte contemporáneo, considerado bajo el doble aspecto del sentimiento expresado por las elevadas manifestaciones de las Artes plásticas y de la representacion de la bella forma en las artes suntuarias y en los productos de la indutria, de modo que los resultados que de este estudio se obtengan sean de inmediata aplicacion a los usos de la vida real*, Manuscrit de l'Ateneu Barcelonès (Ms. 875)

¹⁰ *Correspondència rebuda per Josep de Manjarrés i de Bofarull i documentació de caire professional, en relació amb el seu càrrec com a catedràtic de Teoria e Historia de les Belles Arts i com a membre de l'Acadèmia de San Fernando, de l'Acadèmia de Bones Lletres i de l'Acadèmia Belles Arts de Barcelona, 1836-1877*. Documents conservats a la Biblioteca de Catalunya (Ms. 3448)

¹¹ La signatura és Ms. A. 311 i Ms. B. 311

¹² HEGEL, Georg, Wilhelm Friedrich, *Introducción a la estética*, Barcelona: Ediciones Península, 2001

¹³ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Cours d'Ésthétique*. Paris: Aime-André Libraire, 1840-52

¹⁴ MAESTRE ABAD, Vicente, «Idees...», *L'Avenç*, núm. 7, 1978 i MAESTRE ABAD, Vicente, «Arte e Industria...», *Butlletí MNAC*, núm. 2, 1994

¹⁵ GONZÁLE LÓPEZ, Matilde, *La influencia...*, 1992

En l'elaboració d'aquest treball no s'ha exclòs cap metodologia. Només s'ha volgut explicar amb l'exhaustivitat i el detall que les dimensions de l'estudi permetien la teoria estètica, artística i històrica de José de Manjarrés sense abandonar les fonts utilitzades per l'autor, així com la influència que va poder rebre i transmetre a altres autors.

¹⁶ FONTBONA DE VALLESCAR, Francesc, «Historiografia de l'art catalana», dins BALCELLS, Albert (Coordinador), *Història de la historiografia catalana*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2003

3.- Estat de la qüestió

Es poden classificar les aportacions que s'han fet en el terreny estudiat i que han inspirat aquesta investigació en tres grans blocs: el primer, aquelles de *generals* que emmarquen el problema en un context, d'altres de *particulars* que centren l'estudi en la línia d'investigació en la que se situa aquest treball i finalment les *historiogràfiques*, és a dir, aquelles que s'interessen a explicar la discurs històric a Catalunya; especialment durant el segle XIX.

3.1.- Aportacions generalistes

La *Història de l'art català* de Francesc Fontbona¹⁷ és una obra a tenir en compte. Ja sigui per l'endarrerit estat dels estudis d'historiografia artística a Catalunya, com per l'encert a l'hora d'escollir els continguts, o bé tant per l'una com per l'altre, la qüestió és que la funció que aquest monumental esforç motivat per l'objectiu de fonamentar i regularitzar el coneixement de l'art català serveix per establir un punt de partida i per contextualitzar amb força precisió l'art català. Tant és així que aquesta obra és la primera que es refereix a Manjarrés, si bé les exigències del guió obligaven a fer-ho superficialment. Cal remarcar que la vigència d'aquesta obra es deu a la modernitat dels criteris utilitzats a l'hora de configurar-la i de saber parar atenció a disciplines que encara avui no tenen el reconeixement que es mereixen.

Juan Antonio Gaya Nuño, potser per emulació a Lionello Venturi¹⁸, va escriure una *Historia de la crítica de arte en España*¹⁹, una síntesi extraordinàriament erudita i sense idees preestablertes del pensament artístic a Espanya que fixa els criteris bàsics d'aquesta disciplina, amb paràmetres generalistes, del que aquí pretenem aprofundir. Cal dir, però, que les referències a Manjarrés són més escasses del que es podria esperar i no es parla del seu llegat literari. Una altra obra cabdal és la d'Ángel Isac, que és autor d'un dels pocs llibres de caràcter global sobre les idees que s'amaguen rere l'edifici decimonònic, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España: discursos*,

¹⁷ FONTBONA, Francesc, *Història de l'art català. Del Neoclassicisme a la Restauració (1808 – 1888)*, Barcelona: Edicions 62, Vol. 6, 1990

¹⁸ VENTURI, Lionello, *Historia de la crítica de arte*, Barcelona: Debolsillo, 2004

¹⁹ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Historia de la Crítica de Arte en España*, Madrid: Ibérico Europeo de Ediciones, 1976

*revistas y congresos (1846 – 1919)*²⁰, on, a pesar de la gran erudició i la capacitat per dibuixar un panorama general sobre el tema estudiat, s'omet a Manjarrés. Cal parlar d'un llibre anterior al d'Isac, però d'una intenció similar, aplicada, en aquest cas, a la teoria artística. És l'obra de Ignacio Henares Cuéllar que amb el llibre *Teoría del arte romántico*²¹ dona una visió força completa del tema que l'ocupa. Es tracta d'una òptica general i, per tant, forçosament esbiaixada feta en base al coneixement directe d'unes fonts literàries utilitzades al gust de l'autor, de les quals se n'extreuen els fragments i les cites idònies per construir un discurs que, a voltes, sembla una mica forçat. No obstant, construeix amb força exactitud l'escenari teòric de la primera meitat i de mitjans del segle XIX; i ho fa deslliurat de tot tòpic historiogràfic i sense cap prejudici, de manera que el resultat final és una aproximació fonamental. De fet, es tracta d'una obra primordial en la definició de la teoria de l'art al segle XIX a Espanya.

Partint d'un context més general, la citada obra de Venturi, o els *Rediscoveries in art*²² de Francis Haskell, donen les referències internacionals al nostre estudi i emmarquen els nostres interessos en un context europeu. Anomenem a Venturi perquè malgrat haver escrit una obra superada, la seva compartimentació històrica és de gran llibertat i lucidesa. També volem fer una referència al manual d'Udo Kultermann, *Historia de la Historia del arte*²³, una obra escrita als anys seixanta i revisada al 1990, sintètica però útil per esbrinar la significació de les obres dels grans historiadors de l'art, amb un sentit crític molt afinat.

Per altra banda, el francès Institut National d'Histoire de l'Art, fa només quatre anys que ha emulat l'obra de Kultermann amb el títol de *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXème siècle*²⁴. Es tracta d'un llibre format per diversos articles lligats per la voluntat de reflexionar sobre la historiografia de l'art francesa del segle XIX. Els punts de vista són múltiples i és per això pot fer l'efecte d'un mosaic amb aportacions arbitràries, però algunes d'elles són de gran valor per poder comparar la situació de la historiografia de l'art a casa nostra amb la francesa.

També hem utilitzat manuals generals d'estètica, com el de Raymond Bayer²⁵ i el de Wladyslaw Tatarkiewicz²⁶, que han servit per no deixar passar desapercebut cap concepte de la lectura directa

²⁰ ISAC, Ángel, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España: discursos, revistas y congresos (1856 – 1919)*, Granada: Diputación Provincial de Granada, 1987

²¹ HENARES CUÉLLAR, Ignacio, *Teoría del arte romántico*, Madrid: Càtedra, 1982

²² HASKELL, Francis, *Rediscoveries in art. Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*, Oxford: Phaidon Press, 1980

²³ KULTERMANN, Udo, *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*, Madrid: Ediciones Akal, 1996

²⁴ RECHT, Roland (Et al.), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXème siècle*, Paris: La documentation française, 2008

²⁵ BAYER, Raymond, *Historia de la Estética*, México D. F: Fondo de Cultura Económica, 1965

²⁶ TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de la Estética*, Madrid: Akal Ediciones, 1987 - 1991

de les fonts. Altres obres més concretes, com *Arte y belleza en la estética de Hegel*²⁷, de Maria Isabel Ramírez Luque, ens han demostrat que l'estat dels estudis sobre l'estètica del segle XIX ha estat, al menys globalment, àmpliament desenvolupat.

3.2.- Aportacions particulars

El discurs d'ingrés a l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi pronunciat per Mireia Freixa²⁸ és una de les escassíssimes aproximacions al pensament artístic català que resumeix, a partir dels discursos dels acadèmics, quina era l'estètica imperant en la corporació catalana, i que per tant, cal incloure-la en aquest estat de la qüestió. De la mateixa autora és l'article *Los estudios de Historia del Arte en la Universidad de Barcelona*²⁹, on es repassen en to descriptiu el desenvolupament de la història de l'art com a disciplina docent i es parla del paper que va tenir Manjarrés com a professor de l'Acadèmia de Belles Arts.

D'una importància cabdal per comprendre el desenvolupament de l'art i del pensament romàntics és *El romanticisme a Catalunya*³⁰, una obra col·lectiva que aporta diversos punts de vista sobre la cultura de la primera meitat i mitjans del segle XIX a Catalunya. D'aquesta obra cal destacar-ne ara les línies de Matilde González López sobre *La influència alemanya en el purisme català*³¹, un resum de la seva extensa tesi doctoral titulada *La influencia de la estética alemana en el romanticismo español. El purismo catalán*³². Es tracta d'un important estudi que revela la filiació germànica del pensament estètic dels natzarens catalans, cosa que explica el resultat material dels artistes que es comptaven en aquest temperament. És, sens dubte, una de les aportacions més afortunades sobre l'univers teòric del natzarenisme català, ja que en desvela la seva gènesi i el

²⁷ RAMÍREZ LUQUE, M^a Isabel, *Arte y belleza en la estética de Hegel*, Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1988

²⁸ FREIXA, Mireia, *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, 2008

²⁹ FREIXA, Mireia, «Los estudios de Historia del Arte en la Universidad de Barcelona», dins GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel i MEJÍAS ÁLVAREZ, Maria Jesús (Eds.), *Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio de Arte (1907 – 2007)*, Vol. 1, Sevilla: Vicerrectorado de Relaciones Institucionales, Departamento de Historia del Arte, 2009

³⁰ FONTBONA, Francesc i JORBA, Manuel (Eds.), *El romanticisme a Catalunya (1820-1874)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Pòrtic, 1999

³¹ GONZÁLEZ LÓPEZ, Matilde, «La influència alemanya en el purisme català», dins FONTBONA, Francesc i JORBA, Manuel (Eds.), *El romanticisme a Catalunya (1820-1874)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura: Pòrtic, 1999

³² GONZÁLEZ LÓPEZ, M., *La influencia...*, 1992

connecta amb centres artístics estrangers. La tesi de Matilde González dona les premisses fonamentals per entendre el desenvolupament del natzarenisme català a partir d'una aguda interpretació de nombroses fonts i documents que l'autora va cercar tant a arreu d'Espanya com a diverses ciutats europees; per tant el valor del seu estudi és de primera línia; si bé el seu esforç va restar gairebé inèdit en el cas de Manjarrés. Nogensmenys, conté la primera aproximació al Manjarrés teòric que prèviament havia ja tractat amb l'article *Sobre la teoria de l'art romàntic a Catalunya. Un manuscrit inèdit de José de Manjarrés*³³. Aquest escrit fixa les bases per l'anàlisi de la teoria de l'autor a estudiar, encara que tal com especifica el títol ho fa únicament centrada en un text. Certament, la tria és molt bona, ja que l'autora es fixa en un manuscrit on Manjarrés condensa tota la seva teoria. A més, es proposa els volts de l'any 1860 com a data per a l'escrit, tot i que sense fonamentar gaire la proposta. Sense entrar en els detalls, aquest article dona a conèixer allò més important del pensament artístic de Manjarrés, especialment la seva relació amb les fonts alemanyes. I darrerament, la mateixa autora ha escrit un article sobre *La contribució dels puristes catalans al Romanticisme històric*³⁴. Tot i que és un escrit orientat a les arts plàstiques, com que ens consta el coneixement que té l'autora de Manjarrés, aquí no ens podem estar de reivindicar un espai més ampli per comentar el paper del nostre teòric en la configuració del pensament artístic al qual es refereix Matilde González en el seu treball.

Qui també va voler esbrinar les arrels alemanyes del natzarenisme, en un cas concret, va ser Hans Juretschke, autor de l'extens article *Alemania en la obra de Milà i Fontanals*³⁵. Juretschke, que es referia a Manuel, va saber desgranar fins a l'últim detall l'obra del teòric estudiat, així com la seva filiació, de manera que tant l'aportació de Matilde González com la de Hans Juretschke són de gran valor per analitzar tant l'ambient intel·lectual de Manjarrés com les seves aportacions teòriques. Però qui ha estudiat més a fons l'obra de Manuel Milà i Fontanals, i qui ha fet una extensa crítica del món cultural en que va viure és Manuel Jorba, que amb els llibres *Manuel Milà i Fontanals, crític literari*³⁶ i *Manuel Milà i Fontanals en la seva època: trajectòria ideològica i professional*³⁷ deixa poques coses per dir sobre el gran literat del natzarenisme.

Aquests treballs són la superació de qui va assentar les bases per a l'estudi del natzarenisme a Catalunya, Alexandre Cirici Pellicer, que amb l'article *Los nazarenos catalanes y sus dibujos en el*

³³ GONZÁLEZ LOPEZ, Matilde, «Sobre la teoria de l'art romàntic a Catalunya. Un manuscrit inèdit de José de Manjarrés», *Revista de Catalunya*, núm. 48, 1991

³⁴ GONZÁLEZ LÓPEZ, Matilde, «La contribució dels puristes catalans al Romanticisme històric», *Revista de Catalunya*, núm. 275 – 276, 2011.

³⁵ JURETSCHKE, Hans «Alemania en la obra de Milà i Fontanals», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, vol. 35, 1974

³⁶ JORBA, Manuel, *Manuel Milà i Fontanals, crític literari*, Barcelona: Edicions Abadia de Montserrat, 1991

³⁷ JORBA, Manuel, *Manuel Milà i Fontanals en la seva època: trajectòria ideològica i professional*, Barcelona: Curial, 1984

*Museo de Arte Moderno*³⁸, de 1945, va descriure les característiques principals dels pintors que formaven part d'aquest corrent, en el qual Manjarrés també hi estava involucrat. També ha col·laborat a aquesta superació l'obra de Salvador Moreno sobre Pelegrín Clavé³⁹ i la tesina de Maria Glòria Ponsà, autora de *Claudio Lorenzale, pintor*⁴⁰, un estudi de 1974 centrat en la figura d'aquest artista i que té un interès, sobretot, documental per les cartes que dona a conèixer.

Altres estudis de figures independents, com la que va elaborar Pere Hereu sobre Elies Rogent (*Vers una arquitectura nacional*⁴¹), així com l'edició dels textos de l'arquitecte de la Universitat de Barcelona⁴², han estat primordials per poder contextualitzar i relacionar l'obra de Manjarrés.

Qui ha estudiat més detingudament la figura de José de Manjarrés ha estat, sens dubte, Vicente Maestre, que n'ha traçat algunes línies sumàries sobre la teoria de l'art a *Idees i pintura a la segona meitat del segle XIX*⁴³ per mostrar-lo com a exemple del corrent ideològic imperant a la Barcelona decimonònica. Aquest article és important, ja que amb ell s'introdueix a Manjarrés en la historiografia de l'art contemporània. On sí que Maestre sembla haver esgotat les possibilitats d'historiar és en l'haver acotat, explicat i relacionat (tant dins el context nacional com en l'internacional) la teoria de Manjarrés sobre les relacions entre art i indústria, en l'article *Arte e Industria. José de Manjarrés i Bofarull: un capítulo de estética industrial en el pensamiento barcelonés del siglo XIX*⁴⁴. Aquí Maestre, a part de nímies observacions, no deixa res per dir, ja que el rigor, l'erudició i la capacitat de formular un discurs complert i relacionat amb el context general del segle XIX que aquest autor demostra, el converteixen en un dels historiadors que s'ha referit a Manjarrés amb més lucidesa.

Maestre també ha escrit el capítol *Las primeras exposiciones retrospectivas, coleccionismo y museos: temas para un capítulo de historia del arte en la Barcelona de la Restauración*, dins l'obra col·lectiva *Col·leccionistes, col·leccions i museus*⁴⁵. Aquest autor toca un punt essencial per a la nostra investigació, l'exposició retrospectiva de 1867, i ho fa tenint en compte el context cultural de la Barcelona decimonònica, documentat amb un sòlida base que li permet poder explicar la

³⁸ CIRICI PELLICER, Alexandre, *Los nazarenos catalanes y sus dibujos en el Museo de Arte Moderno*, a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, núm. 3, 1945

³⁹ MORENO, Salvador, *El pintor Pelegrín Clavé*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas Universidad Nacional Autónoma de México, 1966

⁴⁰ PONSÀ FONTANALS, Maria Glòria, *Claudio Lorenzale, pintor*, Tesina de la Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Història de l'Art, 1978

⁴¹ HEREU I PAYET, Pere, *Vers una arquitectura nacional*, Barcelona: UPC Edicions, 1987

⁴² ROSENT I AMAT, Elies (Pròleg i cura de l'edició a càrrec de Pere Hereu Payet), *Memòries, viatges i lliçons*, Barcelona: Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 1990

⁴³ MAESTRE ABAD, Vicente, «Idees...», *L'Avenç*, núm. 7, 1978

⁴⁴ MAESTRE ABAD, Vicente, «Arte e Industria...», *Butlletí MNAC*, núm. 2, 1994

⁴⁵ MAESTRE ABAD, Vicente, «Las primeras exposiciones retrospectivas, coleccionismo y museos: temas para un capítulo de historia del arte en la Barcelona de la Restauración», dins BASSEGODA, Bonaventura (Ed.), *Col·leccions, col·leccionistes i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*, Barcelona Universitat Autònoma de Barcelona, 2007

significació del tema que tracta. En els últims anys, Pilar Vélez també s'ha referit a Manjarrés per comentar-ne la mateixa qüestió que Maestre⁴⁶, i ha escrit una breu biografia encara per publicar⁴⁷ que té en compte el personatge únicament com a acadèmic de Bones Lletres.

Pel que fa a la biografia de José de Manjarrés, l'aproximació més complerta és la veu de la Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana⁴⁸.

Pel que fa a Francesc Pi i Margall (Barcelona, 1821 – 1901), la bibliografia és sorprenentment escassa. Abunden les aproximacions al Pi i Margall polític, les més complertes, les d'Antoni Jutglar, *Pi i Margall i el federalismo español*⁴⁹ i *La reacción y la revolución: estudios políticos y sociales*⁵⁰. El Pi intel·lectual, va ser esbossat en l'*Homenatge*⁵¹ de Jordi Casasses, i tenim també una molt bona aproximació, crítica i directa, rica en reflexions i contingut, al *Francisco Pi y Margall, historiador del arte*⁵², de Javier Arnaldo.

Una de les principals mancances dels textos que es refereixen al natzarenisme és l'excés d'historicisme. Aquest vici ha anul·lat en molts casos la crítica a un corrent ideològic imperant a la Barcelona de mitjans de segle XIX. Per altra banda, tota la bibliografia consultada considera el natzarenisme com un corrent tancat en si mateix, mentre que la recerca s'hauria de replantejar el poder analitzar-lo en la seva globalitat, tractant de desfer les caselles que la historiografia ha construït per fer servir un llenguatge directe, i no pas per reduccionisme. Falta veure'n les connexions amb altres corrents de pensament o maneres de veure el món connectades amb el futur. També passa el mateix amb l'anàlisi de la teoria de l'art. Si bé és cert que es pot entendre com a un fenomen dotat de la seva pròpia dinàmica, també és cert que cal veure'n la seva transcendència. Una manera de veure-la que no tingui en compte una d'aquestes dues opcions serà sempre esbiaixada.

Per altra banda, aquest treball també intentarà matisar els discursos més recents que la historiografia de l'art actual, particularment el catàleg de l'exposició *Realisme(s). L'empremta de Courbet*,⁵³ ha construït al voltant del realisme en considerar-lo com un calc de l'avantguarda decimonònica francesa.

⁴⁶ VÉLEZ, P., «Arts industrials...», a VÉLEZ, P. (Coordinadora), *Dos segles...*, 2004

⁴⁷ VÉLEZ, Pilar, «Josep de Manjarrés i Bofarull», dins AA. VV., *Diccionari dels Acadèmics de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres, En premsa

⁴⁸ AA. VV., «José de Manjarrés y de Bofarull», dins *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Vol. XXXII, Madrid: Espasa-Calpe, 1958, p. 920

⁴⁹ JUTGLAR, Antoni, *Federalismo y revolución: las ideas sociales de Pi y Margall*, Barcelona: Universidad de Barcelona, 1966

⁵⁰ JUTGLAR, Antoni, *La reacción y la revolución: estudios políticos y sociales*, Barcelona: Anthropos, 1982

⁵¹ CASASSAS, Jordi, *Homenaje a Francesc Pi i Margall 1814 – 1901: intel·lectual i polític federal*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Presidència, 2001

⁵² ARNALDO, Javier, «Francisco Pi y Margall, historiador del arte», a *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX* (Madrid: VII Jornadas de Arte, 1995)

⁵³ AA. VV., *Realisme(s). L'empremta de Courbet*, Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2011

Pel que fa a Manjarrés, com hem vist, només s'han fet aportacions molt superficials sobre el seu corpus teòric; i únicament Maestre i Vélez l'han analitzat en profunditat, si bé ho han fet fixant-se en un únic aspecte, l'”estètica industrial”, sense rendir compte de tota la seva personalitat, que va molt més enllà d'un únic punt.

3.3.- Aportacions sobre la historiografia de l'art a Catalunya

Els estudis sobre historiografia ens ajuden a situar el Manjarrés historiador de l'art dins del devenir d'aquesta disciplina. Són, per tant, estudis fonamentals per conèixer el sentit històric que va transmetre en les seves obres.

En primer lloc ens hem de referir a l'article bàsic per tal de comprendre la historiografia de l'art a Catalunya. L'autor és Fontbona, i aquest estudi forma part d'un també interessant llibre, on participen diversos autors, titulat *Història de la historiografia catalana*⁵⁴. Aquí ens interessa, sobretot, el capítol de Fontbona. Tot i que cal admetre que és un estudi pràctic i eficient sobre la història de l'art a Catalunya, no aporta conceptes nous. Fontbona pretén resumir cronològicament les línies bàsiques de tots els historiadors de l'art catalans, de manera que són línies únicament descriptives i sintètiques que poden servir per situar en un inici a qui després vulgui aprofundir, però que no passen de la superfície i que no volen tenir, en cap cas, un sentit crític. Així doncs, no és ni una revisió, ni una posada al dia, simplement s'ha reunit informació per primera vegada. Un esforç similar al que va fer el mateix autor amb el capítol titulat *Els orígens de la historiografia de l'art catalana*⁵⁵, més complert que el que acabem de citar, ja que es fixen uns límits cronològics més curts.

Un esforç semblant al de Fontbona és el que va fer Ainaud de Lasarte⁵⁶ amb la ponència *Dos segles d'Història de l'Art a Catalunya*. Tot i que aquest text és més reflexiu que el de Fontbona i tot i que és fonamental per dibuixar les bases de la història de la historiografia de l'art a Catalunya, s'oblida de Manjarrés. En canvi, malgrat partir d'uns límits més amplis, l'escrit d'Antonio Bonet Correa al

⁵⁴ FONTBONA, F., «Historiografia...», dins BALCELLS, A. (Coordinador), *Història...*, 2003

⁵⁵ FONTBONA, DE VALLESCAR, Francesc, «Els orígens de la historiografia de l'art catalana», dins AA. VV., *Professor Joaquim Molas. Memòria, escriptura, història*, Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, vol. 1, 2003

⁵⁶ AINAUD DE LASARTE, Joan, «Dos segles d'Història de l'Art a Catalunya», dins *Vè Congrés Espanyol d'Història de l'Art* (Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 29 d'octubre – 3 de novembre de 1984)

catàleg de l'exposició *El libro de arte en España*⁵⁷ té en compte el nostre autor. El fet de tractar-se d'una exposició fa perdonar la voluntat sintètica i l'objectiu de donar una visió panoràmica sobre el tema escollit, si bé el text de Bonet Correa, al nostre entendre, manté un punt de vista equívoc i excessivament banal sobre Manjarrés al descriure'l com “*una especie de Charles Blanc español*”⁵⁸, ja que els punts de contacte entre els dos historiadors no van més enllà de compartir professió.

Per altra banda, Ramon Grau i Marina López han estudiat àmpliament la historiografia catalana. Des d'una perspectiva més teòrica i menys concreta, Grau i López s'han fixat en *La gènesi del positivisme historiogràfic*⁵⁹, *l'Arqueologia romàntica: espiritualisme versus materialisme*⁶⁰ i en la sèrie de monografies d'historiadors *Sobre trajectòries individuals*⁶¹, estudis crítics on han sabut extreure conclusions que ens expliquen de manera clara les motivacions de la historiografia catalana. Aquests dos autors són, per tant, una referència que ajuda a orientar la nostra investigació per tal de conèixer les directrius per on es va moure la historiografia catalana del segle XIX.

Cal fixar-nos també en els estudis que s'han dut a terme sobre l'arqueologia a Catalunya, sobretot els esforços sintètics però força complets de Xavier Barral⁶² i el d'Eduard Riu Barrera⁶³, que ofereixen una perspectiva global i històrica d'aquesta disciplina a Catalunya i que ens és útil per contextualitzar a Manjarrés, a qui, nogensmenys, entenem que no donen la rellevància que li correspon. Passa el mateix amb l'obra monumental *250 años de arqueología y patrimonio*⁶⁴, on les referències a Manjarrés són poques i d'escàs interès, però la síntesi que porta a terme Josep Remesal en aquesta obra col·lectiva dóna una visió molt acurada del panorama arqueològic a la Catalunya del segle XIX. És més crítica i menys sintètica l'aportació d'Olivier Poisson sobre l'arqueòleg Brutails⁶⁵, on s'expliquen i revelen els contactes de Catalunya amb França en el naixement de l'arqueologia moderna i que per tant és d'una significació important pel nostre estudi.

Finalment cal citar dos congressos importants per al tema que volem tractar. Les Jornadas de Arte de 1994, on es va parlar de la *Historiografia del arte español en los siglos XIX y XX*⁶⁶, i tres anys

⁵⁷ BONET CORREA, Antonio «Preámbulo», dins *El libro de arte en España* (Dirección General de Archivos y Bibliotecas, XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Madrid: 3-8 de setembre de 1973)

⁵⁸ Íbidem, p. 26

⁵⁹ GRAU, Ramon i LÓPEZ, Marina, «La gènesi del positivisme historiogràfic», *L'Avenç*, 96, 1986, p. 71-79

⁶⁰ GRAU, Ramon i LÓPEZ, Marina, «L'Arqueologia romàntica: espiritualisme versus materialisme», *L'Avenç*, 91, 1986, p. 72-76

⁶¹ GRAU, Ramon i LÓPEZ, Marina «Sobre trajectòries individuals», *L'Avenç*, 155, 1992, p. 42-48

⁶² BARRAL I ALTET, Xavier, *L'arqueologia a Catalunya*, Barcelona: Editorial Destino, 1989

⁶³ RIU BARRERA, Eduard, «Les arqueologies del segle XIX a Catalunya», dins AA.VV., *Homenatge a Bonaventura Hernández Sanahuja*, Tarragona: Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, 1991

⁶⁴ REMESAL, José «Cataluña», dins AA. VV., *250 años de arqueología y patrimonio*, Madrid: Real Academia de la Historia de Madrid, 2003

⁶⁵ POISSON, Olivier, *Jean-Auguste Brutails, l'arqueologia francesa i l'aparició de l'arqueologia monumental catalana a finals del segle XIX*, Barcelona: Amics de l'Art Romànic, 2006

⁶⁶ *Historiografia del arte español en los siglos XIX y XX*⁶⁶ (VII Jornadas de Arte, Madrid: Alpuerto, 1995)

abans, el congrés sobre la *Historiografía de la arqueología y de la Historia Antigua en España (siglos XVIII-XX)*⁶⁷. Els dos esdeveniments van ser prou importants com per poder-se considerar els primers símptomes de l'interès que ha generat darrerament aquesta branca de coneixement en la qual nosaltres ara volem aprofundir. Són publicacions plenes de referències fonamentals, sense les quals estariem mancats d'estudis particulars capaços de donar en conjunt una perspectiva global. Ara bé, tant en els dos casos com en un altre llibre sobre historiografia, *Arquitectura y romanticismo*⁶⁸, hem detectat que en la tria de continguts falta una visió general de tot el territori espanyol. El fet de no tenir en compte les publicacions d'autors catalans (no només en l'exemple de Manjarrés, també podríem afegir a Pau Milà i Fontanals, o a Fontanals el Castillo, o inclús a Domènech i Montaner), les aportacions dels quals són més que dignes de tenir en compte, i la recaiguda en tòpics de reconegut valor com els *Recuerdos y Bellezas de España*, ens fan adonar de l'estat embrionari dels estudis historiogràfics i de la poca atenció que rep el que des del centre s'anomena "perifèria".

⁶⁷ *Historiografía de la arqueología y de la Historia Antigua en España (siglos XVIII-XX)*, (Congreso Internacional, Madrid: Ministerio de Cultura , 1991).

⁶⁸ CALATRAVA, Juan (Ed.), *Romanticismo y arquitectura. La historiografía arquitectónica a mediados del s. XIX*, Madrid: Abada Editores, 2011.

4.- Notes per a una biografia de José de Manjarrés

Batejat a la parròquia del Pi, a Barcelona, el 15 de maig de 1816, José de Manjarrés y de Bofarull va ser fill de José de Manjarrés y de Valdés, advocat dels Reials Consells, i de Maria Francesca de Bofarull y Mascaró⁶⁹, germana del cèlebre historiador Pròsper de Bofarull, un dels erudits més destacats de la primera meitat del segle XIX català i autor d'una obra cabdal per a la Renaixença: *Los Condes de Barcelona vindicados*⁷⁰.



Figura 1. Retrat de José de Manjarrés aparegut al llibre *Las Bellas Artes*

⁶⁹ Aquestes dades les aporta MAESTRE ABAD, Vicente, «Arte e Industria. José de Manjarrés i Bofarull: un capítulo de estética industrial en el pensamiento barcelonés del siglo XIX», *Butlletí MNAC*, núm. 2, 1994

⁷⁰ BOFARULL Y MASCARÓ, Próspero de, *Los Condes de Barcelona vindicados, y cronología y genealogía de los reyes de España considerados como soberanos independientes de su marca*, Barcelona: Impr. De Juan Oliveres y Monmany, 1836

Va estudiar dret a la Universitat de Cervera i d'Osca i als Estudis Generals de Barcelona. El 1839 ja era advocat, i deu anys després va obtenir el càrrec de vocal supernumerari de la Diputació de Barcelona. A més, va treballar també en la contabilitat de la barcelonina Caja de Ahorros⁷¹.

Sembla que ben aviat la seva vocació artística es va encaminar cap a la pràctica, ja que segons el seu biògraf i editor Juan Bastinos⁷² va compaginar el seu debut en el món laboral amb les classes nocturnes que Josep Arrau i Barba (Barcelona, 1802 - 1872) impartia a la Junta de Comerç⁷³. A mitjans dels anys quaranta, va contraure matrimoni amb Adelaida de Gironella, filla d'un advocat cosmopolita i ric, Antonio de Gironella (Barcelona 1789 – París 1855), però no se li coneix descendència. En morir el seu sogre, va quedar viuda Maria Virginia Dodero y Montobbio, que va cedir l'usufructe de l'herència del seu marit als seus cinc fills⁷⁴, i aquests van donar a Manjarrés els poders per gestionar els seus bens, convertint-lo en l'administrador de l'opulent patrimoni dels Gironella, cosa que s'explica en el següent document:

“[Els hereus de Maria Virginia Dodero y Montobbio] otorgan poder cumplido a José de Manjarrés de Bofarull para administrar, regir y gobernar todos los bienes y negocios que los senyores poderantes actualmente tienen, y en adelante tendrán en cualquier parte y por cualquier titulo o motivo que les pertenezcan y correspondan”⁷⁵

En la seva joventut va escriure algunes obres literàries, la majoria de les quals el mateix autor va desdenyar. Només n'hem trobat una de publicada, val a dir que adotzenada i d'escàs interès: *Juego de damas: pieza dramática de salón*⁷⁶.

Al 1836 va aprovar dos cursos dels quals només sabem que pertanyien, el primer, a la *Cátedra de Lengua Española* de la Reial Acadèmia de Bones Lletres, i el segon, a la *Cátedra de Oratoría y*

⁷¹ Una de les biografies més minucioses de José de Manjarrés és la que apareix a AA. VV., «José de Manjarrés y de Bofarull», dins *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Vol. XXXII, Madrid: Espasa-Calpe, 1958, p. 920

⁷² Juan Bastinos li va dedicar una breu biografia a BASTINOS, Juan, «Apuntes Biográficos de José de Manjarrés», dins *Las Bellas Artes. Historia de la arquitectura, la escultura y la pintura*, Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1881.

⁷³ “Como dicho profesor [Arrau i Barba] acababa de fundar en la escuela de la Junta de Comercio una enseñanza de dibujo de adorno, asistía Manjarrés por las noches á dicha clase, donde hizo notables adelantos en la copia del yeso, modelado en barro y composición; obteniendo todos los años los primeros premios” BASTINOS, J. «Apuntes...», dins *Las Bellas Artes...*, 1881., p. 32.

⁷⁴ GARCÍA CASTRILLÓN, Julio Carlos, *Servidor documental*, a *monacodebacardi.com* (Doc. 1945)

⁷⁵ GARCÍA CASTRILLÓN, Julio Carlos, *Servidor documental*, a *monacodebacardi.com* (Doc. 1946)

⁷⁶ MANJARRÉS, José de, *Juego de damas. Pieza dramática de salon*, Barcelona: S.l., s.n. 19--

Literatura Nacional de la mateixa corporació que l'anterior⁷⁷. Així doncs, no és estrany que des d'aquest mateix any fos membre de la Sociedad Filodramática de Barcelona i que ja al 1848 se'l considerés un coneixedor de l'art i de la literatura, perquè va ser en aquesta data quan la Reial Acadèmia de Bones Lletres el va fer membre de la secció d'història⁷⁸. Aquest nomenament va anar acompanyat d'una responsabilitat important, ja que el mateix any d'ingrés a l'Acadèmia de Bones Lletres va entregar un document manuscrit⁷⁹ a la corporació amb les inscripcions textuais de les làpides i sepulcres conservats al Museo Provincial de Antigüedades, un treball paleogràfic que segons Ramon Muns, president de la institució, feia “*honor a su laboriosidad e inteligencia*”⁸⁰ i que dóna fe del tarannà meticulós que li atribueix el seu ex alumne i historiador de l'art Francesc Miquel i Badia⁸¹, el segon i últim biògraf de Manjarrés.

Superats els seus inicis literaris i iniciat en l'arqueologia, va publicar l'any 1848 *El Libro Verde de Barcelona*⁸², una obra que escapa els interessos del present treball i que va escriure conjuntament amb el novel·lista, historiador, president de la Sociedad Económica Barcelonesa de Amigos del País i director del Museo Provincial de Antigüedades, Joan Cortada (Barcelona, 1805 – 1968), amb qui iniciaria una llarga relació d'amistat.

Al 1852 era membre de l'Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, i al 1857 substituïa interinament al gran ideòleg del natzarenisme català, Pau Milà i Fontanals (Vilafranca del Penedès, 1810 – Barcelona 1883), que va deixar vacant la plaça de catedràtic de *Teoría é Historia de las Bellas Artes*, càrrec per al qual Manjarrés va ser recomanat pel seu predecessor⁸³ després l'arrauxada i cèlebre dimissió de Milà, l'any 1856⁸⁴. El mateix Milà explica aquesta recomanació:

⁷⁷ *Discípulos que tienen aprobado en la Catedra de Oratoría y Literatura Nacional exigida por acuerdo de la Real Academia de Buenas Letras de Esta Ciudad y Orden del 27 de marzo de 1836 sobre abono de cursos en las cátedras de la academia son dos documentos sense catalogar de l'Arxiu de la Real Acadèmia de Bones Lletres*

⁷⁸ “Este cuerpo literario, bien enterado así de los extensos conocimientos y buen gusto en la literatura, como de las demás bellas calidades y circunstancias que distinguen a V, acordó en sesión de 28 de Abril ultimo nombrar a usted socio residente en la sección de historia”. Correspondència rebuda per Manjarrés de l'Acadèmia de Bones Lletres conservada a la Biblioteca Nacional de Catalunya (Ms. 3448)

⁷⁹ Sobre la necessitat del Museo de Antigüedades per disposar sobre informació de les peces que contenia i l'encàrreg fet a Manjarrés, veure CASANOVAS I MIRÓ, Jordi, *El Museu de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona. Dades per a una història*, Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres, 2009, p. 134

⁸⁰ Carta de Ramon Muns a Manjarrés, datada del 20 de novembre de 1848 i conservada a la Biblioteca Nacional de Catalunya (MS. 3448).

⁸¹ MIQUEL I BADIA, Francesc, *Apuntes biográfico-críticos sobre D. José de Manjarrés y de Bofarull*, Barcelona, Imp. Barcelonesa, 1884

⁸² CORTADA, Juan i MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de, *El Libro Verde de Barcelona: Añalejo de costumbres populares, fiestas religiosas y profanas*, Barcelona: Impr. Hijo de Domingo Casanovas, 1848.

⁸³ En una carta de l'“Expediente sobre renúncia y provisión de la plaza de profesor de Teoría e Historia de las Bellas Artes, firmada per l'aleshores president de l'Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, el Marquès d'Alfarràs, s'explica com la dimissió de Milà va provocar la urgència de trobar un professor, així com la recomanació de Manjarrés per part de Milà, que, a més, li va oferir proporcionar-li els seus llibres. (Doc 2.27., Arxiu de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi).

⁸⁴ Veure FREIXA, Mireia, *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, 2008, p. 11-12.

“Hubiese sentido que hubiese quedado suspendida mi clase á la mitad del curso, pero sé que esto no sucederá, pues un sujeto muy digno y capaz está dispuesto á sustituirme, si V. lo estimase oportuno, hasta que se provea la càtedra por oposiciones. La persona en cuestion es el señor Manjarrés, que está perfectamente preparado para salir airoso de su empenyo y que además, por si lo necesitase, que no lo creo, yo le he ofrecido mis libros, manuscritos y trabajos de una porcion de años”⁸⁵

Pocs mesos després de la substitució interina de Milà i Fontanals obtenia per oposició la càtedra de *Teoría é Historia de las Bellas Artes*⁸⁶. El primer opuscle que va escriure ja com a professor de “Llotja” i que ens interessarà més endavant va ser *El traje bajo consideración arqueológica*⁸⁷ (1858). Un any més tard, *Teoría é Historia de las Bellas Artes. Principios Fundamentales*⁸⁸, un llibre concebut com a manual per a la seva assignatura i primera síntesi de la història universal de l’art apareguda a Espanya. El 1859 va ser un any de gran producció per Manjarrés, ja que també va publicar un *Discurso leído en la sesion pública de la Academia de Bellas Artes*⁸⁹, que és el resum del seu pensament artístic. A més, va ser aquesta mateixa data quan va aparèixer *El Arte*, una revista que no va arribar a un any de vida, editada a Barcelona i defensora de la ideologia natzarena de la qual Manjarrés en va ser un dels principals impulsors i redactors. Pel que fa a la seva activitat a la premsa, cal dir que va col·laborar puntualment amb la revista barcelonina *La España Musical* i en una altra d’abast estatal, *El Arte en España*, editada a Madrid i dirigida per l’erudit Gregorio Cruzada Villaamil (Alacant, 1832 – Madrid 1884).

⁸⁵ Carta de Pau Milà i Fontanals al Marquès d’Alfarràs conservada al’ Arxiu de l’Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi (Doc. 2.27.21). Veure Annexos (10.2)

⁸⁶ *Noticias del Catedrático Don José de Manjarrés*. Manuscrit conservat a l’Arxiu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi (Doc. 149.2.1.12.1.1)

⁸⁷ MANJARRÉS Y BOFARULL, José de, *El traje bajo consideración arqueológica*, Barcelona: Librería de Joaquín Verdager, 1858

⁸⁸ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de, *Teoría é Historia de las Bellas Artes. Principios Fundamentales*, Barcelona: Librería de Joaquín Verdager, 1859

⁸⁹ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de, *Discurso leído en la sesion pública de la Academia de Bellas Artes*, Barcelona, Librería de Joaquín Verdager, 1859

D'entre els llibres que va escriure, a més dels ja citats, trobem el *Museo Europeo de Pintura y Escultura*⁹⁰ (1859-1863), una obra de tall divulgatiu on analitzava pintures i escultures europees des de l'antiguitat fins al segle XIX i que ens servirà per endevinar, en part, el gust del seu autor. Als manuals *Nociones de Arqueología Española*⁹¹ (1864) i *Nociones de arqueología cristiana*⁹² (1867) i al catàleg de l'exposició retrospectiva de 1867 de l'Acadèmia de Belles Arts titulat *Informe sobre el resultado de la Exposición Retrospectiva de la Academia de Bellas Artes celebrada en Barcelona*⁹³ (1868) trobarem el Manjarrés encarat cap a la nova metodologia positivista. La *Teoría estética de las artes del dibujo*⁹⁴ (1874) i la *Teoría estética de la arquitectura*⁹⁵ (1875), amb la qual va aconseguir un important premi de la Academia de San Fernando, juntament amb el manuscrit *Disertacion en que se estudia y determina la esencia y carácter del Arte contemporáneo*⁹⁶, de data desconeguda⁹⁷, són els escrits on Manjarrés desenvoluparà el seu corpus teòric iniciat al manual de 1859. Per altra banda, la seva obra més divulgada serà *Las Bellas Artes: Historia de la arquitectura, la pintura y la escultura*⁹⁸, editada el 1875 i 1881. Aquí Manjarrés condensarà les seves aportacions teòriques i històriques i donarà claus importants sobre el seu pensament historicoartístic. A més, en sortirà una versió pòstuma adaptada a Espanya el 1898⁹⁹. Els seus darrers anys van ser molt productius, ja que el 1878 reincideix amb el tema que havia iniciat el seu currículum com a historiador i publica *El Vestido*¹⁰⁰, i un any més tard se li coneix un *Manual para el alumno de las*

⁹⁰ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de, *Museo Europeo de Pintura y Escultura, ó sea coleccion de láminas grabadas*, Barcelona: Librería de Joaquín Verdaguer, 1860-1862

⁹¹ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de, *Nociones de arqueología española*, Barcelona: Libr. De Juan Bastinos é Hijo, 1864

⁹² MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de, *Nociones de arqueología cristiana*, Barcelona: Impr. Del Heredero de Pablo Riera, 1867

⁹³ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de, *Informe sobre el resultado de la Exposicion Retrospectiva celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona en 1867*, Barcelona: Imprenta de Celestino Verdaguer, 1868.

⁹⁴ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de, *Teoría estética de las artes del dibujo. Comprende la teoría estética de la arquitectura, que constituye la memoria que sobre este tema premió la Academia de Bellas Artes de San Fernando en el concurso abierto en 1866*, Barcelona: Establecimiento Tipográfico de Jaime Jepús, 1874

⁹⁵ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de, *Teoría estética de la arquitectura: obra premiada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el certamen de 1866* Madrid : Impr. y Fundición de Manuel Tello, 1875

⁹⁶ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de, *Disertacion en que se estudia y determina la esencia y carácter del Arte contemporáneo, considerado bajo el doble aspecto del sentimiento expresado por las elevadas manifestaciones de las Artes plásticas y de la representacion de la bella forma en las artes suntuarias y en los productos de la indutria, de modo que los resultados que de este estudio se obtengan sean de inmediata aplicacion a los usos de la vida real*, Manuscrit conservat a l'arxiu de l'Ateneu Barcelonès (Ms. 875)

⁹⁷ A GONZÁLEZ LÓPEZ, M., «Sobre la teoria de l'art...», 1991, la historiadora data el manuscrit pels volts de 1860. Nosaltres no creiem que hi hagi prous dades per poder afirmar cap data, ni tant sols aproximada.

⁹⁸ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de, *Las Bellas Artes: Historia de la arquitectura, la pintura y la escultura*, Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1875 i MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de, *Las Bellas Artes: Historia de la arquitectura, la pintura y la escultura*, Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1881

⁹⁹ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de, *Las Bellas Artes en España: Arqueología, monumentos antiguos y modernos, escultura y pintura*, Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1898.

¹⁰⁰ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de, *El Vestido*, Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1878

*escuelas de dibujo general preparatorio*¹⁰¹, un llibret bàsic i tècnic per a aprendre els rudiments del dibuix. *Las Artes Suntuarias: sus teorías y su historia*¹⁰² (1880) va ser l'última obra del nostre autor.

Va ser membre de la Sociedad Arqueológica Tarraconense, vocal de la Comisión de Monumentos Históricos de Barcelona, subdirector del Museo Provincial de Antigüedades i membre de les acadèmies artístiques de Florència i de Milà.

En la seva tasca com a subdirector del *Museo de Antigüedades* sembla que va perdre l'antiga amistat amb el director del museu, Joan Cortada. Els fets arrenquen quan Cortada va presentar la dimissió en saber que l'acadèmia de Bones Lletres va creure oportú fer passar qualsevol decisió financera pel tresorer, malgrat que tot seguit Cortada va tornar a ser confirmat com a director. A partir de llavors, la relació entre Manjarrés i Cortada es va refredant¹⁰³ fins que Manjarrés presenta la seva dimissió, cosa que no es va prendre gens bé Cortada:

“espero que habréis de desistir de la dimisión que habeis hecho, contando poco con mi amistad y dando ocasión que la Academia haya podido creer que el director del museo lo estaba profanando y malogrando”¹⁰⁴.

A aquest retret, Manjarrés responia secament que dimitia per falta de temps i per veure's incapaç d'impulsar millores ni corregir “abusos”¹⁰⁵.

La seva vida acadèmica el va portar a relacionar-se amb grans pintors del moment, com Claudio Lorenzale, i a admirar les obres de Pelegrín Clavé¹⁰⁶, dades que si observem juntament amb la seva teoria de l'art ens presenten a Manjarrés com una personalitat molt propera als artistes natzarens catalans i continuadora de la seva ideologia, que va combinar amb un seguiment estricte de l'estètica de Hegel. Paral·lelament, es va interessar per les relacions entre art i indústria, així com per l'escenografia teatral¹⁰⁷, cosa que el va portar a encarregar-se de la direcció artística del Liceu.

¹⁰¹ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de, *Manual para el alumno de las escuelas de dibujo general preparatorio, ó sea, coleccion de tratados rudimentales de las materias indispensables para estudiar con provecho las artes del dibujo*, Barcelona: Imprenta de Jaime Jepús, 1879

¹⁰² MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de, *Las Artes Suntuarias: Sus teorías y su historia*, Barcelona, Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1880

¹⁰³ CASANOVAS I MIRÓ, J., *El Museu...*, 2009, p. 137

¹⁰⁴ Carta firmada per Joan Cortada conservada a la Biblioteca Nacional de Catalunya (Ms. 3448)

¹⁰⁵ Carta firmada per José de Manjarrés conservada a la Biblioteca Nacional de Catalunya (Ms. 3448)

¹⁰⁶ Per la seva feina a l'Acadèmia, Manjarrés va haver de conèixer i tractar a Claudio Lorenzale. Pel que fa a Clavé, la seva crítica a *El Arte* del 15 de juny de 1859 mostra la gran admiració que li tenia.

¹⁰⁷ MANJARRÉS Y BOFARULL, José de, *El Arte en el teatro*, Barcelona, Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1875.

Va morir a Barcelona el 19 d'agost de 1880, a l'edat de seixanta quatre anys, pocs mesos després de ser nomenat director de l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona on hi va treballar durant vint-i-tres anys com a catedràtic de *Teoría é Historia de las Bellas Artes*.

5.- L'obra teòrica: el classicisme hegel·lià d'un natzarè

5.1.- Introducció

La font primària i fonamental que utilitza Manjarrés per construir tota la seva teoria de l'art i la seva estètica és l'obra de Hegel. Probablement, Manjarrés coneixia l'alemany de traduccions italianes o franceses, ja que la recepció de Hegel a Catalunya data de principis del segle XIX i no es coneix de primera mà¹⁰⁸. L'edició més estesa del *Cours d'Esthétique* entre les biblioteques catalanes data dels anys quaranta, i ja inclou un estudi crític del filòsof¹⁰⁹. Probablement, Manjarrés (i bona part de la seva generació) la va tenir entre les mans, i va ser a partir d'ella que va incorporar i ajustar el seu pensament artístic i estètic.

Juntament a la potent estructura teòrica hegel·liana, en Manjarrés perviuen bona part dels tòpics classicistes que a Espanya va institucionalitzar Anton Raphael Mengs (Aussig, 1728 – Roma, 1779). Aquest substrat va ser inclòs en el corrent de pensament artístic dominant a la primera meitat del segle XIX català: el romanticisme conservador preconitzat per l'Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, és a dir, el que s'ha conegut com a “natzarenisme”, una ideologia importada dels artistes germànics establerts a Itàlia que aportava religiositat en la creació artística i que afavoria la fortuna crítica dels artistes prerenaixentistes, renaixentistes, i del classicisme, especialment la de Rafael.

Hegelianisme, natzarenisme i classicisme són, doncs, els tres referents de l'univers teòric que Manjarrés va defensar fins a la seva mort, quan el panorama artístic s'havia deslliurat de tot idealisme i el realisme i el positivisme, que a mitjans de segle eren superficials, havien esdevingut gairebé hegemònics i fonamentals.

¹⁰⁸ Per a una visió més complerta de la recepció de Hegel a Espanya, es pot veure l'obra de PIZÁN, Manuel, *Los hegelianos en España y otras notas críticas*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1973.

¹⁰⁹ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Cours...*, 1840-52. Bénard va ser un dels estudiosos de l'obra de Hegel amb més difusió a Espanya: BÉNARD, Charles, *Hegel: philosophie de l'art: essay analytique et critique*. Paris: Ladrangue, 1852.

5.2.- Una excepció: catòlic i hegel·là

Encara a mitjans del segle XX, un article del professor de dret Elías de Tejada y Spínola¹¹⁰ demostrava que pervivia el que durant el segle XIX es veia com una evidència: la dialèctica hegeliana es basa en el moviment, el moviment implica un canvi, i el canvi, en el terreny polític, és la revolució. Per tant, ser un seguidor, un lector, un aficionat a Hegel, va ser, tal com explica Manuel Pizán, sinònim d'estar molt allunyat de les directrius del catolicisme:

“En el estado de exacerbada lucha ideológica que había en la España de la época, ser hegeliano equivalía a ser panteísta, lo que equivalía, en el mejor de los casos a ser hereje, y en el peor, a que le colgaran a uno el sambenito de ateo. Cosa que no dejaba de tener algunos inconvenientes de tipo práctico”.¹¹¹

Ara bé, també hi havia excepcions, intel·lectuals seduïts per Hegel que estaven sempre atents a posicionar-se com a catòlics convençuts per no ser considerats ateus o heterodoxos. Manjarrés és una d'aquestes excepcions.

L'idealisme és en Manjarrés una constant. És, sens dubte, l'idealisme que propugnava Hegel, segons el qual, l'objectiu de l'art no ha de ser simplement la imitació, sinó que ha de convertir-se en un producte de l'esperit. Això no vol dir, tanmateix, que l'art no hagi de reproduir la naturalesa fidelment: l'artista ha de saber imitar-la, però no pot quedar-se només en aquest estadi, ha de donar-li un contingut “espiritual”:

“Ciertamente, el hombre puede tener interés en reproducir apariencias como la Naturaleza produce sus formas. Pero sólo puede tratarse de un interés puramente subjetivo, al querer demostrar el hombre su destreza y habilidad, sin preocuparse del

¹¹⁰ TEJADA, Elías de «El hegelianismo jurídico español, Madrid», *Editorial Revista de Derecho Privado*, 1944.

¹¹¹ PIZÁN, Manuel, *Los hegelianos en España...* 1973, p. 20

valor objetivo de lo que tiene la intención de reproducir. Al imitar, el hombre no pasa de los límites de lo natural, mientras que el contenido debe ser de naturaleza espiritual”¹¹²

Si bé en Manjarrés aquesta idea és gairebé idèntica, hi ha una diferència fonamental amb Hegel: la superioritat de la naturalesa respecte a l'art. Probablement és a causa de la fortalesa de les conviccions catòliques de Manjarrés, o a la voluntat de demostrar l'allunyament dels punts més conflictius als quals podia donar peu Hegel que es negui a considerar les obres producte de l'intel·lecte humà superiors a la Naturalesa, és a dir, superiors a la creació divina.

“La Belleza existe en el Arte, en su verdadero modo de ser, porque es la conformidad más asequible de la forma con la idea más verdadera y buena que el hombre puede alcanzar. (...) La naturaleza responde a otro orden [que l'art], responde a una idea más elevada, y á una elevacion á que el hombre no puede alzar, á la del trono del Altísimo. En este sentido, la obra de la Naturaleza es superior á la obra del Arte”¹¹³.

Ara bé, la base teòrica de Manjarrés serà d'arrel hegeliana i la repetirà fins a la sacietat:

“las artes imitan idealizando, esto es, purificando el modelo de todo lo inconveniente á la idea”¹¹⁴.

Per altra banda, cal fer notar que l'impuls moralitzador, en el cas del teòric barceloní, està marcat per un interès extraordinari en deixar clar que es tracta de la moral de l'Església Catòlica, Apostòlica i Romana. Tot i que Hegel també creu en la “*función moralizadora del arte*”¹¹⁵, Manjarrés parla d'arts morals o d'utilitat moral en la majoria dels seus llibres i escrits, i hi afegirà

¹¹² HEGEL, Georg, Wilhelm Friedrich, *Introducción...*, 2001, p. 51-52

¹¹³ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Teoría estética de las artes del dibujo...*, 1874, p. 41 i 45

¹¹⁴ Íbidem, p. 43. L'obra en la que Manjarrés s'esplaia més en els comentaris d'aquest “dogma” és en la *Disertacion en que se estudia y determina la esencia del arte*, manuscrit que es conserva a l'arxiu de l'Ateneu Barcelonès (Ms. 875).

¹¹⁵ HEGEL, G. W. F., *Introducción...* 2001, p. 65 i ss.

un toc de religiositat, arribant a comparar la creació artística i la divina¹¹⁶. Podem entendre que aquesta insistència es deu a la convicció de l'autor i possiblement, altra vegada, a la necessitat de desmarcar-se de l'heterodox deisme hegel·lià que serà combatut implacablement pels sectors més conservadors i, a partir dels anys vuitanta, per l'integrisme de Menéndez Pelayo a la *Historia de los heterodoxos españoles*¹¹⁷ i a la *Historia de las ideas estéticas en España*¹¹⁸.

Per Manjarrés, Hegel no és una inspiració llunyana, ni una atracció ideològica fonamentada en la simpatia intel·lectual, sinó que és un camí que segueix atentament, una guia de la qual no es desmarca gens ni mica a no ser que vulgui incorporar altres autors. Així, veiem que la divisió de l'art entre “simbòlic”, “clàssic” i “romàntic” o la proposta de divisió de la “ciència” estètica en una part general, una d'especial per a cadascuna de les disciplines artístiques i una altra d'històrica es repeteix en els dos teòrics de manera idèntica¹¹⁹.

En Hegel, l'art també aconsegueix la mateixa missió que la filosofia i la religió, el mateix passa amb Manjarrés, que lliga a consciència allò vertader, allò bo i allò bell¹²⁰. Malgrat això, es refereix a la “ciència estètica”, tal com ho fa també Hegel. Aquesta ciència, com ho anunciava el mateix alemany, és d'un gran optimisme, ja que és el mitjà a través del qual es pot analitzar l'art des d'una perspectiva inèdita, és gràcies a la filosofia que es descobreix l'art amb tota la seva plenitud, mai fins llavors –considera Hegel-, quan entra en escena l'anàlisi estètic de l'art, s'havia pogut entendre què és i com ha de ser realment l'art:

“Incluso desde el punto de vista histórico no se ha comenzado a conocer y apreciar el arte como lo hacemos nosotros”¹²¹.

Aquesta idea persisteix en Manjarrés, ell la continuarà íntegrament:

¹¹⁶ “El arte es, pues, un simulacro de la Creacion, mitad idea y mitad forma, mitad espíritu y mitad materia: y de la propia manera que al crear Dios al hombre hubo de establecer una armonía entre el alma y el cuerpo; así debe proceder el artista...” MANJARRÉS, J., *Teoría Estética de las artes del Dibujo...* 1874, p. 31.

¹¹⁷ MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid: Librería Católica de San José, 1880-1881

¹¹⁸ MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1883-1891

¹¹⁹ A MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de, *Teoría e Historias...*, 1859, es divideix el llibre en una part “general”, on es determina què és allò bell, una part “especial”, on s'aborda la teoria de cada disciplina artística, i finalment una d'històrica. Això és exactament el que proposa i porta a la pràctica HEGEL, G. W. F., *Introducción...*, 2001.

¹²⁰ Per exemple, en el citat manuscrit no datat de l'Ateneu Barcelonès (Ms. 875), porta a l'encapçalament la divisa *Verum, Bonum, Pulchrum*. Al text, es reincideix en la unitat d'allò Verader, allò Bo i allò Bell.

¹²¹ HEGEL, G. W. F., *Introducción...* 2001, p. 127

“La ciencia estética tal cual se ha inaugurado en el mundo científico desde principios del siglo en que vivimos tiene todas las condiciones necesarias para proporcionar al arte los elementos de una teoría razonada, y por lo mismo, estable y difícil de ser derribada. Ella ha puesto en evidencia el verdadero objetivo del arte, sus relaciones con la Naturaleza, los principios que presiden en su desarrollo histórico, los caracteres de las obras artísticas”¹²²

Aquest clar emmirallament amb l'estètica d'arrel alemanya, farà d'ell un personatge en equilibri entre dos mons: per una banda serà un home del segle XVIII, contagiats d'una manera de veure el món clarivident, amb gran seguretat, profundament optimista. De l'altra, haurà de deixar pas, i de fet també en participarà, de les noves idees, del positivisme, del coneixement científic, de l'esforç erudit, de les relacions de l'art amb la indústria... Això sí, no deixarà mai de recordar que l'art ha de contenir la idea. Manjarrés ens ha de fer veure, per tant, que no podem entendre romanticisme i positivisme com dues realitats enfrontades, sinó que les dues es relacionen, fins i tot es complementen, i poden tenir lloc en una mateixa personalitat.

5.3.- La noció de “gust” com a concepte compartit amb el classicisme

Però Manjarrés no només es perfila com un atent seguidor de Hegel en el tronc central de la teoria estètica, sinó que també en pren les reflexions col·laterals, com ara la noció de “gust”. I és que altra vegada, el gust serà un concepte manllevat de Hegel, ja que segons Manjarrés és “*el sentimiento de lo bello*”¹²³, el mateix que passa amb Hegel, que creu que pot ser format, o més encara, que té la necessitat de ser format:

¹²² MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Discurso leído...*, 1859, p. 4.

¹²³ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Teoría Estética de las Artes del Dibujo...*, 1874, p. 21

“Tener gusto es, pues, tener el sentimiento, el sentido de lo bello, es una aprehensión que permanece en estado de sentimiento y que experimenta una formación tal que encuentra lo bello inmediatamente, allí donde esté y sea cual fuere”¹²⁴.

Manjarrés, com Hegel, creu que el gust és un sentit, malgrat que ell en diu “*dote natural*”¹²⁵, i no admet que es pugui formar, però si refinar a través de casos pràctics, és a dir, a través de la visualització de Bellesa. Manjarrés, doncs, gosa fer una petita precisió a Hegel, el fet de considerar la impossibilitat de “formar” el gust, però sí de refinar-lo.

En qualsevol cas, estem davant de la confirmació del que la literatura del classicisme afirmava ja de la ploma de Mengs, que el gust és subjectiu, però que cal ser modificat per tal de fer que sàpiga apreciar la vertadera Bellesa:

“El Gusto [diu Mengs] en la Pintura puede acostumbrarse bien ó mal, como el de la boca: pues los ojos se acostumbran tambien como la lengua”.¹²⁶

I d'aquí que Manjarrés parli d'un bon gust i d'un mal gust i que en el llenguatge corrent encara s'utilitzi aquesta expressió. Perquè, doncs, parlem de la importància de Hegel en Manjarrés si la part essencial del que escriu el professor de *Llotja* ja estava dit per Mengs? En primer lloc, per la similitud terminològica: Hegel i Manjarrés defineixen el gust com el “sentiment d'allò bell”, i per altra banda per la tinta gastada per Manjarrés en corregir la terminologia utilitzada per l'alemany, ja que el de Barcelona subratlla que el gust, “*como dote natural que es, no se deja formar con la exposicion de reglas determinadas*”¹²⁷.

Ara bé, aquestes normes existeixen i s'han de seguir, són regles determinades, són part essencial de la teoria específica de cada art, el que Manjarrés i Hegel anomenen “especial”. Són això, una normativa, un compendi de procediments que l'artista ha de seguir per tal de poder crear la Bellesa entesa des del punt de vista idealista. Ja sigui a través del modelat, de la composició, del color, del

¹²⁴ G. W. F. HEGEL *Introducción...* p. 89-90

¹²⁵ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Teoría Estética de las Artes del Dibujo...*, 1874, p. 22

¹²⁶ MENGES, A. R., *Reflexiones sobre la Belleza y el gusto en la pintura*, Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales: Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1989, p. 17

¹²⁷ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Teoría Estética de las Artes del Dibujo...*, 1874, p. 24

dibuix, Manjarrés dedica pàgines i pàgines a sentenciar el com, la manera de la que ha de servir-se l'artista per arribar a l'Ideal, a l'art Vertader, útil moralment. Per tant, Manjarrés, alhora que segueix la filosofia alemanya, està perpetuant la teoria del classicisme que a Espanya va tenir una especial transcendència a partir dels escrits de Mengs¹²⁸.

5.4.- Natzarenisme i classicisme en l'obra de Manjarrés

Per les moltes fonts que utilitza, és difícil encasellar la teoria de l'art de Manjarrés. Hi ha, però, quelcom d'inqüestionable, i això és la seva situació dins l'òrbita natzarena. De ben segur que en ser catedràtic a l'Academia Provincial de Bellas Artes es va relacionar amb Claudio Lorenzale i altres professors de "Llotja", i a jutjar per les seves idees estètiques, era molt pròxim al grup natzarè: Manjarrés es va mantenir sempre dins el romanticisme moralitzador i classicitzant que va caracteritzar el grup.

Tal com passa amb els natzarens catalans que van viatjar a Roma, la petjada alemanya resta molt marcada, és l'arrel del seu pensament. Les difoses barreres entre veritat, bé i bellesa estan en Schelling, els Schlegel i Hegel com en Pau i Manuel Milà i Fontanals o Manjarrés.

A tall d'exemple això ho trobem en el teòric barceloní, que coincideix en donar una gran importància al gènere religiós i en creure que l'art ha de transmetre els seus valors, de la mateixa manera que rebutja tota afectació: la irrealitat, el recargolament, la pompositat, en definitiva, tot el que va contra la claredat del missatge és proscrit en Manjarrés com no existeix entre els natzarens¹²⁹.

Per Manjarrés, el pintor Pelegrín Clavé¹³⁰, format a "Llotja" i a Roma amb Tomasso Minardi i dins, per tant, del món natzarè, és un dels millors artistes del país. En la crítica que fa del *Samarità*¹³¹, obra de Clavé, a *El Arte*¹³², n'elogia la composició i la claredat de la imatge, així com l'adequació de l'estil al gènere. A més, es recrea llargament sobre tots els detalls dels rostres dels personatges,

¹²⁸ Veure ÁGUEDA, Mercedes, «Introducción», dins MENGES, A. R., *Reflexiones...*, 1989

¹²⁹ En tots els seus llibres teòrics hi ha referències a la importància de mantenir un llenguatge clar, per exemple a MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Teoría Estética de las Artes del Dibujo...*, 1874 p. 91

¹³⁰ Sobre l'ideari estètic de Pelegrín Clavé, vegi's: MORENO, Salvador, *El pintor...*, 1966, p. 10-12

¹³¹ Veure FONTBONA, Francesc, *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, Barcelona: Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, 1999

¹³² MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de, «El Samaritano de Pelegrín Clavé», *El Arte*, 15 de juny de 1859

un punt en què coincideix amb Overbeck, que concedia gran importància a l'expressió individual¹³³. I és la composició, així com la reproducció dels sentiments en els rostres el que Clavé té molt present en el seu modest escrit, les *Lecciones estéticas*¹³⁴, unes breus línies que ens recorden que la recerca de l'Ideal de Bellesa era compartit entre el pintor i el teòric, que ambdós coincidien totalment alhora de considerar que l'art ha d'imitar la naturalesa sense deixar de pensar en allò ideal entès en una versió profundament imbuïda de religiositat i que aquesta recerca és el que realment dóna valor a les obres.

“El joven no debe pensar en el ideal, debe imitar solamente la naturaleza y cuando consumado en el arte, entonces, puede pensar en aquella parte difícilísima de la pintura. Ideal, se puede decirse [sic], es poner en práctica el concepto que ha formado la imaginación de Dios, de la Virgen”.¹³⁵

Clavé i Manjarrés coincideixen també en l'obsessió per l'originalitat. Per Manjarrés és un dels trets definitoris de l'estil i un element indispensable per arribar a la idea, perquè l'artista se la faci seva¹³⁶. Aquesta és una de les aportacions imprescindibles del romanticisme que reforcen la possibilitat de poder entendre aquest moviment més enllà de les seves pròpies barreres i que ens obliga a llegir-lo més com una manera de veure el món vigent en qualsevol espai cronològic i no pas com un corrent amb un inici i un final determinats, ja que es tracta d'un sentiment que no és propi de cap ideologia concreta, sinó que és transversal i que té la seva parcel·la en tot tipus d'ideologia artística¹³⁷.

La importància atorgada a l'originalitat va marcar la visió dels natzarens¹³⁸, en la qual, tanmateix, el classicisme hi perviu amb molta força. D'aquí un esquema que es repetirà en innumerables crítiques

¹³³ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de, *Teoría e Historia...*, 1859. Aquí es parla extensament sobre l'expressió dels sentiments a través de les fisonomies, qüestió tractada també a l'opuscle de CLAVÉ, Pelegrín, *Lecciones Estéticas*, México: Universidad Autónoma de México, 1990. Ambdós coincidien amb Overbeck.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 58 En relació a la profunda religiositat de Manjarrés podem posar com a exemple el comentari que va fer sobre el grup de Manuel Vilar *Nesso y Dejanira*, que és elogiat “a pesar de que el asunto está bien poco en armonía con nuestras creencias”, MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de, «Nesso y Dejanira», *El Arte*, 1 de maig de 1859.

¹³⁶ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Teoría estética de las artes del dibujo...* p.97

¹³⁷ Aquest raonament va estar àmpliament comentat en la conferència de LÖWY, Michael, *Entorno a la imaginación y el imaginario surrealista*, Conferència a la Universitat de Barcelona, 5 de novembre de 2011

¹³⁸ “Ma esortano a coltivare nella immaginativa le cose vedute in quell'aspetto che picquero più a ciascuno et tali riprodurre secondo la propria indole e forza”. Aquestes paraules són part de l'anomenat “manifest dels puristes”, que ha estat citat per BAROCCHI, Paola, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. L'Ottocento. Dal Bello Ideale al Preraffaellismo*, Messina / Firenze: Casa Editrice G. D'Anna, 1972

decimonònics i que retrobem tant en Clavé com en Manjarrés: l'art del segle XVIII va millorar respecte al barroc, que és la degeneració de la normativa renaixentista i l'abandonament de l'Ideal en favor del naturalisme vulgaritzador¹³⁹, però el neoclassicisme pecava per adotzenat i fred, per ser una imitació dels mestres; en canvi els del quatre-cents són artistes notables a tenir en compte pel fet de crear d'acord amb unes profundíssimes creences religioses, i Rafael és l'artista que va arribar al súmmum. Per altra banda, en el romanticisme natzarè veien un art triomfador en el qual hi dipositaven totes les esperances i els omplia d'optimisme, ja que estava teoritzat per la seva pròpia elit i d'acord amb els seus principis, tal com es dedueix d'aquest fragment aparegut a la revista *El Arte*.

“Mal grado el influjo glacial de ciertas costumbres actuales, vemos en la juventud contemporánea aspiraciones á lo bello, á lo verdadero y á lo bueno, vemos una curiosidad y un amor que antes estaban casi amortiguadas hacia la historia, el idioma y las tradiciones gloriosas del país”.¹⁴⁰

¹³⁹ Manjarrés diu de la pintura barroca holandesa que “*Todo es allí realismo, pero nada puro, nada noble, nada con la verdad del Arte sino con aquella verdad de la naturaleza servilmente imitada*”, MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Las Bellas Artes...*, 1881, p. 86. I més tard, en arribar a la França de la segona meitat del segle XVIII: “*El talento de Vien y el de David hubieron podido plantear una reforma; pero indudablemente las ideas políticas de la época reprodujeron el Arte de la Antigüedad, que fué como tomar la erudicion por el sentimiento*”. Íbidem, p. 113

¹⁴⁰ «Prospecto» dins *El Arte*, 1 d'abril de 1859

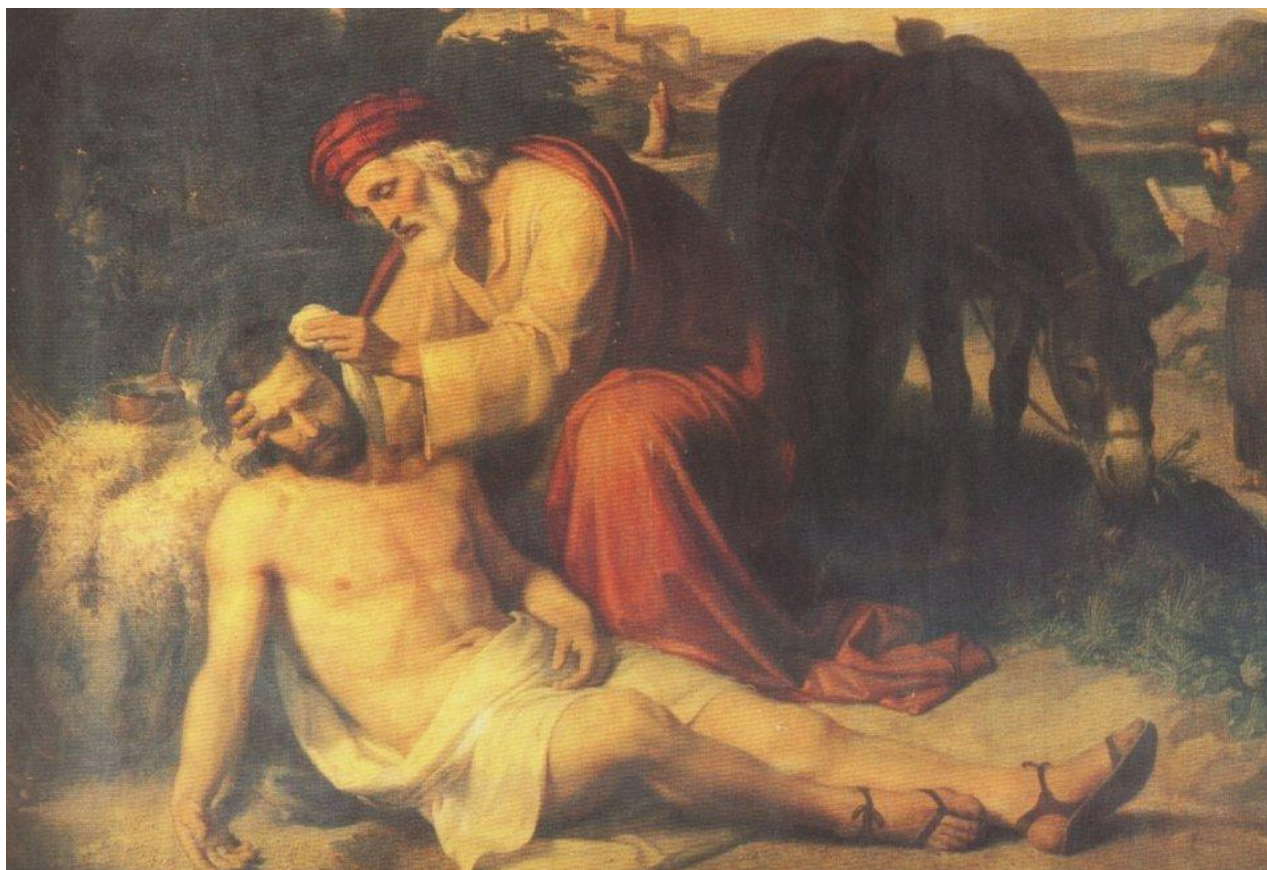


Figura 2. El bon samarità, de Pelegrí Clavé

Manjarrés, però, no té el mateix tarannà que altres companys natzarens. Així, l'entusiasme que personalitats com Milà i Fontanals van professar cap a les grans figures del trescentisme italià, queden molt atenuades en Manjarrés¹⁴¹, que d'altra banda, si ens fixem, a tall d'exemple, en la tria dels artistes que es mostren en el seu monumental *Museo Europeo*¹⁴², el classicisme hi pesa molt més que en els seus companys de fila, sense mantenir, però, grans diferències.

Els pilars del classicisme es mantenen en Manjarrés amb una força gairebé intacta. La depuració de la realitat que reivindicava¹⁴³ és entesa en els termes oposats a les formes del barroc i del manierisme, és a dir, contenció en els sentiments, unitat i claredat en la composició: això és el que

¹⁴¹ "No había entonces [a la Itàlia de finals del segle XIII] bastante correccion en el dibujo; se hacía notar la falta de conocimientos perspectivos: era, sin embargo, razonado el plegado de los ropajes...", MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Las Bellas Artes...*, 1881, p. 42

¹⁴² En la primera serie, contrasta la tria de nombroses obres de Rafael, Le Sueur, Le Brun, Poussin i escultura grecoromana amb l'escassa representació d'artistes barrocs, que en alguns casos aprofita per desprestigiar, com en el cas del *Martiri de Sant Llorenç*, de Rubens, sobre el que diu que "las formas se resienten de una robustez y desarrollo demasiado vigoroso y exagerado", MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Museo Europeo...*, 1860, làmina 70

¹⁴³ Veure nota 73

valorarà dels artistes, com en el cas de la crítica que fa d'una obra de Le Brun i el que ja havia estat dit per Mengs en el segle anterior:

“Hay en esta composicion diversidad de movimientos sin exageracion de actitudes, disposicion de grupos sin confusion, vigor en los movimientos, expresion en las fisionomías y unidad en el mismo desorden”.¹⁴⁴

Malgrat alguns matisos ideològics, la relació amb els companys de files natzarens havia de ser molt forta, sobretot amb Milà i Fontanals, a qui com ja hem explicat i com documentem als annexos¹⁴⁵, va succeir en el càrrec de catedràtic de l'acadèmia artística barcelonina. Com hem vist, Milà no només va recomanar a Manjarrés, sinó que també es va oferir a deixar-li llibres¹⁴⁶. No sabem, i probablement no endevinarem mai si realment n'hi va deixar, però de ben segur que va haver de percebre la força d'una figura com Milà i Fontanals. La buscada confusió entre Veritat, Bondat i Bellesa no només havia de provenir, en Manjarrés, de la necessitat de situar la teoria hegeliana en un context ortodox, sinó per voler participar en el corrent de pensament hegemònic de profundes arrels catòliques, del qual Milà i Fontanals n'era la personalitat fonamental, el que el va fer néixer li va donar cos i es va emportar a la tomba. També en menudeses, com les diverses categories estètiques, es pot veure la influència de Milà en Manjarrés. El jurisconsult barceloní Felip Bertran d'Amat (Barcelona, 1835-1911), en el seu molt citat discurs de 1891, comenta amb to panegíric les lliçons de Milà:

“lo bello, lo sublime, lo solemne y lo majestuoso adornadas con paralelos y ejemplos de la música, literatura, pintura, arquitectura y escultura, no se borraban jamás de la mente de sus alumnos”¹⁴⁷.

¹⁴⁴ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Museo...* 1860, làmina 48

¹⁴⁵ Veure Annexos (10.2)

¹⁴⁶ Aquesta dada apareix en diversos documents de l'Arxiu de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi (Doc 2.27)

¹⁴⁷ BERTRAN D'AMAT, Felipe, *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 senyores D. Manuel y Pablo Milà i Fontanals y D. Claudio Lorenzale*, Barcelona: Impr. Barcelonesa, 1891, p. 80

A excepció de “lo majestuoso”, la resta de categories són les mateixes que exposa Manjarrés en la seva gran obra teòrica, tot i que ell hi afegeix allò lleig i allò ridícul¹⁴⁸.

Per Matilde González López¹⁴⁹, el fet de diversificar l’atenció en altres categories, deixant de banda la Bellesa, és un signe de modernitat. Aquí no serem tant optimistes, ja que si ens comparem amb el que estava passant, o més ben dit, amb el que feia temps que començava a iniciar-se a Europa, no es tracta en absolut d’un gran pas endavant. Victor Hugo, al prefaci de *Cromwell*¹⁵⁰, descarta la bellesa i proposa crear defugint qualsevol dogmatisme, Charles Baudelaire va publicar la primera edició de *Les fleurs du mal*¹⁵¹ el 1857. El panorama europeu, doncs, ja feia molts anys que havia obert nous camins que portaran a la modernitat, mentre que les publicacions sobre teoria de l’art que a mitjans del segle XIX veuen la llum a Barcelona segueixen mirant enrere. Manjarrés participarà sempre d’aquest romanticisme moderat i religiós que Pelegrín Clavé, Claudio Lorenzale i Pau Milà i Fontanals, entre d’altres, van importar dels natzarens alemanys establerts a Roma quan –convé recordar-ho- la majoria ja havien tornat al seu país d’origen i ja només quedava Overbeck. El romanticisme natzarè serà importat a Catalunya quan es trobava en plena decadència, serà un estil que triomfarà perquè aquí trobarà les condicions per a arrelar, i personatges com Manjarrés o Pau Milà i Fontanals seguiran defensant-ne els seus principis fins als anys vuitanta quan arreu d’Europa aquesta via està gairebé extingida.

5.5.- La visió de l’Acadèmia: un pas endavant en la llibertat creativa

Aquest temperament estètic que afecta a la visió de la història, és, d’alguna manera, la reproducció del que va passar amb els pintors natzarens que van fugir de l’acadèmia vienesa, sota preceptes neoclàssics, per anar a Roma a la recerca d’un art vivificat i deslliurat de la rigidesa d’arrel classicista que impartia Heinrich Friedrich Füger¹⁵² a Viena. Entre els pintors que van marxar d’aquell ambient hi havia Pforr, Vogel i Overbeck, que es va quedar a Roma fins el dia de la seva

¹⁴⁸ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Teoría estética de las artes del dibujo...* 1874, p. 66 i ss.

¹⁴⁹ GONZÁLEZ LÓPEZ, Matilde, *La influencia...*, 1992

¹⁵⁰ HUGO, Victor, *Cromwell*, Paris: Édition Varietur, 1827

¹⁵¹ BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris: Calmann-Lévy, 1866. Aquesta és l’edició més antiga que es troba a les biblioteques catalanes.

¹⁵² Heinrich Friedrich Füger (1751, Heilbronn – 1813, Viena), pintor neoclàssic alemany establert a Viena, on es va fer càrrec de la direcció de l’Acadèmia de Belles Arts. Becat a Roma, es va relacionar amb Joacques-Louis David, Anton Raphael Mengs i Angelica Kauffmann. Vegi’s SCHWARZENBERG, A. M., *Heinrich Friedrich Füger*, Viena: University of Vienna, 1978

mort i que va tenir contactes amb els natzarens catalans, especialment amb Pau Milà i Fontanals, quan als anys trenta es van desplaçar a la Ciutat Eterna¹⁵³. I és que Manjarrés viu l'academicisme d'una manera molt similar a la dels seus companys natzarens. Pel catedràtic, la institució on ell impartia classes de teoria i història de l'art no s'havia d'extralimitar en la imposició de les normativa estètica. La seva funció era la d'iniciar els estudiants en els preceptes bàsics per deixar que es formés més tard la seva singularitat. Hem de suposar que aquesta era una manera d'evitar l'art neoclàssic que Manjarrés considerava mancat d'originalitat i massa entusiasmat en els grans mestres. Ara bé, les premisses de Manjarrés no escapen del dogmatisme, ja que tampoc admet cap alternativa a la concepció moralitzadora de l'art que sempre va defensar.

“Porque la escuela habrá cumplido su mision luego que el alumno se haya sometido á sus principios y haya seguido con aprovechamiento sus preceptos, llegue al término prescrito por ella: y no debe la escuela tener la pretension de estender más allá sus límites jurisdiccionales. La escuela al llegar a tal punto debe renunciar á sus derechos sobre el alumno (...) Querer que las maneras reproducidas en los varios círculos trazados en distintos períodos de la historia del arte sean, como en nuestros tiempos han queido algunos, la base de los sistemas de instruccion artística es error vituperable, indigno de tomarse en cuenta”¹⁵⁴

L'aposta d'una acadèmia més lliure, on es tracti d'afavorir l'originalitat dels alumnes és un punt clau en l'imaginari natzarè, tal com mostren les idees del pintor i escriptor barceloní Josep Galofre¹⁵⁵, adscrit també al natzarenisme i coneixedor d'Itàlia. Segons ell, l'acadèmia ha de donar espai per a la creació personal.

¹⁵³ FONTBONA, F., *Història...*, 1990, p. 102

¹⁵⁴ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Discurso leído...* 1859, p. 2-3

¹⁵⁵ Josep Galofre i Coma (Barcelona, 1819 – 1867), pintor format a “Llotja” i a Roma especialitzat en el retrat i la pintura d'història. Va estar dins l'òrbita natzarena mantenint, però, la independència. Va cultivar també la crítica d'art. Vegi's FONTBONA, F., *Història...*, 1990, ps. 117 - 118

“Preciso es confesarlo; daño y muy grande han hecho y harán las Academias, cuando no se hallen bien dirigidas, por el número de ideas erróneas quehan nutrido en su seno, sujetando el vuelo de la imaginación, sin advertir que el Arte pide y necesita para su acertado ejercicio cierta libertad y soltura en la fantasía, por ser su manantial mas fecundo, el buen gusto y el sentimiento”¹⁵⁶

Al seu torn, la idea de flexibilitzar el coneixement acadèmic ja prové d’Overbeck, que és probablement la font que va inspirar aquestes tesis als artistes catalans que van viatjar a Itàlia. Per altra banda, cal recordar que l’alemany ja tenia al cap la idea d’un centre d’aprenentatge format per una biblioteca i una col·lecció d’imatges que estés oberta al públic¹⁵⁷, quelcom que lliga molt bé amb la funció moralitzadora en termes cristianitzadors que els natzarens entenien que havia de tenir l’art. Es tracta, una vegada més, d’una voluntat similar a la que van manifestar Manjarrés i Lorenzale per reduir l’endogàmia de l’Acadèmia de Belles Arts quan al 1858 van adreçar a la Junta General de la seva corporació la proposta d’obrir la col·lecció de l’Acadèmia, inaccessible fins llavors al públic, inclús als propis alumnes, per tal de beneficiar tant als estudiants com a qualsevol interessat en contemplar obres d’art:

“Los alumnos de las escuelas de Bellas Artes del cargo de la Academia rarisimas veces tienen ocasión de examinar las Estatuas del Museo para hacer la aplicación conveniente de las teorías que se les enseñan. Tengo por tanto el honor de proponer: Que se hagan las gestiones convenientes a fin de que una vez al mes quede abierto al público el salón en donde estas estatuas se hallan espuestas, pudiendo hacerse estensiva esta determinación al Museo de pinturas”¹⁵⁸

¹⁵⁶ GALOFRE I COMA, José, *El artista en Italia y demás países de Europa atendiendo el estado actual de las Bellas Artes*, Madrid, Imprenta de L. García, 1851, ps. 158-159

¹⁵⁷ “Einen Tag in der Woche zum Wenigsten, müssen die Gallerien dem unentgeltlichen Zutritt aller Welt offen stehen; den Kunstsinn sollte nicht nur bey Kübstlern oder Kunstkennern von Profession gabeldet warden, sondern in allen Ständen in so weit es die Bildungsstufe eines jeden zulässt” (*La col·lecció ha d’estar oberta al públic almenys un dia a la semana perquè el sentit artístic no només ha de ser cultivat per artistes o coneixedors d’art, sinó que ha d’arribar a tot el món*). Citat i traduït per GONZALEZ LÓPEZ, M., *La influencia...* 1992, p. 601

¹⁵⁸ Aquesta és la proposta de Manjarrés, datada a 11 d’abril de 1858 i conservada a l’Arxiu de l’actual Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, dins de l’*Expediente sobre la apertura de los Museos de la Academia para el estudio de las obras en los mismos contenidas* (Doc. 148.15). Veure Annexos (10.3)

5.6.- La visió dels gèneres artístics: un pas enrere en la llibertat creativa

De la visió conservadora del fet artístic n'és una prova la consideració dels gèneres, una matèria en la que altra vegada Manjarrés coincideix amb el punt de vista natzarè en donar preeminència a l'històric i al religiós en detriment del de costums: a la citada *Disertación* Manjarrés assegura que “*el género histórico ofrece el triunfo de la parte más noble de nuestra naturaleza*”¹⁵⁹. A la revista *El Arte*, entre els redactors de la qual s'hi havia de comptar Manjarrés, es celebren els progressos del natzarenisme català:

“Vemos en la juventud contemporánea aspiraciones a lo bello, a lo verdadero y a lo bueno, vemos una curiosidad y un amor que antes estaban casi amortiguados hacia la historia...”¹⁶⁰.

Un any abans d'aquestes paraules, afirmava que el descrèdit que patia el manierisme era conseqüència de la poca atenció que es va posar al gènere històric en aquelles dates¹⁶¹. La pintura d'història serà, al seu parer, la que millor es presta per accomplir la funció moral que l'art ha de tenir, perquè és en aquesta temàtica on queden constància amb major claredat dels valors que els artistes han de fer lluir per al millorament de les societats: Manjarrés està convençut que l'art té una finalitat moral¹⁶² i, com veiem, la millor manera que té per arribar-hi és el gènere històric.

Cal no oblidar tampoc que molts elements del natzarenisme que Manjarrés manté, estan molt vinculats a la teoria de l'art neoclàssica. El gust per la claredat, l'idealisme, l'antibarroquisme, la “depuració” de la naturalesa, la jerarquia de gèneres formen part de la ideologia classicista que s'ha mantingut gairebé intacta (només amb petites variants) des de mitjans del segle XVII. Però el gènere històric del segle XIX, a diferència d'èpoques anteriors, manté una cura extrema a l'hora de voler transmetre el passat amb la major exactitud possible. L'arqueologisme en la pintura d'història

¹⁵⁹ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Disertacion...* Manuscrit de l'Ateneu Barcelonès (Ms. 875), p. 32

¹⁶⁰ «Propsecto», dins *El Arte*, 1 d'abril de 1859. Tan pel llenguatge utilitzat com per les idees expressades, ens atrevim a suposar que l'autor d'aquest article no firmat podia ser Manjarrés. Si més no, de ben segur que l'havia de subscriure.

¹⁶¹ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *El traje...* 1858, p. 8

¹⁶² MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Disertacion...* Manuscrit conservat a l'Ateneu Barcelonès (Ms. 875), p. 23

esdevé gairebé obsessiu, i Manjarrés no se n'escapà. A tall d'exemple, un dels pocs encerts que elogia del *Martiri de Sant Llorenç* de Rubens és la precisió històrica: “*La propiedad histórica y la arqueológica están aquí satisfechas*”, diu¹⁶³.

En realitat, no només prendrà part d'aquesta obsessió, sinó que li donarà absoluta vigència i preeminència, i arribarà a creure que en una obra de temàtica històrica, tot s'ha de subordinar a l'escena narrada, a l'acció que s'explica, de manera que el paisatge acabi sent un simple decorat. El discurs de recepció a l'Academia de San Fernando del pintor Carlos de Haes (Brussel·les 1829 – Madrid 1898), en què es lamenta del poc interès que suscita el gènere paisatgístic a Espanya (“*En España el paisaje está aún en la infancia (...) El fondo de un cuadro con accesorios de paisaje puede casi considerarse fuera del dominio de este ramo*”¹⁶⁴, diu Haes), serà llegit per Manjarrés i en farà comentaris manuscrits al marge, que guardarà per ell mateix, com si volgués deixar constància del seu desacord, però sense anar més enllà:

“Nota mía: Es verdad, pero por la sola razón de que el paisaje debe entonces estar subordinado a la escena histórica”¹⁶⁵.

Als comentaris d'Haes, projectats en favor de la nova pintura de paisatge, l'íntim pensament de Manjarrés s'expressava en una tarannà que contrasta amb el rumb que la pintura decimonònica emprendreà en aquests anys claus del paisatgisme.

Que Manjarrés no admet el paisatge com una obra plenament artística i que per ell és indispensable la representació d'una acció, no només era una idea vague que residia en el seu pensament, sinó que ho va formular com a doctrina estètica:

El Paisaje no ha de ser un capricho (...) La representacion de un terreno con variada accidentacion y vegetacion, con caudales de agua, con edificios y muchos celages, no es una obra artística, siendo imposible que tenga interés alguno; como lo seria que le tuviese, una música sin un pensamiento que hubiese servido de base á su composicion (...) El género del paisaje ha menester algo más que un estudio material de los objetos

¹⁶³ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *El Museo...* 1860, làmina 70

¹⁶⁴ HAES, Carlos de, «Estracto del discurso de D. Carlos de Haes en su recepcion en la Academia de San Fernando», dins *La Gaceta de Madrid*, 29 de febrer de 1860

¹⁶⁵ Manuscrit conservat a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, (Ms. A 311)

que en el espectáculo de la Naturaleza se presentan: ha menester una atenta observacion de las sensaciones que determinadas situaciones de ella pueden causar. . Estas situaciones pueden realizarse con la introduccion de figuras que vivifiquen la representacion (...) No hay duda que adquirirà mayor vida el Paisaje desde el momento en que se introduzcan en él seres comprometidos en una accion más o menos significativa¹⁶⁶

El gust per la precisió en l'”atrezzo”, i especialment la indumentària, és un interès molt estès entre els natzarens, i així s'entenen els dibuixos de figures de Pau Milà i Fontanals a l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi (figs. 3 i 4), on queda patent que la principal preocupació de l'artista és la indumentària. L'opuscle de Manjarrés sobre *El Traje bajo consideración arqueológica*¹⁶⁷ és un al·legat en pro de la precisió històrica, la importància del gènere i diverses reflexions sobre els estils artístics que tenen com a centre sumàries descripcions sobre la indumentària d'èpoques pretèrites. Van en la mateixa direcció que els dibuixos de Pau Milà i ens situen aquestes dues personalitats en el mateix vaixell, el del natzarenisme, i per tant, també en el del romanticisme historicista preocupat per la precisió arqueològica de les èpoques remotes.

Volem fer notar que la preocupació arqueologista que demostra Manjarrés amb la publicació de l'opuscle citat perviurà durant bona part del segle XIX. Prova d'això en són les publicacions del dibuixant i historiador de l'art Josep Puiggari¹⁶⁸ (Barcelona, 1821 – 1903), en les quals l'afany per contribuir a la correcta representació de la indumentària serà combinat amb la insaciable recerca pròpia d'un erudit compilador de les últimes dècades del segle XIX.

¹⁶⁶ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Teoría estética de las Artes del Dibujo...* 1874, p. 332-334

¹⁶⁷ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *El Traje...* 1858

¹⁶⁸ PUIGGARÍ, Josep, *Estudios de indumentaria española concreta y comparada: cuadro histórico especial de los siglos XIII y XIV*, Barcelona: Impr. De Jaime Jepús, 1890 i PUIGGARÍ, Josep, *Monografía histórica e iconográfica del traje*, Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1886



Figura 3. Dibuix de Pau Milà i Fontanals conservat a l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi (1846/D)



Figura 4. Dibuix de Pau Milà i Fontanals conservat a l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi (1650/D)

5.7.- Teoria de l'arquitectura

Pel que fa a l'arquitectura, Manjarrés beu de diverses fonts, sense oblidar mai a Hegel, que és la base que fonamenta el seu pensament i que el manca de l'originalitat que, com hem vist, reclamarà als artistes. Ara bé, és cert que en la particular estructura de la teoria arquitectònica formulada per Manjarrés, hi ha certs aspectes que el fan un autor més o menys singular. El primer, i potser el més interessant de tots, no ens correspon tractar-lo aquí, perquè Vicente Maestre i Pilar Vélez l'han glossat amb rigor i encert en extensos articles que versen sobre la teoria manjarresiana de l'aplicació de l'art a la indústria¹⁶⁹. Aquí, però, no voldrem oblidar-nos d'un fet que ens posa en context a Manjarrés en relació al tarannà teòric espanyol. El barceloní, en confeccionar la seva *Teoría estética de la arquitectura*¹⁷⁰, va dedicar una petita part a una qüestió més o menys recurrent a les acadèmies provincials: les relacions entre l'art i la indústria. Tot i que l'Academia de San Fernando li va concedir el premi al qual optava l'escrit¹⁷¹, en la memòria on es qualifiquen les obres presentades es retreu a Manjarrés, tot i que com a *peccata minuta*, el fet d'entretenir-se en una qüestió com aquesta:

“Las reflexiones que agrupa [Manjarrés] acerca de la aplicacion del arte á la industria, para que esta hermane, en sus producciones la belleza con la utilidad, quizá tendría mejor cabida en otro linage de especulaciones”.¹⁷²

¹⁶⁹ MAESTRE ABAD, Vicente «Del arte ornamental. La formación escolar del artista industrial barcelonés en época isabelina», *Locus Amoenus*, núm. 8, 2005-2006. En aquest article Maestre repassa la història de la formació dels artistes industrials a Barcelona, i per tant també va a parar a la teoria sobre aquesta disciplina. En els dos camps, Manjarrés va tenir un paper decisiu en favor del progrés i l'excel·lència de l'art industrial. A MAESTRE ABAD, Vicente, «Arte e Industria...», *Butlletí MNAC*, núm. 2, 1994, Maestre es centra en l'argumentari de Manjarrés sobre l'art industrial. A VÉLEZ, P., «Arts industrial...», dins VÉLEZ, P. (Coord.), *Dos siglos de disseny...*, 2004 es reincideix en la teoria de l'art industrial de Manjarrés contextualitzada amb la d'altres teòrics catalans.

¹⁷⁰ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Teoría Estética de la Arquitectura...*, 1875

¹⁷¹ Manjarrés va participar en el certamen de l'Academia de San Fernando de 1866, en el que es premiava una obra de teoria arquitectònica. A causa de la mort de tres acadèmics, el dictamen es va anar prorrogant fins el 1873, i Manjarrés no va cobrar el premi fins dos anys més tard, quan finalment va veure la llum la publicació del seu escrit. Això ho hem sabut a través de la correspondència acadèmica de Manjarrés que conserva la Biblioteca de Catalunya (MS. 3448)

¹⁷² Manuscrit de la Biblioteca Nacional de Catalunya on s'analitzen els escrits presentats al concurs de 1866 sobre “*Teoría estética de la Arquitectura*” (Ms. 3448).

A San Fernando consideren inapropiat tractar aquesta branca de la disciplina, cosa prou simptomàtica de l'estat anquilosat en el que es mantenia l'academicisme madrileny, atent encara a l'ennobliment de l'art i descuidant un camí innovador i afortunat per on hauria pogut dirigir-se la reflexió artística. En canvi, a la provincial però industriosa Barcelona, es respira un ambient una mica més deslliurat de prejudicis que permet als seus acadèmics parar atenció allà on la rígida mentalitat cortesana creu inadequat deturar-s'hi, especialment en tot allò que té relació amb l'aplicació de l'art a la indústria. I és que pels acadèmics de San Fernando, la part "magistral"¹⁷³ de l'escrit de Manjarrés és la part més especulativa i mediocre, aquella que fa dependre la pràctica arquitectònica de conceptes que ben aviat seran caducs (la simetria, l'eurítmia, el decòrum, etc.), conceptes que, al seu torn depenen de l'idealisme, una formulació oposada a la deriva que empenydrà la teoria arquitectònica en els propers temps.

Les idees fonamentals del tractat d'arquitectura de Manjarrés no depenen tant directament de Hegel com en altres ocasions, del qual sí que en va prendre la divisió sistemàtica entre arquitectura simbòlica, clàssica i romàntica amb les mateixes connotacions que hi dona l'alemany: la simbòlica com a arquitectura independent, no-funcional que existeix com a símbol, la clàssica com a art equilibrat entre idea i forma i la romàntica, que defineix en la següent cita:

“les maisons, les églises, les palais ne sont également que des habitations et des lieux de réunion pour des besoins civils ou religieux et des occupations d'un ordre spirituel, mais, d'un autre côté, ne se rapportent, qu'indirectement à ce but, ce disposent et s'élèvent, pour eux-mêmes, d'une manière indépendante”.¹⁷⁴

Aquesta explicació coincideix, terminologia inclosa, amb el concepte que repeteix Manjarrés des de la publicació del primer manual¹⁷⁵. Ara bé, l'extensió quantitativa de l'escrit de Hegel no era pas fàcil de ser condensat en un manual o petit tractat a l'estil dels de Manjarrés. És per això, potser, que Manjarrés es va decantar per seguir els escrits que A. W. Schlegel va publicar agrupats en amb el títol *Leçons sur l'histoire et la théorie des Beaux Arts*, un recull de conferències publicat al

¹⁷³ “La parte verdaderamente magistral de la memoria que vamos analizando es la que trata de la invencion y la composicion (...) los principios de la Arquitectura y sus leyes generales, su teoria en suma, estan tan acertadamente expuestos que dificilmente podría la Academia poner en manos de la juventud estudiosa una guía más segura para no caer en los extravíos del falso genio” Manuscrit de la Biblioteca Nacional de Catalunya on s'analitzen els escrits presentats al concurs de 1866 sobre “*Teoría estética de la Arquitectura*” (Ms. 3448), sense numerar.

¹⁷⁴ HEGEL, G. W. F., *Cours d'Esthétique...*, 1840-1852, vol. 3, p. 38-39

¹⁷⁵ MANJARRÉS, Y DE BOFARULL, J., *Teoría é História...* 1859

1830¹⁷⁶, i traduït al castellà al 1854¹⁷⁷. El punt de partida de Manjarrés és el mateix que el de Schlegel, ja que la definició de l'arquitectura és gairebé idèntica en els dos. Pel barceloní, l'arquitectura és “*la expresion simbólica del espíritu en su generalidad por medio de formas labradas según las leyes de la Geometría y de la Mecánica*”¹⁷⁸, i pel de Hanover, en l'art d'edificar cal

“sujetarse a las leyes de la geometría y la mecánica (...) La arquitectura nos ofrece formas que en la naturaleza están aisladas, y de ello resulta que en oposicion a la escultura, que es el arte de las formas individuales que aquella es el de las formas generales”¹⁷⁹.

Així doncs, ambdós repeteixen una idea fonamental, la importància de la geometria i la mecànica en el procés de creació arquitectònica, un procés que si bé “*toma sus lecciones de la naturaleza*”¹⁸⁰, com diu Schlegel, “*no tiene en la Naturaleza modelos que imitar, sino elementos que combinar*”¹⁸¹, com recorda Manjarrés i com apareix en Schlegel, que també entén aquesta disciplina sorgida de la combinació d'elements¹⁸².

Per altra banda, la classificació que es fa en les dues obres és molt similar: Manjarrés divideix l'estudi de l'arquitectura en decoració, simetria, eurítmia i decòrum, mentre que Schlegel ho fa a partir de simetria, proporcions i ornamentació.

Així doncs, veiem que tant en Schlegel com en Manjarrés perviu una reflexió de tradició divuitesca on la imitació de la naturalesa en relació a l'edifici es fa per abstracció, igual que, per exemple, amb Laugier¹⁸³.

¹⁷⁶ SCHLEGEL, August Wilhelm von, *Leçons sur l'Histoire et la Théorie des Beaux Arts*, Paris: Pichon et Didier Libraires, 1830

¹⁷⁷ SCHLEGEL, August Wilhelm von, *Lecciones sobre la Historia y la Teoría de las Bellas Artes*, Valencia: Imprenta de José Rius, 1854

¹⁷⁸ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Teoría Estética de la Arquitectura...*, 1875, p. 5

¹⁷⁹ SCHLEGEL, A. W., *Lecciones...*, 1854, p. 15

¹⁸⁰ *Ibidem*, 1854, p. 16

¹⁸¹ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Teoría Estética de la Arquitectura...* 1875, p. 45.

¹⁸² “*Las relaciones geométricas deben surgir de la combinacion de líneas rectas y líneas curvas*”. SCHLEGEL, A. W., *Lecciones...*, 1854, p. 16

¹⁸³ Veure MONLLEÓ I GALCERÀ, Àngel, «La arquitectura desde mediados del siglo XVIII a la mitad del siglo XIX en relación a su teoría y al pensamiento filosófico del momento», dins *Norba-Arte*, núm 5, 1984, p. 182 i ss.



Figura 5. Portadella de la *Teoría Estética de la Arquitectura*

Tal com passa amb la teoria arquitectònica classicista, Manjarrés pretén normativitzar els procediments constructius per tal d'evitar el barroquisme, de manera que apostarà per l'austeritat decorativa i el rigor racionalista a l'hora de sentenciar el com s'ha d'ornamentar:

“1º Que nada esté en accion que no esté en funcion. 2º Que todo esté situado por el órden conveniente, según su naturaleza y oficios 3º Que todos los motivos sean sacados de la naturaleza de la cosa misma. 4º Que en la reproduccion de motivos sacados de la Naturaleza, sea solicitada la fusion de elementos geométrico y orgánico. El primer principio rechaza toda inconveniencia en la representacion; el segundo establece el órden; el tercero tiende a evitar todo lo inútil, lo perjudicial y hasta lo indiferente; y el cuarto establece el modo especial de imitacion que la Arquitectura debe emplear.”¹⁸⁴

Per tant, els postulats de Manjarrés en favor de la senzillesa constructiva i el normativisme antibarroc són la mostra de la pervivència de la teoria classicista racionalista que, tot i que a la pràctica no ho va demostrar, també tenia un fort component funcionalista manifestat igualment en Manjarrés:

“Las formas arquitectónicas son engendradas por las necesidades de la construccion, por las exigencias de la comodidad y por la conveniencia de una expresion figurada”¹⁸⁵.

Així doncs, l'anàlisi general de la teoria de Manjarrés ha de fer-nos pensar que el funcionalisme pel qual pren partit és hereu del racionalisme antibarroc, i no pas del pragmatisme durandià.

Ara bé, la superació de la mentalitat classicista la veiem en el Manjarrés preocupat pel gòtic: a diferència dels teòrics del segle XVIII, és capaç d'aplicar els seus coneixements teòrics al gòtic i interessar-se per un art considerat tradicionalment com a bàrbar. De fet, a banda dels *Recuerdos y*

¹⁸⁴ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Teoría Estética de la Arquitectura...* 1874, p. 17

¹⁸⁵ Íbidem, p. 16

*Bellezas*¹⁸⁶, d'*España. Obra pintoresca*¹⁸⁷, de *Barcelona antigua y moderna*¹⁸⁸ de Pi i Arimón, o d'algun comentari afortunat de Campany¹⁸⁹, on no es pretén, en cap d'aquests tres casos, sistematitzar el coneixement sobre l'art de l'edat mitjana ni intentar explicar-ne la seva evolució d'una manera rigorosa, les aproximacions al gòtic no existeixen. Manjarrés és un dels primers autors en elaborar a Espanya una història de l'arquitectura romànica i gòtica d'occident. Juntament amb Elies Rogent, que influenciat fortament per la Renaixença intenta historiar l'arquitectura medieval a Catalunya amb el seu discurs del 1857, *Cuadro de la arquitectura cristiana*¹⁹⁰, Manjarrés també examina amb cert rigor l'arquitectura romànica i gòtica i es preocupa pel seu desenvolupament, especialment pel sistema constructiu del gòtic, tal com demostra el fet que copiés el llibre de Friedrich Hoffstadt, publicat en alemany entre el 1840 i el 1845 sota el títol *A-B-C Buch, das ist: Grundregeln des gothischen Styls für Künstler und Werkleute*¹⁹¹ dibuixos inclosos, i traduït al francès¹⁹² i present a l'Ateneu Barcelonès.

Aquesta preocupació per la part tècnica de l'arquitectura, que va més enllà de la recopilació de informació del manual de Hoffstadt, va ser una altra de les aportacions que l'Academia de San Fernando va valorar positivament, ja que segons es diu a l'informe citat, Manjarrés dóna als materials “*mas importancia de la que generalmente se les atribuye*”¹⁹³. Així doncs, pel que fa a l'arquitectura, Manjarrés es presenta com un teòric més complert que Hegel o Schlegel, capaç d'afegir a l'estudi merament teòric de l'arquitectura una deriva pràctica que modernitza el seu estudi, tot i que no deixa d'estar molt marcat, com hem vist, per la tradició classicista.

¹⁸⁶ AA. VV., *Recuerdos y Bellezas de España: obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antiüedades y paysages*, Barcelona, Librería de Joaquín Verdaguer, 1839-1865

¹⁸⁷ AA.VV., *España: obra pintoresca en láminas ya sacadas con el daguerrotipo, ya dibujadas del natural grabadas en acero y boj*, Barcelona: Imprenta de Juan Roger, 1842

¹⁸⁸ PI I ARIMÓN, Andrés Avelino, *Barcelona antigua y moderna, ó, Descripción e Historia de esta ciudad desde su fundación hasta nuestros días*, Barcelona: Imprenta y Librería politécnica de Tomás Gorchs, 1854

¹⁸⁹ CAPMANY DE MONTPALAU Y SURÍS, Antonio de, *Memorias historicas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona*, Barcelona: Imprenta de D. Antonio de Sancha, 1779-1792

¹⁹⁰ ROGENT, Elias, *Cuadro de la arquitectura cristiana en nuestro Principado y de la aurora de su renacimiento*, Barcelona: Librería de Joaquín Verdaguer, 1857

¹⁹¹ HOFFSTADT, Friedrich, *A-B-C Buch, das ist: Grundregeln des gothischen Styls für Künstler und Werkleute*, Frankfurt: A. M., 1840-1845

¹⁹² HOFFSTADT, Friedrich, *Principes du style gothique d'après des documents authentiques du moyen-age*, Liège: E. Noblet Éditeur, 1851

¹⁹³ Manuscrit de la Biblioteca Nacional de Catalunya on s'analitzen els escrits presentats al concurs de 1866 sobre “*Teoría estética de la Arquitectura*” (Ms. 3448).

5.8.- La influència en Elies Rogent

El corpus teòric de Manjarrés va haver d'influir en el pensament artístic d'Elies Rogent (Barcelona 1821 – 1897), un arquitecte molt vinculat al grup d'artistes natzarens¹⁹⁴, format a “Llotja” i a la madrilenya Escuela Especial de Arquitectura, molt preocupat per la reflexió teòrica i històrica, autor d'emblemàtics edificis com la Universitat de Barcelona, responsable de la restauració del monestir de Ripoll i director de les obres de l'Exposició Universal de 1888.

De ben segur que l'obra del literat i teòric nazarè Manuel Milà i Fontanals (Vilafranca del Penedès, 1818 Barcelona, 1884), tal com assenyala Pere Hereu¹⁹⁵, estudiós de Rogent, va haver de ser un referent indispensable en la configuració del pensament estètic i artístic de l'arquitecte de la Universitat de Barcelona. Però a pesar de les crítiques que Rogent feia de l'Acadèmia de Belles Arts¹⁹⁶, acusant-la de ser poc atent a l'art medieval i de no donar una formació tècnica als arquitectes, entenem que els escrits del professor de *Teoría é Historia de las Bellas Artes* de “Llotja”, José de Manjarrés, també van ser tinguts en consideració per Rogent, cosa que ja ha estat intuïda però no detallada per Mireia Freixa¹⁹⁷.

L'estètica de Manjarrés i de Manuel Milà¹⁹⁸ són extraordinàriament pròximes. La íntima relació entre Bellesa, Bondat i Veritat, una concepció estètica impregnada de religiositat o la influència de Hegel en la idea d'entendre l'obra d'art com a síntesi entre forma i fons són considerats de la mateixa manera en Milà i Manjarrés. Per tant, sabent que els germans Milà van tenir un paper molt més rellevant que no pas Manjarrés en la forja ideològica del natzarenisme, seria lògic creure que és l'estètica de Manuel Milà la que influencia a Rogent.

¹⁹⁴ Veure ROGENT I AMAT, E., *Memòries...*, 1990 i també HEREU PAYET, P., *Vers una arquitectura...*, 1987

¹⁹⁵ HEREU I PAYET, Pere, «Pròleg», dins ROGENT I AMAT, E., *Memòries...*, 1990

¹⁹⁶ Íbidem, p. 16

¹⁹⁷ FREIXA, M., «Los estudios...», dins GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. i MEJÍAS ÁLVAREZ, M. J. (Eds.), *Estudios de Historia del Arte...*, 2009, p. 82

¹⁹⁸ La primera obra de Manuel Milà sobre estètica és MILÀ i FONTANALS, Manuel, *Manual de estética, libremente traducido de V[ictor] C[ousin] y arreglado al programa del gobierno por M.M.*, Barcelona: Imprenta y Fundición de Pons y Ca., 1848. Aquesta obra torna a aparèixer, revisada, al 1857: MILÀ i FONTANALS, Manuel, *Principios de Estética*, Barcelona: Imprenta del Diario de Barcelona, 1857 i al 1884 apareix la forma definitiva: MILÀ i FONTANALS, Manuel, *Principios de literatura general: Teoría estética y literaria*, Barcelona: Imprenta Barcelonesa, 1884

Ara bé, creiem que entre Rogent i Manjarrés, hi ha un deute que és especialment evident en la organització que va fer l'arquitecte del seu escrit *Teoría general del arte arquitectónico*, editat per Hereu el 1990¹⁹⁹. Rogent proposa una primera part centrada en l'estètica on es preocupa de la bellesa i de la definició de l'art; en definitiva, de totes aquelles qüestions generals. La segona part versa sobre la teoria particular de l'arquitectura i la darrera és una breu història de la disciplina. Tal com hem vist, aquesta estructura és la que utilitzava Manjarrés en totes les seves obres teòriques, i és, al seu torn, la posada en escena de la proposta de Hegel. De qui havia de prendre Rogent un esquema com aquest, sinó de l'introduïdor de l'estètica hegeliana a Catalunya? Que l'estructura de Milà sigui presa de la utilitzada per Victor Cousin²⁰⁰, mentre que la de Rogent sigui la de Hegel i Manjarrés diu molt sobre la hipotètica font de Rogent. A més, hem de tenir en compte que Manuel Milà escrivia la seva estètica pensant en la literatura, mentre que Manjarrés ho feia tenint en compte les arts plàstiques.

A més, l'articulació del pensament estètic de Rogent depèn en bona part del de Manjarrés. Així, la definició de l'obra d'art s'entén en ambdós de la mateixa manera. Per Rogent, l'art és la materialització d'una idea, i a més, com hem vist en Manjarrés, utilitza la Creació Divina com a símil per la creació artística. Rogent diu:

“Arte en general es la facultad de realizar sensiblemente una idea (...) El arte es la creación dentro de la creación y como crear es dar forma sensible a una idea, si la primera es hija de la segunda, por medio de la forma se percibe la idea”²⁰¹.

En Manjarrés, aquesta concepció té la seva correspondència:

“Para que exista el arte es indispensable el elemento sensible. Las ideas que el hombre tiene no pasan a ser Arte hasta que el hombre las ha hecho sensibles (...) La percepción

¹⁹⁹ ROGENT I AMAT, E., *Memòries...*, 1990

²⁰⁰ MILÀ I FONTANALS, Manuel,

²⁰¹ *Ibidem*, p. 171-172

sensible y la abstraccion, esto es, la sensibilidad como fin y como medio, se revela en la Obra de Arte, del mismo modo que en el que la produce. El productor concibe la idea, pero la concibe bajo una forma concreta que se ha de manifestar en el exterior, bajo una forma sensible”²⁰²

A banda d’aquests principis generals compartits, els dos teòrics també coincideixen en els detalls. Rogent parla del gust com un “*sentimiento*”²⁰³, entén la idealització com a “*depuración*”²⁰⁴ i la definició d’estil s’aproxima a Manjarrés al posar de relleu les circumstàncies espacials i temporals dels creadors, així com la manera individual de cada artista²⁰⁵.

La part que Rogent dedica a la teoria arquitectònica és molt més tècnica que no pas la de Manjarrés, però la històrica s’hi assimila molt al parar atenció a l’arquitectura àrab, persa, egípcia i xinesa, a més de l’occidental, en la manera d’explicar els fenòmens arquitectònics d’aquestes geografies desconegudes a través dels costums dels pobles i en persistir en el menyspreu del “*barroquismo*”²⁰⁶. Més encara: el sentit històric, tal com ha assenyalat Hereu²⁰⁷, és el que proposa Hegel en dividir la història de l’art en simbòlica, clàssica i romàntica, és a dir, en construir la història de l’art en base a la relació establerta entre forma i fons.

Veiem, doncs, com Rogent i Manjarrés parteixen d’uns molt similars apriorismes estètics i artístics dels quals se’n desprèn la història de les arts. És un fet que no ha d’estranyar si tenim en compte que l’arquitecte apareix entre els subscriptors del llibre *Teoría Estética de las Artes del Dibujo*²⁰⁸. Al cinquè capítol d’aquest treball veurem com les dues personalitats no només es situen en la mateixa òrbita intel·lectual d’arrel romàntica, especialment hegeliana, sinó que a més seran dos dels principals iniciadors de la nova metodologia positivista a Catalunya, per bé que la capacitat d’influència de Rogent des de l’Escola Superior d’Arquitectura de Barcelona a la generació dels

²⁰² MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Teoría Estética de las Artes del Dibujo...*, 1874, p. 9-11

²⁰³ ROGENT I AMAT, E., *Memòries...*, 1990, p. 173

²⁰⁴ Íbidem, p. 175

²⁰⁵ Íbidem, p. 174. En Manjarrés, la descripció del que ell entén per estil apareix a MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Teoría Estética de las Artes del Dibujo...*, 1874, p. 98-99

²⁰⁶ ROGENT I AMAT, E., *Memòries...*, 1990, p. 257

²⁰⁷ HEREU PAYET, P., *Vers una arquitectura...*, 1987, ps. 78- 91

²⁰⁸ ROGENT I AMAT, E., *Memòries...*, 1990, p. 431

arquitectes i historiadors modernistes farà d'ell un personatge de més renom historiogràfic que no pas Manjarrés.

5.9.- Teoria de l'escultura

Una de les aportacions de Manjarrés a Espanya és la superació de Winckelmann, ja que no dona primacia a cap disciplina artística. L'escultura, doncs, retorna amb Manjarrés a un nivell igualitari respecte a les altres arts, però pel que fa al contingut teòric específic d'aquesta disciplina, l'interès és més aviat escàs, ja que torna a reproduir les paraules de Hegel.

Per Hegel, l'escultura és la disciplina artística “*plus naturelle*”²⁰⁹. És per aquest motiu que la representació tridimensional dona per resultat artístic “*l'être spirituel en lui-même, ayant en soi sa propre fin*”²¹⁰ i aquesta finalitat és la que obliga al fet que la forma escultòrica serveixi a la individualitat de qui és representat sense oblidar que “*en meme temps elle offre aux yeux les deux termes, le corps et l'esprit, comme formant un seul et meme tout*”²¹¹. Així doncs, l'escultura s'ha de concentrar en la individualitat, en allò que defineix l'ànima de la forma. Les accions i els sentiments, per tant, estan reservats a altres disciplines com la literatura, ja que poden transmetre'ls com cal; l'escultura, en canvi, ha de representar el moment determinat que ens transmet el caràcter essencial de l'individu. En l'escultura no hi ha possibilitat de diversitat: no hi ha el matís dels colors que pot utilitzar la pintura i que poden caracteritzar l'individu. Aquests són, resumits, els arguments que Hegel proposa per a la seva teoria de l'escultura, exactament els mateixos de Manjarrés.

“Si la Escultura no debe presentar el espíritu por medio de la forma humana en simples generalidades, sino en individualidades, tampoco debe presentar estas individualidades de un modo cualquiera, sino en simple Carácter. La Escultura presentando el espíritu sumergido en los movimientos y las diferencias, y en todas las impresiones de que es

²⁰⁹ HEGEL, G. W. F., *Cours d'Esthétique...* 1840-1852, vol. 3, p. 161. Volem deixar sobre la taula el fet que sigui, potser, a través de la reflexió hegeliana que anys més tard Baudelaire es preguntí “*Pourquoi la sculpture est ennuyeuse?*”, un petit assaig en el que proposava que la causa d'aquest suposat avorriment es deu, precisament, al fet que l'escultura sigui l'art més proper a la naturalesa.

²¹⁰ Íbidem, p. 160

²¹¹ Íbidem, p. 160

susceptible, en todas las agitaciones interiores que puede sentir por razon de toda clase de colisiones, de las luchas interiores y exteriores, y de todos los accidentes de una accion, no presentaria determinada la individualidad del espíritu”.²¹²

Es tracta, sens dubte, d'un paràgraf prou clar que en comparació a les idees de Hegel ens poden formar una idea de fins a quin punt seguia a l'alemany, inclús en la terminologia:

“Elle [l'escultura] représente, au contraire, [de l'architecture], l'être spirituel lui-meme, ayant en soi sa propre fin, libre et indépendant, dans son idée même, et cela, dans une forme corporelle qui convient éssentiellement à son individualité (...) Mais, comme représentation de l'ame privé de passion et de sentiment déterminé, elle peut d'autant mieux se contenter de l'extérieur de la forme humaine en elle meme, dans laquelle l'ame est comme répandue sur tous les points. Telle est aussi la raison pour laquelle la sculpture ne représente pas l'esprit en action, dans une succession de mouvements ayant un but determine, ni engagé dans des enterprises et des actions qui manifestent un caractère. Elle le presente, en quelque sorte, restant objectif, et par conséquent, de préférence dans une attitude calme, ou lorsque le mouvement et le groupement n'indiquent qu'un premier commencement d'action. Mais elle se garde bien de représenter l'ame entraînée dans toutes les collisions, les lutttes intérieures ou extérieures, ou se développant dans une multiplicité d'actions extérieures”.²¹³

Parem atenció, però, al fet que Manjarrés fa un subtil canvi terminològic i utilitza el Caràter, en majúscules, com a sinònim de individualitat, en contraposició al que Hegel entén com a particular estat d'una personalitat.

²¹² MANJARRÉS, *Teoría estética de las artes del dibujo...* 1874, p. 290

²¹³ HEGEL, G. W. F., *Cours d'Esthétique...* 1840-1852, vol. 3, p. 167

5.10.- Teoria de la pintura

Com hem vist, Manjarrés manté un fort lligam amb la teoria pictòrica dels seus companys natzarens, en les bases de la qual encara perviu amb força el classicisme que havia sobreviscut durant els segles XVII i XVIII.

Per altra banda, la formulació de la teoria hegeliana sobre l'escultura obligava a Manjarrés a seguir el camí emprès per l'alemany, ja que les arts del dibuix adopten un sistema unitari que s'explica a través de les seves particularitats. I aquestes particularitats són les que en escultura queden limitades, de manera que la pintura podrà comprendre allò que pot representar l'escultura (és a dir, el caràcter essencial de l'esperit humà, segons la diu Hegel) i fer un pas més enllà.

“La Pintura es el arte que representa de un modo visible el verdadero estado de un espíritu excitado. Lo que no puede hacer la Escultura, porque desde el momento en que quiere entrar en esta manifestacion de afectos internos, se encuentra natural y razonadamente falta de medios de representacion. (...) se aprovecha del elemento esencial de la Escultura, el Carácter, y pasa al desarrollo de él bajo todos los aspectos posibles, constituyéndose a su vez en un medio de caracterizacion de la Arquitectura”.²¹⁴

Aquesta argumentació prové, sens dubte de les idees de Hegel respecte a la pintura:

“L’objet le plus convenable pour la sculpture, c’est le caractère absorbé en lui-même, dans son repos plein de force et de calme, chez lequel l’individualité spirituelle se manifeste tout entière dans la forme corporelle entièrement pénétré par elle, et de telle sorte que la matière sensible, qui représente cette incarnation de l’esprit ne s’accorde bien avec lui que sous le rapport de la forme elle-même. Le point de la subjectivité

²¹⁴ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Teoría estética de las Artes del Dibujo...*, 1874, p. 295-296

intérieure, la vitalité du sentiment, l'âme de la sensibilité la plus personnelle, n'ont encore ni révélé, dans la figure privé du regard, la pensée coucentrée sur elle-même, ni produit ce mouvement de l'esprit en vertu duquel le personnage distingue son existence moral de celle du monde extérieur. (...) il reste toujours un besoin que no satisfont pas les ouvrages de la sculpture ancienne, c'est celui de voir un caractère se développer, passer au mouvement, à l'action exterieure, en même temps que se particulariser dans une détermination sur laquelle l'âme se concentre. Par conséquent, nous sommes plutôt chez nous dans la Peinture”.²¹⁵

A banda de la forta influència de Hegel, hi palpita en Manjarrés, com ja hem vist, el normativisme classicista i altres temperaments propis d'aquest -diríem- “estat d'ànim”. És per això que val la pena fer notar aquí la personalitat de Mengs. Mercedes Águeda ha estudiat el fort impacte que va tenir l'obra teòrica de Mengs a Espanya²¹⁶, i Manjarrés és un dels intel·lectuals que més allargarà l'ombra del bohemí en l'imaginari teòric hispànic. És difícil –i potser innecessari- destriar quins conceptes propis del classicisme provenen de Mengs, però el que ens pot servir per poder si Manjarrés el tenia en compte és la fortuna crítica d'alguns pintors que glossa Mengs i que es manté d'una manera similar en el barceloní.

Si Mengs considera a Ticià com el mestre del color²¹⁷, Manjarrés atribueix als venecians el domini de l’*“elemento más fascinador que la Pintura posee, el colorido”*²¹⁸, i per sobre de tots ells, anomena a Ticià. Si Mengs diu que Correggio²¹⁹ va ser el pintor més capaç en la utilització del clarobscur, Manjarrés diu, després d'alabar-lo amb grans elogis, que *“alcanzó la combinacion armónica de las formas y del colorido, y descubrió la de la luz y de las sombras”*²²⁰. Si Mengs, contra el que es podria pensar a priori, té bones paraules per Van Dyck²²¹, Manjarrés, àvid, com hem vist, en el desprestigi del barroc, diu que estava *“dotado de suma delicadeza”*²²².

²¹⁵ HEGEL, G. F. W., *Cours d'Ésthétique...*, 1840-1852, p. 327-328

²¹⁶ ÁGUEDA, Mercedes, «Introducción», dins MENGES, Anton Raphael, *Reflexiones sobre la Belleza y el gusto en la pintura*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales: Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1989

²¹⁷ MENGES, A. R., *Reflexiones sobre la Belleza...*, 1989

²¹⁸ MANJARRÉS, J., *Las Bellas Artes...* 1881, p. 66

²¹⁹ MENGES, A. R., *Reflexiones sobre la Belleza...*, 1989

²²⁰ Íbidem, p. 60

²²¹ MENGES, A. R., *Reflexiones sobre la Belleza...* 1989

²²² Íbidem, p. 86

Per tant, és força clar que Mengs era vist per Manjarrés com una autoritat a qui calia respectar, un intel·lectual amb opinions dignes de ser seguides; si bé és cert que Manjarrés va ser un dels primers a desmuntar el rigorisme racionalista del neoclassicisme en posar en valor l'art medieval i que considera l'època de Mengs mancada d'un factor determinant per a l'avenç de l'anàlisi de les obres d'art, és a dir, sense el sistema filosòfic alemany:

“Ochenta años hace cuando los principios relativos al arte fermentaban indeterminadamente, y la ciencia estética no había llegado a la altura que ha alcanzado nuestra época, un español ilustre como diplomático tanto como literato y artista-crítico, Azara, en la traducción y comentarios de las obras de su amigo el pintor Mengs”.²²³

²²³ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Discurso...*, 1859, p. 3

6.- La inexistència d'una teoria de l'art no-idealista a Catalunya

6.1.- Introducció

La definició dels corrents artístics o culturals no serveix de res a banda d'entorpir un anàlisi mínimament rigorós. *Romanticisme* és una paraula tant ambigua com ho pot ser qualsevol adjectiu descontextualitzat. Només ens pot fer servei per indicar un estat d'ànim, un sentiment²²⁴, i no per encasellar períodes. Intentar explicar, per exemple, el romanticisme com una reacció antiacadèmica donaria per resultat creure que a Catalunya mai va existir. El sentiment romàntic d'arrel divuitesca va tenir a Catalunya l'acollida oficial i oficialista de l'Acadèmia de Belles Arts gràcies al natzarenisme. Prèviament, la revista *El Europeo* aportava elements per al debat del terme²²⁵ i n'oferia una visió europeïsta, però el nucli d'intel·lectuals vinculats a aquesta revista no tindria continuïtat: el romanticisme moderat però lliure i atent a les novetats europees dels literats Luigi Monteggia o Ramon López Soler morirà sense descendència.

La història de l'art a Catalunya a mitjans del segle XIX estava dominada pel romanticisme divagador i recreador d'ambients que arrenca de les *Bellezas i Recuerdos de España*²²⁶ de Pau Piferrer, Josep Maria Quadrado i Francesc Pi i Margall. Per altra banda, Pau Milà i Fontanals, tot i que no va publicar cap obra d'història de l'art, va exercir una gran influència en el pensament artístic des de la seva càtedra de *Teoría é Historia de las Bellas Artes* de l'Acadèmia barcelonina. Pi i Arimón, amb la *Barcelona antigua y moderna*²²⁷, del 1854, no passa de fer una descripció de la ciutat, des de la perspectiva més en voga del moment, és a dir, antibarroquisme, classicisme i cert interès pels monuments medievals. Per tant, en aquestes dates, no trobem historiadors de l'art, sinó exemples de literatura topogràfica que tan d'èxit va aconseguir durant el segle XIX.

²²⁴ Aquest raonament va aparèixer a la conferència de LÖWY, Michael, *Entorno a la imaginación y el imaginario surrealista*, Conferència a la Universitat de Barcelona, 5 de novembre de 2011.

²²⁵ MONTEGGIA, Luigi, «El romanticismo», *El Europeo*, 16 d'abril de 1833

²²⁶ AA. VV., *Recuerdos y Bellezas de España: obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antiüedades y paisajes*, Barcelona: Librería de Joaquín Verdager, 1839-1865

²²⁷ PI I ARIMÓN, Andrés Avelino, *Barcelona antigua y moderna, ó, Descripción e Historia de esta ciudad desde su fundación hasta nuestros días*, Barcelona: Imprenta y Librería politécnica de Tomás Gorchs, 1854

6.2.- L'únic escull del romanticisme conservador: Pi i Margall versus Manjarrés

En la confortable i ben assentada passarel·la per on desfilaven els artistes i teòrics pertanyents al romanticisme natzarè, filo-natzarè o simplement conservador de mitjans del segle XIX hi va haver només una esquerda que en cap moment els va entorpir el pas. Es tracta de la figura de Francesc Pi i Margall (Barcelona, 1824 – 1901). La seva pròpia biografia ens dóna pistes per entendre que l'ambient intel·lectual de la Barcelona decimonònica no era acollidora per als corrents de pensament artístic que defugissin la doctrina del romanticisme historicista: i és que al 1847²²⁸ ja el trobem a Madrid, on de ben segur podia gaudir d'un entorn més progressista.

Aquest no és el lloc per fer un estudi complert de Pi i Margall, de manera que obviarem la seva participació en empreses com els *Recuerdos y Bellezas*, en la que va acabar el segon volum de Catalunya (1844-50) i va realitzar el de Granada (1850-52). Tampoc pararem atenció a la notable *España. Obra pintoresca*²²⁹, de 1842. Aquestes iniciatives, deixant de banda les seves particularitats, formen part de la literatura topogràfica, un gènere que corre en paral·lel als llibres d'art que s'acostumaven a fer servir aleshores: la *Histoire de l'art monumental*²³⁰ de Louis Batissier o la *Histoire des peintres de toutes les écoles depuis la Renaissance jusq' à nos jours*²³¹, de Charles Blanc són compendis de biografies i de làmines, en el cas de Blanc agrupades per “escoles”, però sense un sentit veritablement discursiu que les emparenti les unes amb les altres, sense tractar d'explicar en profunditat els processos de desenvolupament ni els canvis; en definitiva, sense fer història de l'art.

Sembla com si la vida de Pi estés marcada per la vocació política i la professió d'historiador de l'art, ja que els seus primers ingressos els va aconseguir de la participació en les iniciatives esmentades. Des de 1854, però, es va encaminar cap a la política. Al 1878 va arribar a presidir la primera República Espanyola, i ja no tornem a trobar el Pi intel·lectual fins un any abans de la seva mort, amb la publicació del *Diálogo sobre la Belleza*²³², reflexions d'un home del segle XIX a les acaballes de la seva època.

²²⁸ CASASSAS, J., *Homenatge...*, 2001

²²⁹ AA.VV., *España: obra pintoresca en láminas ya sacadas con el daguerrotipo, ya dibujadas del natural grabadas en acero y boj*, Barcelona: Imprenta de Juan Roger, 1842

²³⁰ BATISSIER, Louis, *Histoire de l'Art Monumental dans l'antiquité et au Moyen Age*, Paris: Furne, 1860

²³¹ BLANC, Charles, *Histoire des peintres de toutes les écoles depuis la Renaissance à nos jours*, Paris: Vve. Jules Renouard, 1865

²³² PI I MARGALL, Francisco, *Diálogos sobre la Belleza*, Madrid: Impr. Y Fundición de los Hijos de J. A. García, 1899

El motiu que ens porta a parlar-ne en aquest treball és que Pi representa la “contrafigura” intel·lectual de Manjarrés i alhora ens serveix per demostrar la vigència de l’idealisme germànic. Pi és una veu gens menyspreable (de fet és l’única que es fa sentir a mitjans del segle XIX a Catalunya) en contra del natzarenisme i, alhora, un romàntic seguidor de Hegel tal com tradicionalment s’havia entès l’obra de l’alemany, és a dir, des d’una posició pròxima a la revolució social. Així, veurem com Manjarrés i Pi es serveixen de la mateixa font filosòfica (Hegel), i inclús concideixen, en alguns moments, en la valoració dels estils artístics, però divergeixen sobre la forma i el fons de l’art contemporani.

Pi i Margall va ser el primer intel·lectual que a Espanya tractava de fer història de l’art, tot i que restringida a la pintura. Va ser amb la *Historia de la pintura española*²³³, de 1851, una obra inacabada en un sol volum. A nivell teòric, Pi i Margall es postula com la única veu discordant en el panorama del romanticisme conservador –i hegemònic- català. Una de les idees més valuoses d’aquesta obra és el rebuig a la pintura d’història.

“Nuestros artistas, y sobretudo los pintores, se han encerrado en un círculo cuya circunferencia no rompen sino raras veces, con cierta timidez y desconfianza. No hallan fuentes de inspiracion mas que en la Historia; y como si no tuvieran vida propia reproducen sin cesar las creaciones de otros siglos, imitándola en la expresión, en la forma, en el estilo. Los que nunca han salido de su patria, se han hecho esclavos de nuestra antigua escuela; los que pasaron a estudiar el arte bajo el sol de Italia, han venido a á sentar sobre los escombros de una sociedad ya muerta, l escuela místico-purista de la Edad Media, época de la que nos separan ya cuatro siglos de duda, dos siglos de indiferentismo, un siglo de revoluciones. Ninguno ha sabido ser, hasta ahora, el pintor de su época, ninguno ha sabido bajar, hasta ahora, hasta el fondo de la miseria que nos abruma, ni hacerse el eco de nuestros sufrimientos, ni recojer nuestras aspiraciones, ni pintar nuestra desesperacion, ni uscar un consuelo para el alma afligida en Dios, en la Naturaleza, en la Ciencia”.²³⁴

²³³ PI Y MARGALL, Francisco, *Historia de la pintura en España*, Madrid: Impr. De Manini Hermanos, 1851

²³⁴ PI Y MARGALL, Francisco, *Historia de la pintura en España*, Madrid, Imprenta Artística Española, 19--., p. 6

Per tant, Pi veu en l'art historicista un moviment absolutament defectuós. Malgrat l'austeritat i la imitació idealitzada de la naturalesa que predicaven els natzarens (José de Manjarrés el primer), Pi denuncia el que ell veu com a amanerament i falsedat d'uns artistes incapaços d'expressar la seva vida interior, de ser originals. Pi acusa els pintors oficials, els que ningú discutia en aquell moment, de reproduir els grans mestres del passat sense més ni més, d'una manera gairebé mecànica, així com els natzarens acusaven els manieristes de fer el mateix. Contra la reivindicació historicista del romanticisme conservador Pi proclama la necessitat de produir un art actual; una posició absolutament fora de la convenció de la seva contemporaneïtat, un símptoma que ens apropa aquest autor a la modernitat i ens l'allunya de la recurrent utilització de la història com a tema constant per a l'art. Això no treu, evidentment, que els natzarens no estessin convençuts de produir un art de plena vigència.

Per José de Manjarrés, el nostre objecte d'estudi principal, la postura natzarena en pro de la pintura d'història és la que més convé per al seu temps, ja que ell pensa que reflectir temps pretèrits, com hem vist, és el millor sistema per moralitzar segons el que necessita la seva època, cosa que és vista per Pi com un esforç estèril perquè de fet, el natzarenisme no només pren els temes i la iconografia del passat, sinó que també l'estil, de manera que al seu entendre no es pot considerar que aquest moviment sigui fidel a l'esperit del seu temps. Com si Manjarrés es volgués defensar de la crítica de Pi, defensa en públic la vigència del natzarenisme:

“¡Vana tentativa será la restauracion de aquellos círculos artísticos! Ni es posible, ni debe ser; porque nada tiene vida en las artes más que la actualidad: y querer reproducir lo que otro haya hecho será fomentar en el arte un género ilícito”.²³⁵

L'actualitat, i més concretament, el conflicte social ha de ser, per Pi, la temàtica central dels artistes contemporanis, ja que pel futur president de la primera República espanyola, el segle XIX està marcat per la revolució, de manera que pretendrà afavorir un art essencialment polític:

“Envueltos constantemente en la sombra de lo pasado, pasan sobre el féretro de la sociedad coronados de rosas, y se atreven a evocar sobre los umbrales de la tumba hasta

²³⁵ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Discurso...*, 1859, p. 10.

las risueñas imágenes del antiguo paganismo. Ellos, en quien se supone mayor sensibilidad, ¿han de ser precisamente los que no participan de los dolores de los pueblos?”²³⁶.

En canvi, justifica la temàtica evangèlica dels artistes del segle XV perquè segons l'autor, els pintors nascuts quatre segles abans que ell, sintonitzaven amb l'esperit del seu temps:

“Pintaron el mundo exterior que les rodeaba porque de él habían recibido sus impresiones (...) Los pintores de hoy quieren aún seguir sus huellas, y he aquí dónde revelan que no son artistas”²³⁷

Així com la funció de l'art, per Manjarrés, ha de ser la de moralitzar segons els valors de la burgesia conservadora, per Pi, l'art també té una funció moral, però en el seu cas, en pro de la revolució filosocialista²³⁸.

No hem de pensar, però, que Pi sigui un realista en el sentit que avui donem a aquest terme. Com hem dit, fer referència a la seva personalitat aquí no és arbitrari. Ha de servir per demostrar que en l'ambient intel·lectual barceloní l'idealisme era hegemònic i que no hi havia lloc per un realisme “a la francesa”; cosa que contradiu discursos que la historiografia catalana actual ha volgut transmetre. Parlo, sobretot, del més recent: el catàleg de l'exposició del Museu Nacional d'Art de Catalunya, *Realisme(s). L'empremta de Courbet*²³⁹, segons el qual el que aleshores passava a Catalunya era gairebé una reproducció del que a França inaugurava un corrent intel·lectual que rebutjava la idealització. En realitat, doncs, el pensament estètic a banda i banda dels Pirineus anava en direccions gairebé oposades. La Barcelona de mitjans del segle XIX no era, en absolut, receptora del realisme francès²⁴⁰. El fet que una personalitat com la de Pi i Margall, progressista i revolucionari, formés part també de la filosofia d'arrel hegeliana demostra fins a quin punt la dinàmica espanyola i catalana distaven de la francesa.

Com Manjarrés, Pi i Margall, per herència de Hegel i per ser la corrent que amb més força empenta el segle XIX espanyol, creu que l'art no ha de reproduir fidelment la naturalesa, sinó que ha de tenir un valor afegit: el de la idealització. Pi té molt clar que reproduir la naturalesa no és art:

²³⁶ PI Y MARGALL, F., *Historia...*, 19--., p. 7

²³⁷ *Ibidem*, p. 13

²³⁸ Citem, a tall d'exemple, un dels millors assajos de la teoria política de Pi: JUTGLAR, A., *Federalismo y revolución...*, 1966

²³⁹ AA.VV., *Realisme(s)...*, 2011

²⁴⁰ Aquesta situació ja va ser anunciada per MAESTRE ABAD, V., «Idees...», *L'Avenç*, núm 7, 1978

“Reproducir é imitar la Naturaleza no es arte, sino industria”.²⁴¹

De fet, Pi construeix la seva teoria de l'art en base al que ell anomena “*símbolo*” i “*ritmo*”²⁴², que equivalen exactament al “*fondo*” i “*forma*”²⁴³ de Manjarrés. Javier Arnaldo, l'únic estudiós que s'ha fixat en el Pi i Margall historiador se sorprèn²⁴⁴ de la independència d'aquests dos factors (matèria i idea, forma i contingut, es pot anomenar com es vulgui, la qüestió és tenir clar que el primer és allò que percebem a través dels sentits i que el segon és el significat, la idea que vol transmetre a l'espectador o que conté l'obra) en Pi. En realitat, és el moviment que explica la història de l'art segons Hegel, segons Pi i segons Manjarrés. De la concordança, de l'adaptació entre forma i idea se'n pot seguir l'evolució i descriure, per tant, la història de l'art. Inclús en aquest punt, Pi està un pas per darrere de Manjarrés i menysprea²⁴⁵ i omet les arts industrials, cosa que denota un cert contagi de l'ambient acadèmic madrileny, gens atent al desenvolupament de les arts aplicades i capficat en l'elucubració intel·lectual.

Així doncs, Pi, malgrat reivindicar el valor de l'actualitat en l'art i saber veure l'adotzenament en el que vivia la pintura historicista, participa de l'idealisme i no pot ser vist com un realista “courbetià”. Ara bé, ell és el primer espanyol que va concebre una historia generalista de la pintura desterrant els paràmetres vasarians i superant l'erudició biogràfica del diccionari de Ceán Bermúdez²⁴⁶ i inclús la posterior reparació medievalista de l'obra de Ceán que va deixar a la posteritat el Conde de la Viñaza²⁴⁷. Val a dir que aquesta superació va tenir lloc malgrat que la prohibició per reial decret del primer volum de la *Historia de la Pintura en España*²⁴⁸ en va truncar la continuació. És el primer que, a casa nostra, vol portar a terme una història fixada en el desenvolupament de les obres d'art, sense parar atenció a les biografies, si bé és cert que condicionarà el seu discurs a la seva teoria artística. El romanticisme de Pi és galopant i a més, té l'enorme lucidesa de saber veure –recordem,

²⁴¹ “PI I MARGALL, F., *Historia...* 19— p. 7

²⁴² Íbidem, p. 13-14

²⁴³ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Teoría estética de las artes del dibujo...*, 1874, p. 13

²⁴⁴ ARNALDO, J., «Francisco Pi y Margall...», a *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX* (VII Jornadas de Arte, Madrid, 1995)

²⁴⁵ “Entre los romanos, el arte, de rey que era, pasó a ser súbdito humilde de la industria”, PI I MARGALL, F., *Historia...* 19—, p. 27

²⁴⁶ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid: Imprenta de la Viuda Ibarra, 1800

²⁴⁷ VIÑAZA, Cipriano Muñoz y Manzano, Conde de la, *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España de Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1889 - 1894

²⁴⁸ JUTGLAR, A., *Pi y Margall...*, 1975

a l'any 1851- la incipient deriva positivista, que no dubta en desacreditar-la sempre que li ve a tomb.

“Aparecen evidentemente como dos figuras gigantescas, Miguel Ángel y Rafael; sus numerosas obras, coronadas por la mano de tres siglos, son aún hoy el asombro de los que, á falta de originalidad y sentimiento, pretenden sujetar a nebulosas teorías científicas su arte, que es, por su naturaleza, libre, hijo de la vida interior del hombre, esencialmente modificable, progresivo, termométrico, si cabe así expresarse, para el pueblo y la época en que se vive.”²⁴⁹

Com veiem, doncs, Pi i Manjarrés, dues personalitats políticament antitètiques, participen de la mateixa estructura conceptual pel que fa a la teoria de l'art. Ambdós, captivats per Hegel, rebutgen el realisme, ambdós creuen encara en una història evolutiva, ambdós volen per l'art una funció moral (per a cadascú la seva), ambdós coincideixen amb detalls col·laterals, com el gust per un art poc rebuscat i pompós, enemic del virtuosisme fatu²⁵⁰; si bé cal distingir-los en un punt clau: el gust per la temàtica actual de Pi que ens connecta a aquest intel·lectual polític amb el futur i l'historicisme de Manjarrés, que ens el lliga al passat.

És una llàstima que la *Historia de la Pintura en España* no s'allargués més enllà del segle XVI. D'aquesta manera, hauríem pogut veure si la visió de la història de l'art que té Pi també coincideix amb la dominant a l'època, que malgrat la incorporació del medievalisme segueix persistent en els tòpics del neoclassicisme. Tanmateix, el que hi ha escrit en aquest primer i únic volum i les breus monografies de Pi sobre Van Dyck, Francisco de Goya i Rafael, aparegudes a *El Museo Universal*

²⁴⁹ PI Y MARGALL, F., *Historia...* 19---, p. 186

²⁵⁰ Tot i que Pi i Margall retreu a l'escola natzarena cert amanerament, bona part dels teòrics i artistes que en van formar part s'hi van declarar en contra, entre ells Clavé i Manjarrés. Aquí cito, per ser el motiu de la recerca, a Manjarrés, tot i que llegirem primer a Pi: “*cierta vaguedad afectadísima en las formas, cierto amaneramiento inevitable, constituyen el carácter de sus cuadros religiosos*”. PI Y MARGALL, F., *Historia...* 19---, p. 8. Per altra banda, Manjarrés diu que “*La simplicidad nunca dejará de ser la primera dote de toda producción plástica. No puede menos [sic] de ser encarecido aquí el talento, que, como se dijo en hablar de los géneros en que las artes plásticas de imitacion pueden ejercitarse, poseyeron los antiguos de saber dar interés con los más simples medios y con un corto número de figuras á las acciones que plásticamente representaron: talento verdaderamente escultórico que trascendió a la Pintura, la cual, no presentó nunca esa complejidad [sic] de detalles que la pintura moderna presenta dando gran desarrollo á sus representaciones*” MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Teoría estetica de las artes del dibujo...*1874, p. 97

entre els anys 1857 i 1858²⁵¹, ens indiquen una idea pròxima a l'hegemònica. La devoció per Rafael i la preeminència de Van Dyck com a personalitat distinta de la resta de barrocs es perfila en Pi i Manjarrés de forma similar, així com la valoració de l'art dels segles XIII, XIV i XV. És cert, però, que el fet de posar en solfa a Goya, com fa Pi, i el menyspreu del genial artista per part de Manjarrés²⁵², ens tornen a allunyar el segon i apropar el primer cap a les avantguardes artístiques del segle XIX.

Hi ha, també, una altra característica que ens defineix el Pi de la *Historia de la pintura en España* com un historiador especial dins del que era habitual a Espanya, i això és la insistència en situar l'art en el seu context social i polític i en voler fer una lectura d'acord amb el seu temps. Malgrat el seu idealisme de base i el rebuig d'una estètica plenament realista, manté un interès central: que l'art sigui fill del seu temps. Aquesta és l'obsessió que marcarà la definició de l'art de qualitat, el que farà desacreditar el natzarenisme i el que mantindrà quan es fixi el valor de les èpoques precedents. Per tant, a la pràctica, el desenvolupament històric de l'art en el seu escrit no està subordinat a una Idea general i universal, com bé sí que passa amb Manjarrés, sinó que es parerà especial atenció a les circumstàncies històriques, es buscarà en el context les causes que afecten els estils artístics i acabarà per donar peu a una mena de "preburckhardtisme", si se'm permet el terme, que el convertirà en una excepció en l'incipient estil dels historiadors de l'art espanyols²⁵³.

²⁵¹ PI Y MARGALL, Francisco, «Francisco de Goya» dins *El Museo Universal*, II, 12 de 1857, «Vandick» dins *El Museo Universal*, II, 8 de 1858, «Rafael de Urbino», dins *El Museo Universal*, II, 23 de 1858

²⁵² "[Goya] no hizo más que dolerse amargamente de los quebrantos de la época y reírse sardónicamente de las costumbres de nuestros abuelos", MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Las Bellas Artes...*, 1881, p. 107

²⁵³ Això no treu, com bé ha senyalat Javier Arnaldo, que la part conceptual de l'obra d'art (el "símbolo") hagi de ser, al parer de Pi, universal. ARNALDO, J., «Francisco Pi y Margall...», dins *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX* (VII Jornadas de Arte, Madrid, 1995)

7.- L'obra històrica: entre el romanticisme i el positivisme

7.1.- Introducció

L'any 1859 Manjarrés va publicar *Teoría é Historia de las Bellas Artes. Principios Fundamentales*²⁵⁴, un llibre dividit en tres parts, la primera sobre teoria estètica, la segona sobre teoria artística i la tercera, històrica.

Amb aquesta publicació, Manjarrés introduïa un gènere inèdit a Espanya, la història universal de l'art, un llibre que va meravellar al paisatgista mallorquí Joan O'Neill (Palma, 1828 – 1907), adulator de Manjarrés, a qui escrivia per fer-li saber la gran admiració que li professava i per comunicar-li la seva adhesió a totes les seves teories, ja per llavors força anacròniques: O'Neill es referia a *Las Bellas Artes*, una publicació de 1875:

“Es ya tiempo para nosotros, de no haber de recurrir por necesidad a Batissier, Voituren, Martigny, Coindet, Emeride David, Charles Blanc, etc etc y demás extranjeros, por mucho que valgan”.²⁵⁵

La *Teoría é Historia de las Bellas Artes* és, per tant, un llibre que pel que fa a la part històrica ja havien iniciat uns quants estrangers força anys abans, però que al 1859 encara cap espanyol havia redactat. Ara bé, els noms apuntats per O'Neill són equiparables als de Manjarrés només en part. A tall d'exemple, si ens fixem en dos dels erudits que cita el paisatgista, podem destacar que Louis Batissier (Bourbon-L'Archambault, 1813 – Enghien, 1882) prové de la literatura topogràfica

²⁵⁴ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Teoría é Historia...*, 1859

²⁵⁵ Carta del 27 de març de 1876 del paisatgista Joan O'Neill adreçada a Manjarrés i conservada a la Biblioteca de Catalunya (Ms. 3448) . O'Neill es refereix a l'obra de MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de, *Las Bellas Artes: historia de la escultura, pintura y arquitectura*, Barcelona, Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1875. És un llibre que té com a base el manual de 1859. Veure Annexos (10.6)

romàntica²⁵⁶, d'un temperament similar al nostre Pau Piferrer, fins que al 1843 publica uns *Éléments d'archéologie nationale*²⁵⁷, un text on malgrat el títol es dona cabuda a tot l'art europeu i s'accepta plenament el període medieval. Per altra banda, l'abbé Joseph Alexandre Martigny (1808, Sauvigny – 1880, Belley) és l'autor de la part que correspon a les “*antiquités chrétiennes*” del *Dictionnaire universel des antiquités orientales, grecques, latines et du Moyen Âge*²⁵⁸, de 1863, que esdevindrà el més conegut *Daremberg et Saglio*. El sentit d'aquestes obres, tot i que descriptiu, no és exactament el d'un manual. Són, tal com es titula l'empresa en la qual va participar l'abbé Martigny, diccionaris, l'esperit d'aquestes iniciatives és el de ser un mostrari d'objectes d'art. No són profundes reflexions, com les de Winckelmann o Mengs, ni tampoc una història, són compendis que classifiquen i descriuen obres concretes, imbuïts per l'incipient esperit positivista.

Paral·lelament a aquestes experiències, apareixen els manuals, un gènere típicament alemany del qual els altres països d'Europa, França inclosa, en van restar al marge²⁵⁹. El primer va ser el *Handbuch* de Franz Kugler²⁶⁰, al 1837, del qual se'n coneix una traducció anglesa²⁶¹ i una altra d'italiana²⁶². Després, al 1855, el de Springer²⁶³, que és probablement el que va assolir una major difusió a Catalunya a finals del segle XIX²⁶⁴. Aquests escrits estan vinculats definitivament amb el positivisme, i per tant, tampoc són equiparables a la *Teoría é Historia de las Bellas Artes*.

Manjarrés, en la seva obra de 1859, no segueix plenament cap d'aquestes dues vies, però sembla que les havia de tenir en compte. Malgrat no tenir traduccions espanyoles dels manuals alemanys de mitjans del segle XIX no vol dir que no se'n conegués la seva existència, i hem d'entendre que van influenciar, almenys superficialment, al nostre autor. D'altra banda, és cert que Manjarrés reproduceix estrictament la proposta de Hegel, però hi combina l'experiència classificadora que els

²⁵⁶ BATISSIER, Louis, *Guide pittoresque du voyageur bourbonnais*, Allier: Annales du Département de l'Allier, 1836-1837

²⁵⁷ BATISSIER, Louis, *Éléments d'archéologie nationale précédés d'une Histoire Monumental de l'Art chez les anciens*, Paris: Léloux, 1843

²⁵⁸ AA. VV., *Dictionnaire universel des antiquités orientales, grecques, latines et du Moyen Âge*, Paris: Hachette, 1865

²⁵⁹ Veure GRIENER, Pascal, «Le livre d'histoire de l'art en France (1810-1850): une gènes retardée», dins RECHT, R. (Et al.), *Histoire de l'histoire...*, 2008

²⁶⁰ KLUGER, Franz Theodor, *D. Franz Kugler's Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen*, Berlin: Verlag von Duncker und Humblot, 1837

²⁶¹ KUGLER, Franz, *A Hand-Book of the History of Painting, from the age of Constantin the Great to the present time*, London: Murray, 1842

²⁶² KUGLER, Franz, *Manuale della storia dell'arte del Dr. Francesco Kugler*, Venezia: Giornale Lombardo-Veneto, 1852

²⁶³ SPRINGER, Anton, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart: Kröner, 1855

²⁶⁴ El cas d'Anton Springer és força significatiu, ja que conservem a les nostres biblioteques manuals de finals del segle XIX en alemany (per exemple, SPRINGER, Anton, *Textbuch zu den Kunsthistorischen bilderbogen*, Leipzig: E. A. Seemann, 1881) i cinc edicions italianes, en ple segle XX, del *Manuale di Storia dell'Arte* dels anys 1910, 1916 i 1946: SPRINGER, Anton, *Manuale di Storia dell'Arte* Bergamo : Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1909-1912, SPRINGER, Anton, *Manuale di Storia dell'Arte*, Bergamo, Ist. Ital. d'Arti grafiche, 1910-1913, SPRINGER, Anton, *Manuale di Storia dell'Arte*, Bergamo : Ist. Italiano d'Arti Grafiche, 1916, SPRINGER, Anton, *Manuale di Storia dell'Arte* Bergamo : Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1946 i SPRINGER, Anton, *Manuale di Storia dell'Arte* Bergamo : Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1946.

manuals, diccionaris i mostraris de tot tipus estaven portant a terme. La història de l'art de Manjarrés està intrínsecament lligada a la teoria de l'art, si bé s'enriqueix amb exemples concrets que el nou gènere historiogràfic dels manuals i compendis estava introduint. Certament, la història de l'art que es va construir des de la perspectiva idealista, i per tant, la que Manjarrés escrivia, com bé diu Venturi²⁶⁵, no comprenia exemples concrets. Cal subratllar, però, que Manjarrés va enriquir la seva història de l'art sorgida de l'abstracció amb les individualitats i els exemples que no tenia en compte l'idealisme, i per tant, tot i estar íntimament lligada a la proposta hegeliana, la seva obra s'apropa als manuals moderns de mitjans de segle XIX.

Abans de Manjarrés, només Pi i Margall, com hem vist, havia escrit una *Historia de la pintura en España*, en la qual es dedica un capítol a una *Ligera ojeada a la Historia general del Arte*. Malgrat que des de punts de vista molt llunyans, el sentit que inspira les obres de Manjarrés i la de Pi i Margall és similar; cap dels dos no s'ha alliberat de la dependència de la història respecte a la teoria de l'art, malgrat que els dos escriuen des d'una òptica racionalista.

Els textos històrics de Manjarrés són d'una gran claredat, volen ser objectius, planers i racionals. Gairebé no hi ha cap consideració sobre la validesa de cap estil artístic i només contribueixen al general desprestigi que en els àmbits acadèmics sofria el *barroquismo*, que com hem vist en l'imaginari teòric de bona part del segle XIX, es considera una degeneració de la normativa. Tant des de l'òptica romàntica dels natzarens com des de la del neoclassicisme, el barroc és una perversió de la puresa del classicisme. A banda d'aquesta visió tant extesa, la narració històrica de Manjarrés és un anàlisi força imparcial que no té res a veure amb les anteriors aproximacions romàntiques que descrivien obres d'art o que tractaven de fer història. Aquesta expressió directe que evitava un llenguatge pompós ja va ser advertida pel seu biògraf i editor Juan Bastinos²⁶⁶ i va ser una de les poques crítiques que l'Acadèmia de San Fernando va fer a la *Teoría Estética de la Arquitectura*²⁶⁷, premiada, tanmateix, per aquesta corporació que encara a mitjans dels anys seixanta pretenia la defensa de la noblesa de l'art a través de la utilització recargolada del llenguatge.

Però la tendència que es dirigia cap a les noves formulacions més pròximes al positivisme es pot intuir ja en els *Recuerdos y bellezas de España*²⁶⁸, una obra que si bé és plenament romàntica ja pot ser entesa com una primera –per bé que tímida– aproximació al positivisme. Piferrer, en analitzar la

²⁶⁵ VENTURI, L., *Historia de la crítica...*, 2004, p. 221 - 222

²⁶⁶ BASTINOS, J., «Apuntes...I», dins MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Las Bellas Artes...*, 1881, p. 13

²⁶⁷ “Acaso la demasiada llaneza y desaliño de la locucion con modismos de cierta provincia que, aunque producen muchos escritos, los castiga poco, deslustran el vestido literario de esta bien pensada Memoria” Manuscrit de la Biblioteca Nacional de Catalunya on s'analitzen els escrits presentats al concurs de 1866 sobre “*Teoría estética de la Arquitectura*” (Ms. 3448)

²⁶⁸ AA. VV., *Recuerdos y Bellezas de España: obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antiüedades y paisages*, Barcelona: Librería de Joaquín Verdaguer, 1839-1865

Catedral de Barcelona per segona vegada, l'any 1848 ho fa seguint criteris molt menys vagues que a l'any 39, quan s'entretenia més a recrear un ambient que no pas a descriure de manera ordenada l'edifici i a considerar-lo no com un cas singular sinó com un tipus que contribueix a entendre l'art d'un moment concret²⁶⁹.

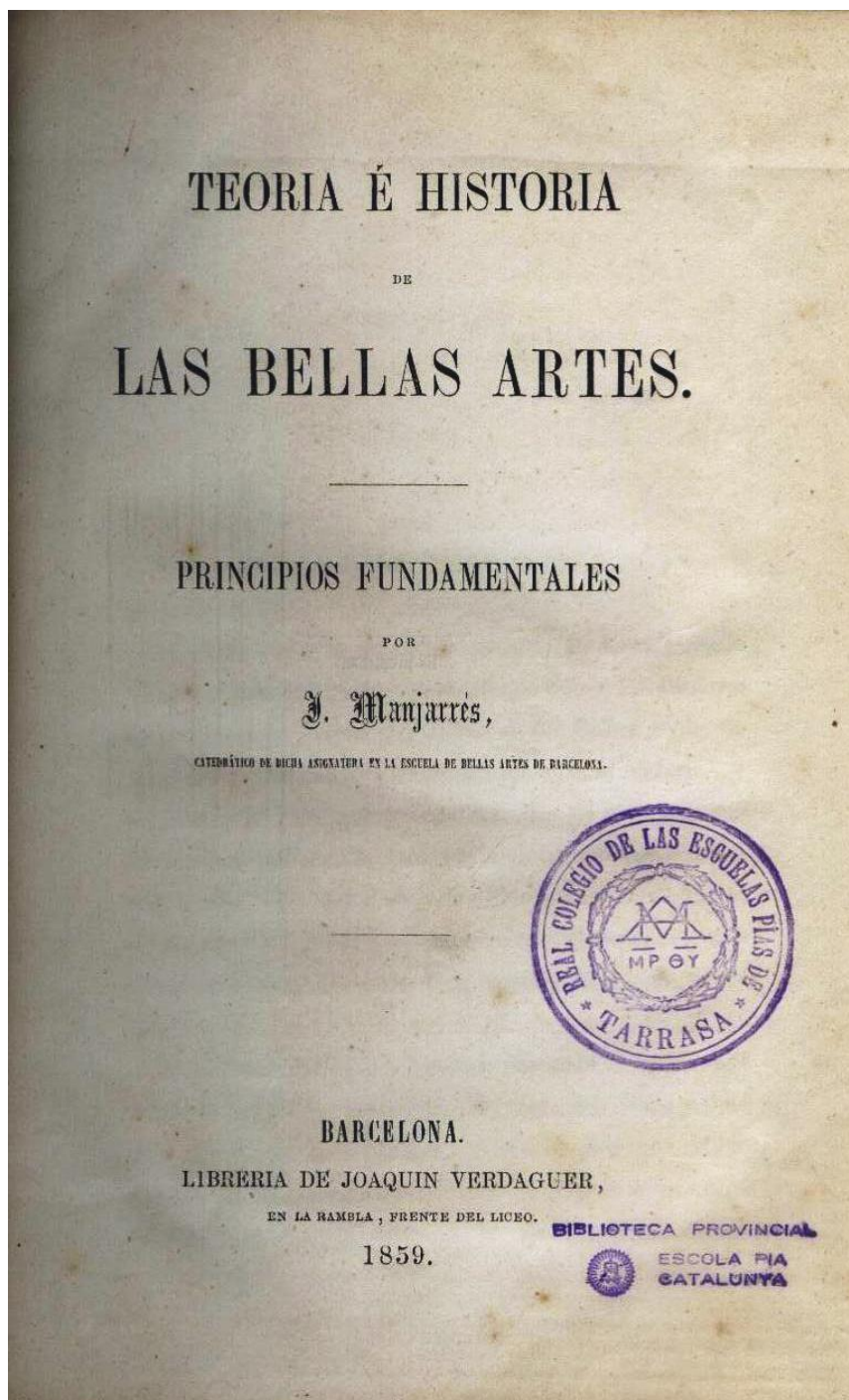


Figura 6. Portadella del manual *Teoría é Historia de las Bellas Artes. Principios Fundamentales*

²⁶⁹ Veure GRAU, R. i LÓPEZ, M., , «La gènesi del positivisme...», *L'Avenç*, 96, 1986, p. 71-79

Aquesta pulsio superficial que apunta al positivisme no com a manera d'entendre el món, sinó com una pàtina que no afecta a les teories idealistes de base però sí a la metodologia, ja és absolutament assumida per Manjarrés, que a la seva història de l'art fa un pas més enllà i es limita a descriure l'evolució de l'art amb la voluntat d'explicar-ne el seu desenvolupament i les causes de les transformacions sofertes per les formes artístiques, tot i que parteix dels seus prejudicis expressats en la seva teoria artística.

7.2.- La contribució de Manjarrés en la superació de la literatura topogràfica i la instauració de les Belles Arts com a disciplina docent

Cal ser prudent, però, i advertir que malgrat que encara que no fos publicada una història general de l'art, ja s'explicava des de feia temps a "Llotja", almenys des que Manjarrés en va ser catedràtic. Així ho hem d'entendre si parem atenció al programa de l'assignatura²⁷⁰ que, tot i ser del curs 1863-1864, havia de tenir ja uns precedents molt similars.

I és que la motivació del docent al publicar el manual de 1859 va ser la de donar un instrument útil als seus alumnes per tal de poder dedicar les sessions de classe a qüestions més controvertides i, potser, a afavorir el debat allà on el "dogma" del rigorisme classicista no arribés:

"Sólo me ha impulsado á hacer la publicacion, la necesidad que tienen los alumnos de las clases de *Teoría é Historia de las Bellas artes*, de un sistema para conocer previamente la materia, y de unos principios que puedan servirles de base para sus ulteriores estudios. Por otra parte, el tiempo que se consume en las aulas para el dictado de apuntes me ha parecido mas conveniente emplearlo en explicaciones, en conferencias y en la discusion de algunos puntos controvertibles".²⁷¹

²⁷⁰ Programa de l'assignatura de *Teoria é Historia de las Bellas Artes*, un document conservat a l'arxiu de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi que porta per títol *Clase de Teoría é Historia de las Bellas Artes* i està firmat per José de Manjarrés (Document 297.5). Veure Annexos (10.4)

²⁷¹ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Teoría é Historia...*, 1859, p. 1.

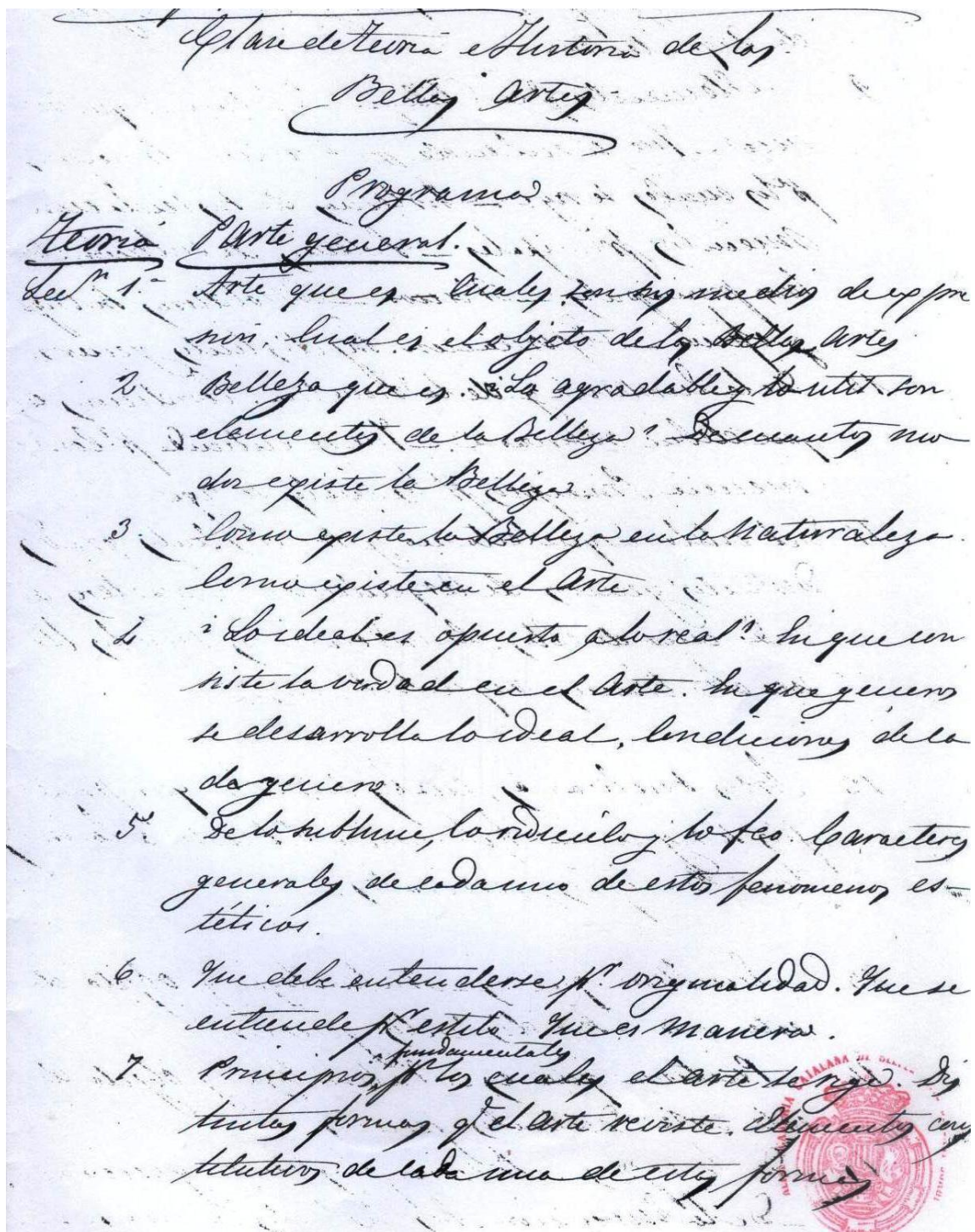


Figura 7. La primera part del programa de l'assignatura Teoría é História de las Bellas Artes

El fet d'entendre les classes com una mena de fòrum de debat ens torna a connectar a Manjarrés amb l'academicisme suavitzat i amable típic del natzarenisme, on l'accés dels estudiants al professor és directe, on el docent no és vist tant com una autoritat inapelable, sinó que permet el diàleg. En aquest sentit, Josep Galofre, artista igualment connectat amb el natzarenisme, posa l'exemple de Vasari, i explica que els deixebles tenien accés al taller i gaudien d'una relació més íntima amb el mestre²⁷².

Si fem un cop d'ull al programa de l'assignatura *Teoría é Historia de las Bellas Artes* que va tenir lloc a l'Academia de Bellas Artes de Barcelona durant el curs de 1863 a 1864, veurem que l'estructura del manual del 1859 de Manjarrés és pràcticament igual al programa de l'assignatura, on hi consta una “*parte general*” que nosaltres anomenaríem “estètica”, una d’*especial*”, i finalment una d'històrica per a la qual el professor Manjarrés va reservar vint-i-cinc sessions de les quaranta-tres de les que disposava en aquell curs²⁷³. Es tracta, sens dubte, d'una versió del seu manual que, al seu torn, com ja hem comprovat, prové del que Hegel considerava oportú per a l'ensenyament de la “ciència estètica” i, per tant, que va haver de ser enterament ideat per Manjarrés, una personalitat que se'ns presenta en la seva tasca de professor de l'acadèmia barcelonina perfectament deslliurat de la llarga ombra que havia de projectar una figura amb l'extraordinària autoritat de la que gaudia el seu predecessor, Pau Milà i Fontanals²⁷⁴. Així, malgrat que hem vist que, aparentment, Manjarrés gaudia del favor i la “benedicció” de Milà, i inclús de l'opció de consultar llibres del seu predecessor²⁷⁵, marca un perfil propi a l'Acadèmia i dissenya un curs fet a la imatge i semblança del que Hegel hauria volgut veure, vint-i-vuit anys després de la mort del cèlebre filòsof alemany, ja que hem de suposar que el més probable és que aquest programa estés en dansa almenys des de 1859, l'any de la publicació del manual.

Hem vist que Manjarrés va efectuar la divisió que reclamava Hegel per a la “ciència estètica”, però l'esforç sintètic del corpus històric de Schlegel, unit al teòric en una sola obra, fa pensar que tingués present al citat llibre de Schlegel²⁷⁶, per bé que la part teòrica no està desenvolupada sistemàticament. De fet, la mateixa opció de decantar-se al títol per “*historia y teoría de las bellas artes*” i no per la paraula “estètica”, ja és prou indicatiu.

²⁷² GALOFRE I COMA, José, *El artista en Italia y demás países de Europa, atendiendo el actual estado de las Bellas Artes*, Madrid, Imprenta de L. García, 1851, p. 161

²⁷³ Aquesta dada apareix en el mateix programa de l'assignatura de *Teoría é Historia de las Bellas Artes*, document conservat a l'arxiu de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi que porta per títol *Clase de Teoría é Historia de las Bellas Artes* i està firmat per José de Manjarrés (Document 297.5)

²⁷⁴ RIVERO I MATAS, N., *Pau Milà...*, 1983

²⁷⁵ Veure nota 3 i Annexos (10.2)

²⁷⁶ Veure notes 175 i 176

Convé no oblidar que Manjarrés és un home format en la historiografia de la Il·lustració, i de fet mai se separarà d'aquesta manera de fer que suposem que era gairebé instintiva. Per a ell, la història de l'art antic gaudia de l'estudi de Winckelmann, que va saber interpretar-lo de la millor manera que es podia ambicionar: “*“La Edad Media necesaria de un genio como tuvo la Antigua el de Winckelmann”*”²⁷⁷, diu. I és que Manjarrés basa el seu coneixement en la tradició historiogràfica iniciada per Winckelmann i completada per l'erudit Sérour D'Agincourt (Beauvais, 1730 – 1814)²⁷⁸. Al mateix temps, però, coneix amb molta precisió bona part de la literatura artística espanyola des d'època moderna fins al seu temps, ja que conservava una llista manuscrita amb tots els títols de tractats artístics espanyols on s'hi troben des d'obres més conegudes, com *El Museo Pictórico y Escala Óptica* d'Antonio Palomino (Córdoba, 1655 – Madrid, 1726) fins a d'altres de marginals com un anònim *Tratado sobre el modo de pintar en vidrio* que tenia localitzat a l'arxiu de la catedral de Segòvia²⁷⁹. Així doncs hem de veure en Manjarrés un erudit professionalitzat amb capacitat per a la recerca i amb una clara consciència historiogràfica que el separen dels il·lustrats pertanyents a les generacions anteriors a ell i que el diferencien, per exemple, d'intel·lectuals com Pi i Arimón o inclús de Piferrer. El que amb les seves obres donen a conèixer Pi i Arimón i Piferrer són descripcions, anotacions, comentaris d'uns homes que han refinat la seva sensibilitat, que potser inclús saben de què parlen, però que no tenen en absolut la voluntat de construir un discurs històric més enllà de les dades que puguin aportar.

Aquesta és una qüestió fonamental alhora de revisitar la generació de Manjarrés, la consciència historiogràfica, o més ben dit, de la doble consciència historiogràfica: de saber que pertanyen a una tradició literària que ara exploten de la millor manera que es pot fer (a través de la filosofia, com hem vist abans) i de saber que, efectivament, estan construint un discurs històric modern. A més, també sistematitzen els seus coneixements i els expliquen a les aules de l'Acadèmia. Aquesta és la lectura de les paraules de Manjarrés en una ressenya que fa d'un modest escrit d'Avelí Pi i Arimón (a qui no hem posat d'exemple arbitràriament) sobre el desaparegut convent de Santa Caterina:

²⁷⁷ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *El Traje...*, 1858, p. 20.

²⁷⁸ Va transcriure llargs fragments, tant de Winckelmann com de D'Agincourt que es conserven a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (Ms. A. 311)

²⁷⁹ Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (Ms. A. 311). Veure Annexos (10.7)

“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”.²⁸⁰

Per tant, Manjarrés es preocupa per les últimes tendències, per les noves metodologies i veu que Pi i Arimón no escrivia intentant narrar els fets o els conceptes per tal d'explicar i raonar les coses, sinó només amb la intenció de descriure, una pràctica que –sempre segons Manjarrés– no està a l'altura de la nova metodologia històrica, del discurs generalista, de les conclusions definitives i objectives a les quals l'estètica ha permès arribar en l'anàlisi de la Història de les arts. Inclús la lectura del gran historiador de l'antiguitat, també va ser mancada de les novetats del segle XIX, les que ha aportat la “ciència estètica”:

“la época en que acababa de publicar Winckelmann su historia del arte antiguo, tan metódica y erudita como fué malinterpretada despues por muchos de los que la leyeron: época en que el arte no tenía apoyo alguno científico de inmediata aplicacion”.²⁸¹

Ara bé, hi ha un precedent més directe de l'obra de Manjarrés que s'escapa de la línia més divagadora que representa Pi i Arimón i que ha passat desapercbut a l'actual història de la historiografia de l'art. El polifacètic escriptor de tradició erudita Joaquín Bastús (Tremp 1799 – Barcelona 1873) és l'autor d'una memòria manuscrita de gran valor que porta per títol *Sobre la utilidad de publicar un curso de Historia para los profesores de Bellas Artes y directores de escena*²⁸², conservada a la Reial Acadèmia de les Bones Lletres. Curs del qual, val a dir, no sembla que s'arribés mai a fer-ne cap manual, però que pel sol fet de creure'n útil la seva publicació i de llegir-se públicament en dues ocasions, la primera el 1837 i la segona deu anys més tard, fa que hagi de ser vist com un document amb certa difusió (almenys entre els acadèmics de les Bones Lletres) i pioner en el camp de la reflexió sobre la idoneïtat docent de la història de l'art.

²⁸⁰ Ressenya de Manjarrés sobre la *Memoria descriptiva de la antigua Iglesia y Convento de Santa Catalina de esta Ciudad destruidos en el año 1837. Leída porel socio don Andrés Pi y Arimon en la seccion literaria del dia 15 de marzo de 1842*. Document conservat a l'arxiu de l'Acadèmia de Bones Lletres, (Lligall 33, número 8).

²⁸¹ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Discurso...*, 1859, ps. 3-4.

²⁸² BASTÚS, Joaquín, *Sobre la utilidad de publicar un curso de Historia para los profesores de Bellas Artes y directores de escena*, Manuscrit de la Reial Acadèmia de Bones Lletres (Lligall 18, núm. 11). Se'n conserven dos exemplars, un de 1837 i un de 1847

De fet, Bastús reivindica l'especialització de la història en tantes parcel·les de coneixement com calgui i desaprova la història generalista en un discurs que el converteixen en un historiador a qui es pot relacionar com a un dels iniciadors de les reflexions més embrionàries que prefiguren les noves metodologies historiogràfiques que a Catalunya es materialitzaran amb Manjarrés. I de fet, si amplièm l'horitzó, les pretensions parcel·ladores de la investigació històrica que defensa Bastús en els seus modestos manuscrits de la primera meitat del segle XIX són les que encara promovia l'escola dels *Annales*, la revista fundada i dirigida per Marc Bloch i Lucien Febvre al 1929.

“Las historias en general no pueden considerarse mas que como la genealogía de los caudillos ó gefes [sic] que han protegido ú oprimido á los pueblos, más o menos exornados con los hechos de armas o militares, que para su sosten, exaltación ó abatimiento acontecieron. Así que las historias, impropiamente llamadas de los pueblos, debieron mas bien denominarse genealogía de los reyes o príncipes, o descripción de los hechos militares que en su reinado acontecieron, porque, haciendo abstracción de muy pocas , no se habla en ellas mas que de aquellos y de estos. Las costumbres de los pueblos, el estado de las ciencias y de cada una de las artes, la civilización, los trages, el culto, los muebles, las ceremonias civiles y religiosas, la clase de armas y fortificaciones, su estrategia y legislación, etc. Son cosas en las cuales los historiadores rara vez descenden, y si lo hacen es como accidentalmente, y mezclado con mil otras materias bien ajenas de aquellas. De aquí el poco fruto que sacan los artistas de la lectura de los historiadores”.²⁸³

Aquest escrit té tota la raó de ser l'any 1837 i 1847, les dues ocasions en que es va llegir a l'Acadèmia de Bones Lletres, quan encara no existia cap especialització en la historiografia. Manjarrés seria un dels primers autors en fer realitat els desitjos de Bastús, que escrivia, com diu, pensant sobretot en els artistes per tal d'intentar corregir una de les obsessions de la teoria i la crítica decimonònica sobre la pintura: la correcció històrica i la precisió arqueològica. Aquest curs, doncs, ha de servir per “*prevenir el sin numero de anacronismos, ineptitudes y despropósitos que suelen cometer muchos artistas y directores de escena*”²⁸⁴, un objectiu que compartia Manjarrés a tots els escrits on la qüestió li venia a tomb, el més evident dels quals és *El Traje bajo*

²⁸³ BASTÚS, J., *Sobre la utilidad...* Manuscrit de la Reial Acadèmia de Bones Lletres, Lligall 18, núm. 11, p. 5-6

²⁸⁴ Íbidem, p. 6

*consideracion arqueológica*²⁸⁵, que de fet, és un al·legat en favor de l'adequada representació d'èpoques pretèrites, motiu que, segons l'autor, justifica la redacció d'aquest text.

Per tant, en la fundació de la Història de l'Art com a disciplina docent i la preocupació per aconseguir que els artistes produïssin obres sense anacronismes tenen una relació de causa-conseqüència gairebé immediata, ja que un dels primers exemples de la reivindicació de la necessitat d'un ensenyament d'Història de l'Art addueix exclusivament aquesta utilitat.

Més que ens els seus llibres teòrics, la influència o les coincidències de Bastús en Manjarrés havia de ser palesa en les classes a "Llotja". El programa proposat per Bastús té únicament preocupacions pràctiques: no hi inclou ni l'estètica ni la teoria de les arts, només li importa la formació elemental dels artistes i directors d'escena per tal d'aconseguir que representessin correctament les èpoques precedents, per la qual cosa la seva proposta d'un curs per contribuir a aquest objectiu consta de "*Principios metódico-generales de historia*", "*Teogonía, mitología, ritos y cemonias religiosas*", "*Historia particular de las ciencias y artes*", "*Armas, estrategia, táctica y fortificaciobn*", "*Trages civiles y leyes suntuarias*", "*Teatros, ejercicios, gimnásticos, juegos y demás espectáculos*".²⁸⁶

En el programa de Manjarrés per al curs de 1863 a 1864, hi havia previstes quaranta-tres classes i estava dividit en dos grans blocs: divuit sessions de teoria i vint-i-cinc d'història de les Belles Arts. Manjarrés considerava més rellevant el saber històric, ja que també volia assegurar que no es cometessin errors en les escenes històriques. Així, havent comprovat que existeix un precedent com Bastús, entendrem que Manjarrés dedicà un apartat al seu programa a "*Mitología*", i un altre a "*Historia de las Artes Suntuarias: Trages, armas y muebles*"²⁸⁷, ja que sembla força evident que a les personalitats que reflexionaven sobre els ensenyaments artístics o als que exercien de professors no els interessava transmetre als artistes coneixements històrics generalistes, sinó aquells que els donessin la capacitat de representar la història correctament. I aquest interès només el podem atribuir a una causa: la supremacia que l'academicisme i bona part l'elit intel·lectual barcelonina atorgava a la pintura d'història.

²⁸⁵ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *El Traje...*, 1858

²⁸⁶ BASTÚS, J., *Sobre la utilidad...*, Manuscrit de l'Acadèmia de la Reial Acadèmia de Bones Lletres, (Lligall 18, núm 11)

²⁸⁷ Íbidem

7.3.- La pervivència del Classicisme en el discurs historiogràfic

La superació de Manjarrés de la literatura merament descriptiva no treu, però, que com hem dit la seva percepció de la història sigui la d'un home del segle XVIII: accepta la diversitat entre les cultures, i inclús hi dedica un espai a intentar explicar aquest fet en els seus llibres d'història²⁸⁸, però no farà mai el pas de Herder en considerar que malgrat l'avenç de les civilitzacions no hi ha d'haver, necessàriament, un perfeccionament. Manjarrés creu cegament que la història és el camí cap a la perfecció social²⁸⁹, i d'aquí, en part, la necessitat d'un art moralitzador. No és que Manjarrés opti per escriure una història plural, sinó que segueix molt estretament a Hegel, i per tant classifica l'art en funció de la seva naturalesa (simbòlica, clàssica o romàntica) a la part teòrica de les seves obres i en fa servir aquest argument per explicar determinats estils artístics, quan li surt al pas. Així, per exemple, en explicar l'art dels fenicis:

“sus creencias se resintieron del simbolismo deforme y hasta lúbrico de las creencias asiáticas, de modo que su antropomorfismo no pudo proporciónar a la escultura el grado de perfección que, partiendo de las representaciones egipcias, alcanzó entre los griegos”²⁹⁰.

I és que per sobre de l'estricta desenvolupament històric i cronològic, com farien els Schlegel o Manuel Milà i Fontanals, seguidor dels alemanys, hi ha els valors absoluts i definitoris de la bellesa que es poden trobar en l'art, el que anomena “grado de civilización”.

“En el trabajo histórico no vamos a seguir el orden cronológico de los pueblos que nos han precedido en civilización, sino que más bien seguiremos el de los distintos caracteres que esta ha ofrecido desde la infancia de la Sociedad, esto es, el orden cronológico de los grados de desarrollo de la civilización desde los tiempos más remotos hasta nuestros

²⁸⁸ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Teoría e Historia...* p.s. 132-133.

²⁸⁹ Íbidem, p. 114

²⁹⁰, Íbidem, p. 275

días. Buscaremos, pues, estos grados donde quiera y cuando quierase hubieren marcado: no nos especializaremos fijándonos en un pueblo, sino que extenderemos nuestra tarea a todos los pueblos: no nos limitaremos a una época, sino que abrazaremos todas las épocas: por consiguiente no presentaremos los monumentos que han de servirnos de muestra por su antigüedad en el tiempo, sino en el grado de civilización en el que fue erigido, esculpido ó pintado. Poco nos importará, pues, que este ó aquél monumento lleve una fecha anterior á la de tal o cuál otro, si este tal o cual fue erigido, esculpido ó pintado en un estado más primitivo de la civilización”.²⁹¹

Per tant, quan Manjarrés escriu història ho fa molt influenciat per la seva teoria de l'art, i inclús reconeix que no farà una història cronològica de l'art, sinó que en tot cas farà una història de l'adequació de la idea en l'art. Per ell, fer història de l'art no és fer una història de les formes artístiques, sinó d'allò que contenen aquestes formes, un temperament que el contraposa al posterior desenvolupament de la historiografia i que resumeix en les següents paraules:

“Al poner de manifiesto los conocimientos arqueológicos no podemos menos de encarecer la necesidad de que los monumentos plásticos se estudien no precisamente por sus formas, sino por su espíritu y por las ideas que encierran”.²⁹²

En aquest sentit, els manuals o els llibres generalistes d'història de l'art són molt útils per veure fins a quin punt l'autor és tendenciós. Manjarrés ho és força, i ho és a consciència. El fet que ho demostra amb més claredat és que en les seves obres històriques no parli de Caravaggio. Manjarrés no només és poc estricte amb la cronologia, sinó que parla del que a ell li interessa, passant per alt la importància que va tenir aquest artista. I és que Caravaggio, al parer dels teòrics classicistes, encarna l'art naturalista, és a dir, el més mancat d'esperit, de purificació i de tot l'esforç intel·lectual que converteix la simple imitació de la naturalesa en representació artística²⁹³. Per tant,

²⁹¹ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Las Bellas Artes...*, 1881, p. 67

²⁹² *Ibidem*, p. 61

²⁹³ “Luigi Scaramuccia, *Le finzze de'Penneli Italiani*, 1674, p. 76: «Pour en finir, cette Homme constitue un grand sujet, mais non un Idéal; ce qui veut dire qu'il ne fault rien faire sans avoir la nature devant soi». Cf. *Encore Giov*

Manjarrés, continuador d'aquesta visió estètica, vol seguir vilipendiant a un artista com Caravaggio, a qui no li dedica la més mínima atenció.

I és que l'empremta de personalitats com Winckelmann o Mengs són molt profundes. Si bé, tal com diu Matilde González²⁹⁴, Manjarrés representa la superació, a Espanya, de la creença en la superioritat de l'art grec, no podem oblidar que és un intel·lectual que, fins a cert punt, va per lliure i no està completament afiliat al natzarenisme. Així, per ell, els elogis envers l'art grec del període clàssic, són molt similars als de Winckelmann i emprarà repetides vegades la paraula "perfecció" per tal de definir-lo. El fet de portar a terme un manual de tota la història de l'art l'allunya de les concepcions de Winckelmann, però Manjarrés continua creient que l'art clàssic grec és "perfecte" partint de l'aplicació de la teoria idealista hegeliana:

"...en este lugar puede entrarse de lleno en la cuestion relativa al antropomorfismo poéticode Grecia que produjo la perfecta armonía entre la idea y la forma, proporcionando al espíritu su verdadero modo de aparecer en el mundo de lo sensible"²⁹⁵.

Per tant, raonaments d'aquest tipus ens l'apropen al neoclassicisme, és a dir, a Winckelmann i a Mengs.

On sí que hi hem de veure la superació de l'alemany és en el fet de no voler imposar la imitació de l'art grec per al seu temps, de portar a terme un manual i donar per vàlid l'art d'altres èpoques. En qualsevol cas, és evident que tant Winckelmann com D'Agincourt i com Mengs són personalitats cabdals en Manjarrés i en tants altres historiadors, i que ja eren coneguts molts anys abans, a casa nostra, per Pau Milà i Fontanals²⁹⁶. La preocupació per l'obra d'art i per la periodització en èpoques que expliquin la història de les peces a través dels diferents estils és, sens dubte, una herència de Winckelmann.

De fet, podem afirmar que la visió de la història que es va forjar al segle XVIII, enterament fonamentada en la Raó, es perpetua en Manjarrés. El menyspreu a les obres que no van ser

Baglione, *Le vite de Pittori, Scultori ed Architteti*, 1642, p. 139: «Le Caravagge possède une bonne maniera, qu'il s'est acquis en peignant d'après la nature, encore que, dans la représentation des choses, il n'a pas eu beaucoup de jugement pour choisir ce qui était bien et laisser le mauvais», ou bien encore Scannelli (...) Dotée d'un génie particulier, qui permet de découvrir dans l'oeuvre une imitation extraordinaire et véritablement singulier du vrai (...) se trouve manquer [sic] totalement de beauté et d'idée, de grâce et de dignité". Citat per PANOFSKY, Erwin, *Idea*, Paris: Gallimard, 1983

²⁹⁴ GONZALEZ LOPEZ, Matilde, «Sobre la teoria...», *Revista de Catalunya*, núm. 48, 1991

²⁹⁵ MANJARRÉS Y DE BOFARULL J., *Teoria é historia...* 1859, p. 276

²⁹⁶ Pau Milà coneixia a Seroux d'Agincourt i a Winckelmann: RIVERO I MATAS, N., *Pau Milà...*, 1983, p. 66

produïdes sota les normes i lleis objectives que dictava la Raó perviu en el nostre autor i inclús en altres com Pi i Margall. A tall d'exemple, Manjarrés considera que l'escultura occidental a partir de l'emperador Constantí és de molt baixa qualitat pel fet d'apartar-se dels "*principios elementales*"²⁹⁷ que havien de regir l'art, és a dir, de les lleis objectives i inqüestionables; i considera, per altra banda, que Bizanci "*fué el único punto dónde quedó encendida la luz que pudo guiar al espíritu humano*"²⁹⁸. Es tracta d'una manera generalment acceptada de veure el panorama artístic, com demostra el fet que Pi i Margall tampoc valorés l'art cristià anterior al segle XV i el titllés de bàrbar:

"Tarde, muy tarde empezó á desarrollarse el arte en nuestra patria (...) Salimos del poder de los emperadores y caímos bajo la espada de los bárbaros"²⁹⁹.

Aquest és el filtre a través del qual Manjarrés, fins al final de la seva vida, va veure la història de l'art. És el mateix filtre de Mengs i de Winckelmann, tot i que val a dir que en el cas de Manjarrés -i de Pi- és aplicat amb molta més laxitud, ja que com hem vist, ells són capaços d'apreciar l'art gòtic. Així com la creença en unes lleis invariables pròpia de la mentalitat divuitesca, apareix en Manjarrés una altra noció provinent del segle XVIII, que al seu torn va iniciar Vasari: l'assimilació dels estils artístics a allò orgànic tot fent-los emmarcar en tres moments diferenciats: els inicis, el clímax i el declivi, que és l'esquema a partir del qual escriu Winckelmann a la seva Història de l'art i Mengs en la seva *Carta a un amigo sobre el principio, progresos y decadencia de las artes del diseño*³⁰⁰. Ara bé, tal i com passa amb la imposició de les lleis eternes del classicisme en la visió històrica, l'organicisme de Manjarrés també demana ser molt matisat respecte al dels seus col·legues del segle XVIII. Però fixem-nos primer en què és el que tenen de similar. L'organicisme, en el neoclassicisme organitzava els cicles dels estils artístics en una constant repetició durant els períodes; en Manjarrés, l'anàlisi de l'art també es fa segons el seguiment de les lleis immutables que permeten la producció d'un art en concordança amb la Idea Suprema, cosa que farà, efectivament, que es produeixin aquests cicles de formació, auge i decadència. Manjarrés inclús

²⁹⁷ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Teoría é Historia*..., 1859, p. 304-305

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 253

²⁹⁹ PI Y MARGALL, Francisco *Historia de la Pintura en España*, Barcelona, Imprenta Artística Española, 19--., p. 47

³⁰⁰ MENGES, Anton. Raphael, «Carta a un amigo sobre el principio, progresos y decadencia de las artes del diseño», dins MENGES, A. R., *Reflexiones*..., 1989

parlarà de “*infancia de las Sociedades*”³⁰¹, però no ho farà convençut que hi ha d’haver necessàriament un clímax i una decadència, sinó que buscarà sempre les particularitats històriques de cada disciplina artística. L’organicisme no serà ja, doncs, un esquema imposat gairebé apriorísticament, sinó que en tot cas es deduirà de l’observació. A més, el moviment oscil·lador de l’art en la història, serà considerat, simplement, com l’apropament o l’allunyament de l’art a la Idea. Quan més dista de la Idea, de les normes objectives, apareix la “decadència”³⁰², que no ha de ser necessàriament seguida altra vegada per l’inici d’una nova etapa, sinó que serà una “restauración”³⁰³ de principis el que li servirà per anomenar, per exemple, el neoclassicisme.

El que en definitiva cal ressaltar és que la tirania de la Raó segueix vigent en Manjarrés, per qui el concepte de “decadència” és plenament acceptat per referir-se als estils que s’aparten de les lleis objectives, com per exemple el manierisme i el barroc. Ara bé, l’organicisme és aparcat per donar pas a una història lleugerament més objectiva, per analitzar l’art segons el seu desenvolupament contextual concret, un esquema mental encara allunyat de les concepcions positivistes, però una mica més lliure del classicisme. Aportem un exemple prou clarificador que Manjarrés utilitza de preàmbul a la seva història de l’escultura:

Este arte según hemos dicho al tratar de su teoría, es el tipo del ideal clásico, y su desarrollo en distintos géneros sólo puede considerarse como puramente histórico.³⁰⁴

Manjarrés, doncs, voldrà fer un pas més enllà en la perspectiva historicoartística per explicar-la no només en relació a un Ideal, sinó que també en el seu devenir històric, malgrat que sense arribar al “preburkhardtisme” al qual al·ludíem en relació a Pi i Margall.

L’exemple de Manjarrés ens ha de fer veure una constant entre els historiadors de l’art de la seva generació, és a dir els que van venir al món pocs anys després de l’eclipsi napoleònic. Aquesta constant és el manteniment del classicisme com a mètode vàlid per a historiar i la combinació amb les novetats del moment, entre elles, el medievalisme³⁰⁵. Per tant, la valoració d’èpoques medievals,

³⁰¹ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Las Bellas Artes...* 1881, p. 67

³⁰² Íbidem, p. 283

³⁰³ Íbidem, p. 288

³⁰⁴ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Teoría é historia...* 1859, p. 269

³⁰⁵ Vegi’s CALATRAVA, Juan, «La construcción romántica de la historia de la arquitectura», dins CALATRAVA, J. (Coord.) *Romanticismo y arquitectura...*, 2011

no provoca, com en el cas de Manjarrés, l'abandonament de la metodologia del classicisme, si bé no és adoptada de manera acrítica: és adaptada, com hem vist, a la contemporaneïtat.

7.4.- El natzarenisme com a estil eclèctic

Malgrat la visió doctrinal que Manjarrés té sobre l'art, la qual influeix profundament en la seva manera de concebre la història, admet l'eclecticisme com una opció plenament vàlida. Manjarrés, en totes les seves obres, abandona el discurs historiogràfic al segle XVIII, com era de costum en la praxis de la majoria dels historiadors decimonònics. Ell, com encara passa en alguns casos actuals, considera imprescindible la perspectiva històrica:

“sólo á la posteridad es dado juzgar con entera serenidad las obras del hombre”³⁰⁶.

Tanmateix, sempre tindrà a punt algun comentari genèric sobre el seu segle, al qual s'hi refereix com a “eclèctic”.

“En nuestra época el arte está consagrado al culto de la humanidad: todo lo que el corazon encierra en sí, sus goces, sus sufrimientos, sus intereses y pasiones; por consiguiente el fondo le constituye la naturaleza humana con toda la variedad de sus fases, y la forma la hallamos en la libre combinacion de todas las de lo pasado en cuanto son propias y convenientes al asunto elegido. El arte es por consiguiente ecléctico, no por una eleccion de elementos premeditada, sino por teorías conocidas, y propia y convenientemente aplicadas”.³⁰⁷

³⁰⁶ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de, *Museo Europeo de Pintura y Escultura*, Barcelona, Librería de Joaquín Verdager, 1860, làmina 30

³⁰⁷ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Teoría e Historia...* 1859 p. 131-132.

Sempre que s'emprin els estils tenint en compte la originalitat que els és pròpia, l'art podrà tenir *caràcter* i l'eclecticisme serà, per tant, una manera de fer totalment vàlida:

“una obra de arte tendrá Estilo cuando todo esté representado en ella con aspecto propio y peculiar, y con lo que más pueda caracterizarla”.³⁰⁸

No només serà una opció vàlida, sinó que representa la superació del neoclassicisme. L'eclecticisme, per Manjarrés, té lloc gràcies als avenços de la filosofia de l'art i de fet ell considera el natzarenisme, moviment del qual n'és partidari, com un estil eclèctic, com el millor estil possible:

“En la actualidad, reconocida la filosofía como directora del arte, reuniendo y sistematizando doctrinas, ha patentizado la posibilidad de la coexistencia de ciertos principios que se habían considerado en abierta contradicción, no sólo no dañando á la esencia del arte, sino favoreciendo el reinado de las teorías que este necesita”.³⁰⁹

Aquesta concepció és fins a cert punt rellevant si tenim en compte que les primeres formulacions teòriques de l'eclecticisme a Espanya no arribaran fins als anys setanta³¹⁰. Es tracta d'una primera pinzellada del Manjarrés encarat cap a la modernitat, en aquest cas, acceptant l'eclecticisme. I és que la seva personalitat com a teòric, també pot considerar-se eclèctica: Serà, potser, que també va prendre nota de la traducció que Manuel Milà i Fontanals va fer de Victor Cousin, a pesar de l'avversió a les seves teories?³¹¹

³⁰⁸ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Teoría estética de las artes del dibujo...* 1875, p. 98

³⁰⁹ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Discurso...* 1859, p. 4

³¹⁰ MOLET i PETIT, Joan, « L'arquitectura eclèctica a Catalunya, una història per escriure », *Matèria*, núm. 5, 2005

³¹¹ MILÀ i FONTANALS, Manuel, *Manual de estética...*, 1848

7.5.- Iniciador del positivisme

Al 1864 publicava Manjarrés les seves *Nociones de Arqueología española*³¹², una obra que introduïa l'arqueologia descriptiva francesa d'Arcisse de Caumont³¹³, particularment el seu *Cours d'Antiquités Monumentales*³¹⁴ de 1830, llibre de gran difusió i ricament il·lustrat. Al 1867, Manjarrés publicava *Nociones de arqueologia cristiana*³¹⁵, en la mateixa línia del primer tractat del 64. Sembla que el barceloní va extreure del llibre de Caumont les bases per a les seves *Nociones*, ampliades en determinats terrenys per tal d'adaptar-les a Espanya. Manjarrés fins i tot utilitza el mateix sistema d'explicació, per tipologies, i el mateix vocabulari que Caumont. D'altra banda, però, també hem de suposar que les *Nociones de arqueologia cristiana* provenien d'una tradició força estesa de publicacions arqueològiques destinades als capellans per tal de formar-los mínimament i aconseguir que fossin capaços de valorar les obres que posseïen les seves parròquies. Aquest tipus d'obra s'inicia a França a través de la ploma del canonge Jean-Jacques Bourrassé³¹⁶ (1841), del qual a Catalunya no se'n conserva cap exemplar; i el segueix Jules Corblet³¹⁷. En aquest sentit, hem de recordar que el títol complert del llibret de Manjarrés és *Nociones de arqueología cristiana para uso de los seminarios conciliares* i que a banda d'aquesta petita obra existeix un altre precedent, bastant menys important degut a que la seva àrea d'influència es limita a Tarragona³¹⁸. Porta el títol de *Arqueología Cristiana*³¹⁹, un llibret escrit per Pere Màrtir Pujalt d'identiques

³¹² MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José, *Nociones...*, 1864

³¹³ Arcisse de Caumont (Bayeux, 1801 – Caen, 1873) va inaugurar l'arqueologia com a ciència positiva a França. El seu *Cours d'antiquités*, citat a continuació, és la seva obra magna. A ell també es deuen la fundació de societats arqueològiques, una xarxa de centres de coneixement que van ser fruit dels seus viatges. Vegi's el *Dictionnaire critique d'historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre Mondiale*. (Recurs web: www.inha.fr)

³¹⁴ CAUMONT, Arcisse de, *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*, Paris, Chez Lance, 1830-1841

³¹⁵ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de, *Nociones...*, 1867

³¹⁶ BOURRASSÉ, Jean-Jacques, *Archeologie chretienne, ou precis de l'histoire des monuments religieux du moyen age*, Tours: A. Mame et Cie., 1844

³¹⁷ CORBLET, Jules, *Manuel élémentaire d'archéologie nationale*, Paris, Librairie Régis Ruffet, 1873 [la primera edició és de 1851]

³¹⁸ Si el caràcter provincià de la Barcelona decimonònica ja és considerable, el de Tarragona, encara ho havia de ser més. Almenys, segur que ho eren els estudis arqueològic que allà s'hi produïen: "... les repercussions d'aquestes recerques [les arqueològiques tarragonines] foren molt tènues fora de Tarragona, de forma que l'arqueologia romana a Catalunya va restar totalment marginal i circumscrita a contribucions puntuals sobre jaciments o troballes" RIU BARRERA, Eduard, «Les arqueologies del segle XIX a Catalunya», dins *Homenatge a Bonaventura Hernández Sanahuja. Un home per a la Història*, Tarragona: Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, 1991, p. 26

³¹⁹ PUJALT, Pere Màrtir, *Arqueología Cristiana, ó sea compendio histórico de los templos desde los primeros siglos de la Iglesia*, Tarragona: Imprenta de los Sres. Puigrubí y Aris, 1860

característiques que el de Manjarrés; és a dir, valoració formalista de les obres i caràcter elemental dels conceptes i obres que en les seves pàgines s'hi descriuen.

Una altra forta influència que havia de tenir Manjarrés és el *Compendio Elemental de Arqueología*³²⁰, el primer manual d'aquesta disciplina sorgit a Espanya, l'autor del qual és Basilio Sebastián Castellanos. El sentit que inspira les dues *Nociones* de Manjarrés és molt pròxim al de Castellanos, des de la definició de la finalitat de l'arqueologia per tal d'"il·lustrar la historia"³²¹ fins a la tria de continguts, així com la idea utilitària d'aquesta ciència. En relació a Castellanos, Manjarrés va saber depurar, a la pràctica, la disciplina i eliminar els continguts que actualment no considerem que formin part estrictament de l'arqueologia clàssica, si bé ell considerava, com Castellanos, que els límits de la disciplina eren els de la vida cultural:

“La arqueología, sin embargo, tiene límites más extensos: estudia la Antigüedad no sólo en las producciones plásticas del arte sino también en las literarias que van dejando las Edades”.³²²

Els dos espanyols, però, es diferencien del francès pel fet de no utilitzar il·lustracions. Manjarrés en fa servir de molt senzilles i el manual de Castellanos no en té cap. No creiem que sigui, com ha dit Balil Lillana, en parlar de Castellanos, per la voluntat de separar la teoria dels mitjans visuals³²³, sinó per la impossibilitat tècnica de poder oferir un manual il·lustrat a un baix preu, ja que tant Castellanos com Manjarrés recomanen als estudiants la visita als museus i diuen explícitament que no poden oferir manuals assequibles amb il·lustracions³²⁴.

³²⁰ CASTELLANOS, Basilio Sebastián, *Compendio Elemental de Arqueología*, Madrid: Imprenta de D. Vicente de Lalama, 1844

³²¹ Íbidem, p. 32

³²² MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Las Bellas Artes...* 1881, p. 61

³²³ Aquesta és la idea que defensa BALIL ILLANA, Alberto, «Sebastián Basilio Castellanos. Un arqueólogo español en la encrucijada entre dos mundos», dins AA.VV., *Historiografía de la arqueología y de la Historia Antigua en España (siglos XVIII-XX)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.

³²⁴ Castellanos diu que: “El profesor de arqueología artística, al explicar las artes plásticas, debe llevar a sus discípulos algunas veces á los Museos de pinturas, acompañado de algun pintor erudito, si no es conocedor, para enseñarles á conocer las buenas obras” CASTELLANOS, B. S., *Compendio...* 1844, p. 360. Els motius pels quals no incorpora imatges són els mateixos que MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Teoría é Historia...* 1859: “...debo suponer que en las escuelas existen museos o colecciones de estampas ó fotografías para ofrecer ejemplos sobre que desarrollar los principios fundamentales de la teoría (...) nunca hubiera podido presentar láminas que satisficieran las necesidades de una obra de este género” p. 2 CASTELLANOS, B. S., *Compendio...* 1844 “Muchos volúmenes y láminas eran necesarias para publicar una obra elemental y completa de arqueología, si hubiésemos de desenvolver con toda extensión el vasto plan que hemos concebido, pero en la imposibilidad de hacerlo por ahora por su mucho coste” p. 9.

Manjarrés, amb les obres arqueològiques s'allibera de la necessitat que tenia de fer anar la història juntament amb una teoria de l'art, i inclús de fer-la dependre d'aquesta. En els seus llibres on agrupa teoria i història; la història, malgrat separar-se de la teoria, s'hi subordinava, i l'explicació d'aquesta no es feia, com hem vist, seguint una estricta base cronològica, sinó depenent de la seva hipotètica adequació a la idea que, segons el criteri de l'autor, havien arribat les obres. Amb el seu manual d'arqueologia, finalment, s'aconsegueix l'emancipació de la història, ja que per a Manjarrés l'arqueologia és el que més endavant s'entendrà per història. A les seves *Nociones*, Manjarrés fa una descripció cronològica de les obres, parant atenció als aspectes formals i definitoris de cada tipologia artística per tal d'encaixar-les de manera coherent en un discurs cronològic. Aquest camí seguit per Manjarrés que va des de posicions romàntiques, especialment en òrbita hegeliana, i acaba desembocant en el positivisme i en l'eclecticisme del qual hem parlat en el capítol anterior, és un procés habitual en els pensadors que van presentar discursos a l'Academia de San Fernando, tal com ha demostrat Ángel Isac³²⁵.

Després del manual de Castellanos, l'obra de Manjarrés és el següent punt d'inflexió dels estudis arqueològics a Espanya. Tot i que ja s'havia arribat a cert grau d'especialització a través d'estudis particulars que suposen un dels primers intents de fer recerca en el sentit d'aportar nous coneixements³²⁶, els manuals d'arqueologia de Manjarrés són el segon esforç compilador espanyol. I cal valorar-lo per l'impacte que hem de suposar que va tenir, almenys, a Catalunya.

El 1902, Gudiol Cunill publicava les seves *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*³²⁷, una obra que des del títol ens dóna moltes pistes: són també nocions, com les de Manjarrés, de manera que intuïm que el títol és un ressò dels manuals de Manjarrés. El fet que el llibre tracti, tal com indica també el títol, d'arqueologia "*catalana*" ens ha de fer pensar en una reparació de l'"*espanyola*" de Manjarrés, i fins i tot en el text podem entendre les paraules de Gudiol, reivindicatives de la singularitat catalana, adreçades al nostre autor, que no filava prim i per qui els estudis de l'arqueologia espanyola incloïen també el territori català, que no necessitava un estudi particularitzat i que, per tant, no representaven una singularitat:

³²⁵ "En los discursos académicos nos encontramos frente a un aglomerado de ideas tardorrománticas, o de procedencia iluminista, enlazadas con fórmulas más o menos genuinas del idealismo hegeliano que constituyen los sustratos teóricos inexcusables de la cultura positivista y ecléctica". ISAC, Ángel, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico...*, 1987, p. 48

³²⁶ Per exemple, a nivell català, podem citar les exploracions de l'arquitecte Antoni Cellés al temple romà de Barcelona l'any 1835, les excavacions a Empúries, que daten de 1846, o l'obra de ALBIÑANA, Juan Francisco i BOFARULL, Andrés de, *Tarragona monumental, ó sea, descripcion histórica y artística de todas sus antigüedades y monumentos*, Tarragona, Impr. Aris y Jurnet, 1849, o els ja citats treballs del mateix Manjarrés a l'Acadèmia de Bones Lletres

³²⁷ GUDIOL CUNILL, Joseph, *Nocions de Arqueologia Sagrada Catalana*, Vich, Impremta de la Viuda de R. Anglada, 1902

“En les pàgines que segueixen no ha de veure-s’hi més que un homenatge a la Religió Catòlica, juntament que una contribució a l’estudi de Catalunya. Si pels monuments que han deixat se coneixen los distintius dels pobles, i la Ciència Arqueològica estudia aquells, ha de procurar-se que les obres destinades a mostrar la manera d’ésser de les diferents agrupacions humanes no facin evitar en quant sia possible la confusió i simplificant la tasca als qui dirigeixen los primers passos a l’estudi del passat. Fins ara entre nosaltres sols havien aparegut tractats d’Arqueologia en què es pretenia com fer passar per unes mateixes mides i mostrar baix iguals característiques els variats components de l’Estat Espanyol, mes s’havia tingut de reconèixer com tals ordinacions, no precisant prou a la pràctica, eren inaplicables apobles tant diferents en història i costums com són los que avui s’agrupen en un sol Estat.

Fentse indispensable per als catalans l’estudi del passat de la séva patria, aquest ha de ferse de la manera com més palesament se mostri la personalitat de la terra, evitant tot lo que puga borrar los perfils de l’hermosa figura de Catalunya. A això precisament s’ha de dir que es dirigeixen les presents NOCIONS D’ARQUEOLOGIA SAGRADA CATALANA. Ván dirigides a ajudar que’s reveli un poble que havent tingut vida propia, conforme demostren los monuments que consagrà a Deu, no pot resignarse a morir”.³²⁸

³²⁸ GUDIOL Y CUNILL, Joseph, «Pròleg», p. 1-2, dins GUDIOL Y CUNILL, J., *Nocions...* 1902, p.13

NOCIONES
DE
ARQUEOLOGÍA ESPAÑOLA

POR
D. JOSÉ DE MANJARRÉS.

Bachiller en la facultad de filosofía,
regente en la asignatura de Historia, catedrático de Teoría
e Historia de las Bellas artes en la Escuela de Barcelona; individuo de
la Academia de Bellas artes y de la de Buenas letras
de la misma ciudad.



BARCELONA.
LIBRERÍA DE JUAN BASTINOS É HIJO, EDITORES.
1864.

Figura 8. Portadella de les *Nociones de Arqueología Española*

I és que Manjarrés sempre es va situar molt allunyat de la ideologia de la *Renaixença* i del catalanisme, un motiu que hem de sumar a l'oblit en el qual va caure els anys finals de la seva vida i després de la seva mort. Mai, ni una sola paraula escrita en català, ni entre les seves notes personals. A banda d'aquesta anècdota, les seves coordenades de referència sempre estaven fixades en Espanya. Inclús en el terreny historiogràfic va lluitar per defensar la unitat d'un suposat estil artístic espanyol, en contra del relat que la generació posterior d'historiadors de l'art construirà, fixant-se precisament en les especificitats de l'art català.

“Pero en la época del Renacimiento España ya fué una sola nacion, y desde entonces acá, la escuela española, cualesquieran que sean las variantes que quieran notarse en ella, se distinguió por un carácter general, hijo de necesidades locales respecto del fondo, y de las influencias de otras escuelas”³²⁹

Ara bé, l'objectiu de les obres tant de Manjarrés com de Gudiol segueix sent el mateix, la formació artística dels rectors i seminaristes³³⁰, un objectiu fruit de la necessitat que la nova perspectiva metodològica positivista obligava a defensar, ja que la sensibilització del col·lectiu eclesiàstic permetia la conservació d'obres importants.

A més, les publicacions de Gudiol i Manjarrés també estan en un terreny comú pel que fa a la tradició que les inspira, és a dir, la francesa, provinent d'Arcisse de Caumont. Per altra banda, tant la naturalesa de les *Nociones...* com la de les *Nocions...* també coincideix. Són llibres generalistes que s'han nodrit al seu torn d'obres generalistes, perquè ni un autor ni l'altre podia tenir un coneixement global provinent de casos concrets.

De fet, les *Nociones* de Manjarrés no s'inscriuen en el desenvolupament del naixement de l'arqueologia catalana moderna. Tal com ha explicat l'inspector general dels monuments històrics de França, Olivier Poisson³³¹, l'aparició de l'arqueologia monumental catalana data d'entre 1870 i 1890 arrel de la necessitat del catalanisme de trobar un suport per a la reafirmació històrica. En el cas de Manjarrés, aquestes palpitations són inexistents i el desvinculen ideològicament del procés

³²⁹ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de, *Informe sobre el resultado de la Exposicion Retrospectiva celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona en 1867*, Barcelona, Imprenta de Celestino Verdaguer, 1868, p. 8

³³⁰ “Pels seminaristes, sobre tot, ha de ser molt útil aquesta obra (...) y després de sa lectura comprendran los Reverents Sacerdots porque la Iglesia dona avuy tanta importancia á la Arqueologia”. COLLELL, Jaume, «Aprobació eclesiàstica» dins GUDIOL Y CUNILL, J., *Nocions...* 1902

³³¹ POISSON, O., *Jean-Auguste Brutails...*, 2006

de formació que va desembocar en el que Josep Maria Fullola ha anomenat l'”escola catalana d'arqueologia”³³², un nom que ha servit a Fullola per subratllar-ne, potser, les arrels institucionals sota les quals va néixer l'arqueologia moderna a Catalunya. Aquests estudis posteriors a Manjarrés neixen d'una altra línia ideològica que té les seves arrels en el catalanisme i en el qual podem resseguir el seu desenvolupament fins arribar als seus orígens, és a dir, a la feina feta per Rogent en el seu *Cuadro de la arquitectura cristiana*,³³³ d'un esperit particularitzador ben diferenciat de la síntesi de Manjarrés o la de Pujalt. Ara bé, cal assenyalar que en Manjarrés ja hi ha hagut l'abandonament de l'esperit romàntic i que forma part d'un grup d'intel·lectuals ampli, professionalitzat i si bé encara impregnat de la teoria neoclàssica, capaç d'acceptar i valorar els historicismes i l'eclecticisme.

7.6.- El catàleg de l'Exposició Retrospectiva de 1867

A banda de les seves obres que l'autor anomena “arqueològiques”, amb l'*Informe sobre el resultado de la Exposicion retrospectiva celebrada por la academia de bellas artes de Barcelona*³³⁴ de 1867 Manjarrés es situa com un dels pioners de la historiografia de l'art catalana. Tot i que no tenim cap document oficial que ho confirmi, hem de suposar que va ser ell qui es va encarregar de l'organització d'aquest esdeveniment, ja que es va encarregar de deixar constància de la propietat de les obres cedides i de l'organització de les mateixes³³⁵. Això ens dona fe d'un personatge molt involucrat en l'Acadèmia i preocupat per la recepció, per part del públic, de les obres d'art. En aquest catàleg s'expliquen les motivacions de l'Acadèmia alhora de crear aquesta exposició retrospectiva, la primera que es feia a Catalunya, en un gènere que es va inaugurar a Anglaterra³³⁶ i

³³² FULLOLA I PERICOT, Josep Maria, «L'Escola Catalana d'Arqueologia» dins BALSELLS, A., *Història de la historiografia...*, 2004

³³³ ROGENT, Elías, *Cuadro de la arquitectura cristiana en nuestro Principado y de la aurora de su renacimiento*, Barcelona, Librería de Joaquín Verdager, 1857

³³⁴ Sobre les dades de l'exposició es pot veure CASADES I GRAMATXES, Pelegrí, «Tenia Museus Barcelona? (1)», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Vol. V, 1935

³³⁵ Entre els manuscrits de Manjarrés conservats a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona hi trobem els registres de les peces exposades al 1867 (Ms. A 311) També hi ha registres d'obres de l'Exposició a l'arxiu de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi (Doc. 149.27)

³³⁶ “Exhibitions may, on the other hand, attract more attention: their temporary status, and the publicit the inspire, can be of far-reaching importance; and, although actioners room had , for moret han a hundred years, fulfilled many of the functions of the temporary exhibitions, it is not until 1815 that we find –in London- the first of the non-commercial, changing displays of Old Masters which are now so familiar to us, thereafter, indeed, scarcely a year passed without some occasion of the kind, and the Old Master exhibition came to be recognized as something of an English speciality” HASKELL, Francis, *Rediscoveries in art...*, 1980, p. 157

que aquí es desconexia, ja que fins llavors l'Acadèmia s'acontentava en oferir mostres d'artistes contemporanis. Organitzar una exposició retrospectiva es feia, sobretot, per tal que el públic pogués contemplar obres d'art i sortir de l'exposició convertits en millors persones, ja que un dels tòpics més recurrents de l'autor era, precisament, el paper que tenen les Belles Arts en el millorament moral de la societat³³⁷. De fet, era per aquest motiu que es tractava d'afavorir “los adelantos”³³⁸ de l'art plàstic, una idea en completa sintonia amb les concepcions de Manjarrés, segons les quals l'art evoluciona cap al perfeccionament. I en el perfeccionament s'entén que hi jugava un paper fonamental el progrés, motiu pel qual els models de l'exposició també havien de servir per a la indústria³³⁹, una altra de les obsessions de l'autor del catàleg, exponent de la mentalitat burgesa decimonònica. Manjarrés, amb aquesta exposició vol donar models refinats als industrials que es dedicaven a l'art aplicat, ja que la qualitat de les arts industrials a mitjans del segle XIX era, arreu d'Espanya, lamentable³⁴⁰.

L'objectiu de l'Exposició que més clarament ens fa pensar a la nova concepció historiogràfica de Manjarrés és el fet de voler mostrar les obres d'art del passat per tal d'afavorir la creació de nous treballs, és a dir, que es volia facilitar un estudi positiu de l'art, per això es publiquen els gravats de les obres de la mostra:

“Para que el aprecio del público suba de punto; para que el estudio hecho por los curiosos y aficionados sea á estos provechoso, y el de los inteligentes pueda verse auxiliado con el recuerdo gráfico de los objetos que pudieron merecer su atencion.”³⁴¹

Aquest nou tarannà, doncs, el va iniciar Manjarrés en el mateix catàleg en parlar sobre les peces exposades, ja que es basava en criteris descriptius i empírics, i tractava de ser objectiu en el decurs d'un discurs imparcial i sense referències externes a les obres d'art. Es tracta d'un canvi de

³³⁷ “La Belleza no es más que la idea de Verdad bajo forma sensible. Bien puede, pues, la Moral servirse del arte para sus fines convenientes”. MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Disertacion...* Manuscrit conservat a l'Ateneu Barcelonès (Ms. 875), p. 25

³³⁸ “...la Exposicion, tal como se ha presentado, ha podido ser apreciada del público en todo su valor, estudiada por los inteligentes y aficionados, y favorable, de todos modos, á los adelantos del arte plástico”, MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Informe...*, 1868, p. 3.

³³⁹ “...y de esa aplicacion [la de l'art a la indústria] no se puede absolutamente prescindir en nuestra época si se quiere que nuestras producciones industriales sean solicitadas como especialidad en los mercados del mundo”, Íbidem, p. 3

³⁴⁰ La situació de l'art industrial espanyol apareix exposada a MAESTRE ABAD, V., «Arte e Industria...», a *Butlletí MNAC*, núm. 2, 1994

³⁴¹ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Informe...* 1868, p.4

paradigma notable en comparació amb les idees expressades en les seves obres històriques i que, tanmateix, no va significar un abandonament de la concepció anterior.

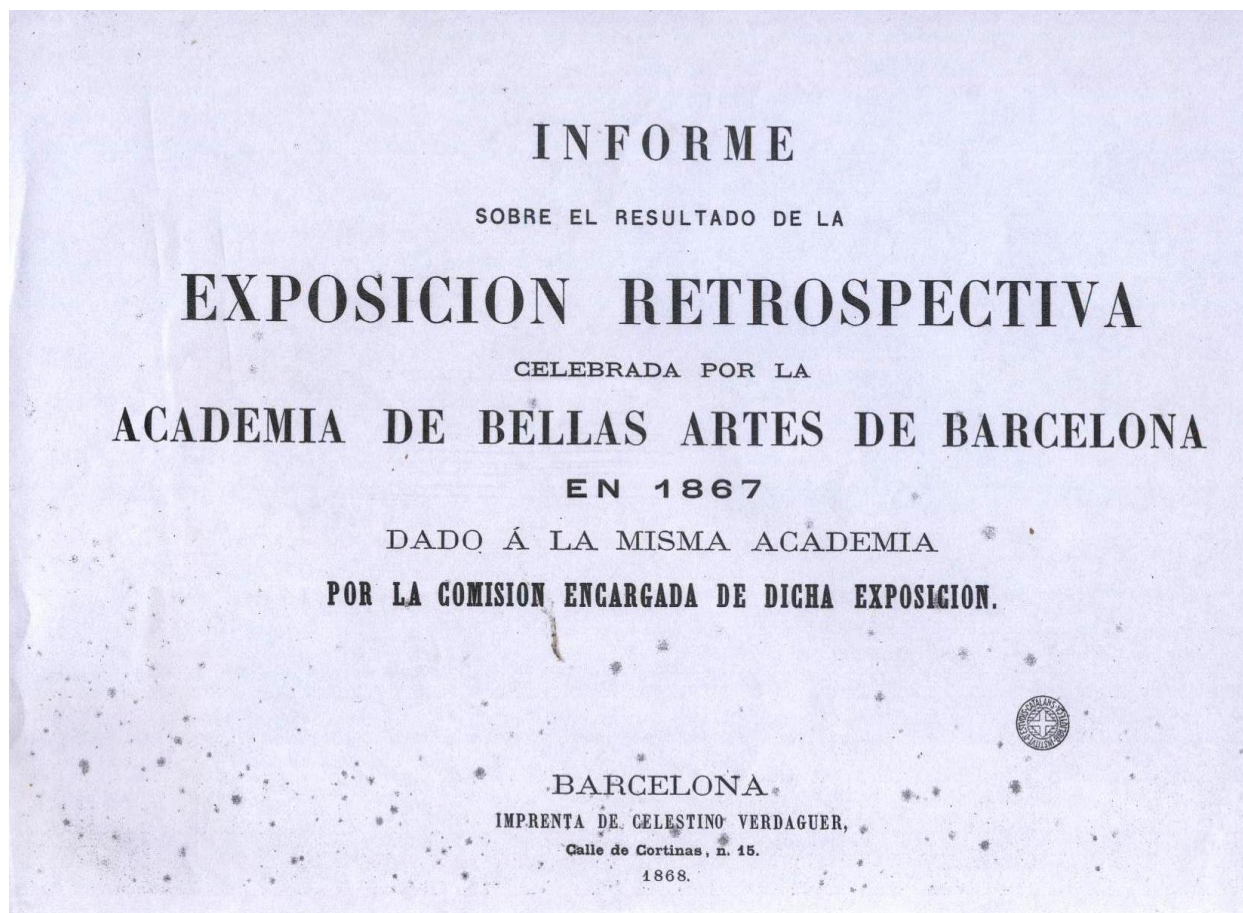


Figura 9. Portadella del catàleg de l'Exposició Retrospectiva celebrada a Llotja el 1867

Per altra banda, cal assenyalar que malgrat la voluntat perioditzadora i classificadora que mostra Manjarrés al catàleg, com bé ha assenyalat Eva March a *Gènesi i procés de formació de l'actualment anomenat Museu Nacional d'Art de Catalunya*³⁴², les peces no es van agrupar seguint criteris cronològics, sinó segons els seus propietaris.

El naixement de l'Exposició es pot seguir en les actes de l'acadèmia, que es va esdevenir a petició de Manjarrés, el secretari Andrés de Ferran, Claudio Lorenzale, Elies Rogent i Joaquim Pi i Margall. El primer esbós de l'Exposició fa referència a

³⁴² MARCH I ROIG, EVA, *Gènesi i procés de formació de l'actualment anomenat Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Tesi de Llicenciatura, Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art, 1998, p. 21

“objetos procedentes de todas las Industrias que esten relacionadas con el Arte y que tengan interés arqueológico ó histórico”.³⁴³

Si aquests propòsits quedaven detallats, segons les actes, el 10 de març de 1867, set dies més tard es posaven en ferm i s'ampliaven, fixant la diferència entre les habituals mostres d'artistes contemporanis i els objectius als quals havien d'aspirar les retrospectives:

“Si las exposiciones de obras de artistas son necesarias para el refinamiento del gusto artístico y adelanto del arte, el resultado de las Esposiciones [sic] retrospectivas de las producciones procedentes de la actividad humana en epocas anteriores, ha de ilustrar la historia del arte, impulsar los estudios arqueológicos aplicables á la Escultura y á la Pintura y al arte escenico, y estimular la aplicacion del arte á la industria”.³⁴⁴

En el catàleg d'aquesta exposició, l'autor està posant la primera pedra de la historiografia de l'art català, i ho fa limitant-se a ordenar cronològicament i descriure estilísticament les peces seleccionades per a l'exposició; peces que, això sí, havien de contribuir a la formació del bon gust. És en aquest Manjarrés on hi hem de veure els fonaments de la historiografia de l'art posterior, tant de la generació coetània encapçalada per Elies Rogent, com la que el segueix, formada, entre d'altres per Miquel i Badia i Fontanals del Castillo³⁴⁵, com la dels grans personatges de l'època del modernisme, en especial Puig i Cadafalch. D'una banda, pel que Manjarrés va fer en la iniciació dels estudis positivistes, de l'altre, per la recuperació i conservació del patrimoni, un terreny en el que també s'hi va involucrar.

Cal insistir en la petjada que va deixar el catàleg de l'Exposició Retrospectiva, no només com a obra inicial de la historiografia científica de l'art català, sinó com a iniciativa que va tenir la seva

³⁴³ *Acta de la Junta General de l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona*, 10 de març de 1867. (Recurs web: www.racba.org) Veure Annexos (10.1)

³⁴⁴ *Acta de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, 17 de març de 1867. (Recurs web: www.racba.org) Veure Annexos (10.1)

³⁴⁵ Ambdós van ser alumnes seus, Miquel i Badia ho reconeix a la biografia de Manjarrés: MIQUEL i BADIA, F., *Apuntes...*, 1884. Pel que fa a Fontanals, consta a l'Arxiu de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, (Doc. 299.1.1.13.1)

rèplica, tal com ha indicat Fontbona³⁴⁶, a la ciutat de Vic, just un any després que tingués lloc a Barcelona l'exposició de l'Acadèmia. L'esperit que anima els organitzadors de la mostra de Vic és molt similar al que s'exposa al de Barcelona: la voluntat de donar a conèixer les obres per tal d'escriure una història, la necessitat de conservar els testimonis d'èpoques pretèrites i impulsar els estudis arqueològics coexisteix en els dos catàlegs d'una manera idèntica.

“Para completar el lisonjero espectáculo que ofrece el buen estado en que hoy día se encuentran las artes é industrias españolas, manifestado diariamente en repetidas Exposiciones, faltaba aplicar al actual movimiento de restauración en favor de la ciencia y del arte antiguos completamente olvidados, haciendo ver la necesidad de conservar los inapreciables restos de las pasadas épocas, en las cuales está escrita nuestra historia. (...) para impulsar los estudios arqueológicos y procurar por todos medios la conservación de las joyas que nos restan todavía de las generaciones que nos precedieron, librándolas de la mano del tiempo y de la ignorancia; y evitando que nos sea arrebatado por especuladores el tesoro que aún afortunadamente poseemos”.³⁴⁷

Però probablement no solament Vic es va fer ressò d'un esdeveniment cabdal com va ser la retrospectiva barcelonina de 1867. També a Girona hi trobem un cert eco de la mostra de Barcelona en el *Discurso que en la solemne apertura de la primera Exposicion Artística Celebrada en la Inmortal Gerona por la Asociacion para el Fomento de las Bellas Artes en 2 de octubre de 1871 leyó su presidente D. Alfonso Gelabert Buxó*³⁴⁸. Per Gelabert, com per Manjarrés, el sentit de les exposicions d'art és doble: per una banda, són un esdeveniment que serveix per donar riquesa

³⁴⁶ FONTBONA, F., «Historiografia...» a BALCELLS, A., *Història de la historiografia...*, 2003. Certament, hem comprovat com els organitzadors de la mostra vigatana tenien en ment el precedent barceloní, tal com reconeixen al catàleg: “La culta Barcelona, representada por su Academia de Bellas Artes, ha sido la primera ciudad que, conociendo la necesidad de propagar en todas las clases las ideas del buen gusto y el amor y respeto á los objetos antiguos notables ya bajo el punto de vista del arte, ya con respeto á la historia, para librarnos de una inminente pérdida, celebró con general aplauso en junio de 1867 una Exposición Retrospectiva , que ha producido los buenos resultados que no podían menos de esperarse. Nuestra Ciudad, una de las más antiguas del Principado, debía naturalmente seguir el ejemplo iniciado en la Capital”. *Catálogo de la Exposicion Arqueológico-artística celebrada en la Ciudad de Vich*, Vic: Imprenta y Librería de Ramón Anglada, 1868, pág 2.

³⁴⁷ Íbidem, pág 1

³⁴⁸ GELABERT, Alfonso, *Discurso que en la solemne apertura de la primera Exposicion Artística Celebrada en la Inmortal Gerona por la Asociacion para el Fomento de las Bellas Artes, en 2 de octubre de 1871 leyó su presidente*, Girona: Imprenta y Librería de Vicente Dorca, 1873

cultural a la societat, ja que l'art contribueix a la millora social; per l'altra, dóna models de categoria que poden ser seguits pels artistes que es dediquen a la indústria:

“Es una verdad confirmada por la historia que las artes [sic] son el verdadero termómetro de la civilización de los pueblos (...) Tampoco necesito decirlos cuán útil, y más que útil, cuán necesario sea el estudio de las artes para el perfeccionamiento de la industria”³⁴⁹.

Així doncs, hem d'entendre l'Exposició Retrospectiva de Barcelona com un esdeveniment que va assentar un precedent prou important arreu del país i que va permetre un nou concepte expositiu que tenia per objectiu afavorir l'estudi i donar a conèixer l'art des d'una perspectiva objectiva.

7.7.- De la lamentació a l'acció: preservar el patrimoni per poder-lo estudiar

De la iniquitat que representen les retòriques lamentacions romàntiques a l'efectiva defensa i protecció del patrimoni hi ha un pas ben curt. Si els primers símptomes d'afectada malencolia envers els monuments medievals apareixen a Espanya, *grosso modo*, durant els primers anys del segle XIX³⁵⁰; Elies Rogent, en el seu discurs davant l'Acadèmia de Belles Arts, l'any 1857, ja va fer una primera aproximació a la història de l'art medieval català³⁵¹ on reivindicava l'arquitectura romànica i es lamentava del deplorable estat en que es trobaven els monuments arquitectònics d'aquella època. Rogent donava a conèixer una visió arqueologista, fruit de l'observació, que representa la gènesi del pensament i de l'actuació de Puig i Cadafalch.³⁵²

Paral·lelament a Rogent, però, hi havia José de Manjarrés, que al 1864, a les seves *Nociones de Arqueología Española*, dedicava un capítol a la importància de la conservació i restauració de monuments i que, per altra banda, formava part de la Comissió de Monuments de Barcelona. El fet que inclogués aquest capítol en un manual d'arqueologia és simptomàtic de la consciència que tenia

³⁴⁹ Íbidem, p. 1-2.

³⁵⁰ Per una visió més completa del procés cultural que va portar a la defensa i protecció del patrimoni a Catalunya durant el segle XIX, vegeu VÉLEZ, Pilar, «Cultura, arts i patrimoni en el romanticisme. Entre la recuperació del passat i el progrés tècnic», *Barcelona Quaderns d'Història*, 12, 2005

³⁵¹ ROGENT, Elías, *Cuadro...*, 1857

³⁵² VV. AA., *Puig i Cadafalch i la Catalunya contemporània*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2003, p. 21 i ss.

Manjarrés sobre la importància de mantenir els monuments per tal de possibilitar-ne els seu estudi directe. De fet, Manjarrés sempre relacionava la conservació dels monuments amb la possibilitat de portar a terme estudis arqueològics i històrics:

“de aquí la necesidad del conocimiento de la Arqueología, el cual implica el de la conservacion de los monumentos de que ella se ocupa”³⁵³.

A més, ens consta que Manjarrés va viatjar per Espanya amb l'objectiu d'observar monuments concrets³⁵⁴, de manera que no només va ser l'introduïdor teòric d'Arcisse de Caumont i un dels primers intel·lectuals que va publicar manuals d'arqueologia, sinó que també va ser un dels primers que va posar en pràctica les seves propostes i que va explorar el territori per tal de conèixer-lo de primera mà. És gràcies a les actes de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi que sabem que Rogent i Manjarrés van coincidir a les Junes Generals, de manera que algun tipus de relació, per distant que fos, havien de tenir; més encara si comptem amb els interessos compartits que tenien. Així doncs, Manjarrés i Rogent van substituir el romanticisme que els precedia per un mètode molt més científic basat en l'observació directa i la preocupació per l'estat de conservació dels edificis, així com per la seva restauració. Per Manjarrés, aquesta preocupació era derivada, en últim terme, del progrés, ja que les Belles Arts al seu parer eren el motor de la societat; i aquest és, per tant, el motiu pel qual s'ha d'afavorir el seu estudi.

Pel que fa Manjarrés, aquesta preocupació ens la demostra la seva implicació, dins l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona, amb la iniciativa de catalogar els edificis que podien ser destruïts. Els firmants d'aquesta iniciativa, entre els quals hi ha Manjarrés, volien aixecar plànols dels edificis que perillaven per tal de garantir-ne l'estudi, un gest que ens demostra l'òrbita d'inspiració positivista en la que es mou l'actuació de l'acadèmia. La motivació segueix sent la recuperació del passat medieval, però es posa un accent especial en el coneixement empíric i en la importància de salvaguardar per tal de perpetuar un coneixement fonamentat en l'observació directa.

³⁵³ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Las Bellas Artes...* 1881, p. 60

³⁵⁴ “En sus excursiones á Zaragoza, Tarragona, Toledo, Córdoba, Sevilla y Granada estudió profundamente el carácter de nuestros antiguos monumentos, recogiendo apuntes y datos precisos y aumentando el caudal de sus conocimientos; habiendo hecho un viaje a Paris para estudiar sus museos y sus colecciones”. BASTINOS, «Apuntes biográficos..», p. 19 dins MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J. *Las Bellas Artes...*1881.

“Vista por esta Seccion la proposicion suscrita por los Señores Don Francisco Miquel i Badia, Don Pablo Milà, Don José de Manjarrés y Don Luis Rigalt , cuyo objeto era que por esta misma Seccion (...) se trazaran y reunieran en coleccion las plantas, cortes, alzados, detalles y cuanto se creyera oportuno, para una monografia arquitectónica más o menos cabal, de las construcciones que se van a derribar ó se estan ya derribando hoy dia en Barcelona, y que no hayan sido anteriormente estudiadas, para que no desaparezcan por completo los documentos fehacientes del desarrollo del Arte en Cataluña”.³⁵⁵

Aquest acord, a partir del qual es va proposar a Francisco de P. Del Villar per tal de dibuixar els plànols que es demanaven en l'acta de l'Acadèmia³⁵⁶, no va ser el primer (ni molt menys) en el que participava Manjarrés. Podem afirmar que en la preocupació i actuació per la conservació dels monuments, Manjarrés és un dels pioners en adoptar, en aquesta defensa, una actitud eminentment pragmàtica. Això ho demostra tant el document que aportem en la cita anterior, on la conservació tenia el sentit de cara a l'estudi, com altres iniciatives en les que es va implicar emparat per la Comissió de Monuments, un organisme mancat de recursos que sorgia a imitació de la *Commission des Monuments Historiques*. Per exemple, l'any 1867, la comissió actuarà en el mateix sentit que l'Acadèmia de Belles Arts: voldrà deixar el testimoni del convent de Santa Maria de Jonqueres, amenaçat de destrucció l'any 1867, cosa que finalment va esdevenir al 1868, tot i que només parcialment, ja que l'església i el claustre van ser traslladats al carrer Aragó el 1871 i el 1888³⁵⁷. El cas és que trobem a Manjarrés, aquest cop juntament amb Josep Oriol Mestres, arquitecte i medievalista eminent, en el testimoniatge de l'obra, ja que van ser els encarregats d'elaborar, per encàrrec de la Comissió de Monuments, una memòria amb plànols i descripcions del monestir³⁵⁸, en aquell moment Hospital Militar. I encara uns quants anys abans, al 1849, Manjarrés, juntament amb altres acadèmics, havia format part d'una comissió de l'Acadèmia de Bones Lletres encarregada d'intentar evitar enderrocs d'edificis d'interès artístic o, si més no, de l'aixecament de plànols³⁵⁹, de manera que en la reconstrucció del personatge, ens apareix un intel·lectual força preocupat pel

³⁵⁵ *Acta de la Reial Academia de Belles Arts de Sant Jordi*, 6 de desembre de 1868. (Rekurs web: www.racba.org) Veure Annexos (10.1)

³⁵⁶ Carta dirigida a Francisco de Paula del Villar i a Juan Torras, datada del 7 de desembre de 1869 i conservada a l'Arxiu de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi (Doc. 128.7). Veure Annexos (10.5)

³⁵⁷ BASSEGODA I NONELL, Josep, *El monestir de Jonqueres i la parròquia de la Puríssima Concepció en el seu 125è aniversari*, Barcelona, Viena DL, 1997

³⁵⁸ Vegeu CASANOVAS I MIRÓ, Josep, *El Museu...*, 2009, p. 80

³⁵⁹ *Ibidem*, p.104

patrimoni, sobretot per la pèrdua que representa no poder enfrontar-se al seu estudi a través de l'observació directa.

Així doncs, veiem com en aquesta nova metodologia que prima l'observació, i l'estudi científic, que té per objectiu mantenir les fonts materials per tal de refer la història, Manjarrés hi té un paper prou destacat com a pioner, ja que va ser un dels primers en iniciar estudis arqueològics, el que va viatjar amb fites científiques per tal d'observar les obres i perquè va teoritzar i actuar en pro de la conservació del patrimoni posant les bases, juntament amb personatges com Elies Rogent, perquè anys més tard es poguessin dur a terme les obres de Puig i Cadafalch o de Domènech i Montaner, enterament degudes a l'atenta observació.

Ara bé, la defensa del patrimoni no sembla estar lligada, en el cas de Manjarrés, a la flamant noció de nació, com és habitual en el romanticisme i en la historiografia catalana de finals del segle XIX i principis del XX.

Malgrat que Manjarrés pertany i milita en la burgesia conservadora i catòlica, no està impregnat del seu nacionalisme. La defensa del patrimoni es justifica en el seu cas, com un element indispensable per contribuir a un coneixement arqueològic que sempre és de tall generalista. Ni tant sols el manual sobre arqueologia espanyola hi ha cap mena de voluntat de diferenciació de l'art espanyol respecte d'altres. Simplement pretén acotar uns límits que d'altra banda al text estan superats amb referències, per exemple, a la "*Idea general de la Escultura y de la Pintura entre los Romanos*"³⁶⁰. Passa el mateix amb els seus llibres d'història, sempre generalistes i de discursos subordinats a idees abstractes.

³⁶⁰ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Nociones de arqueología española...* 1864, p. 61

8.- Conclusions

Tal com hem vist, doncs, Manjarrés és un dels principals intel·lectuals que va produir la seva obra en l'interregne entre el romanticisme i el positivisme. Manjarrés és un home entre dos mons, format en la Il·lustració, amb Hegel, Winckelmann i Mengs, però que viurà una època canviant.

La seva teoria de l'art és una de les moltes reaccions en contra dels avenços de les avantguardes decimonòniques. Ancorat en l'idealisme i partidari d'un art moralitzador, Manjarrés és dogmàtic i no admet cap art que no participi dels seus fonaments teòrics. Al manual del 1859³⁶¹ diu, com hem vist, que dedicarà les classes a les qüestions controvertibles, de manera que el que deixa escrit és allò que no es pot qüestionar, el dogma. I aquest dogma és allò oposat a la modernitat, és una de les llores que hauran d'arrossegat els artistes i els crítics que voldran sortir de la rigidesa de l'academicisme durant el segle XIX.

Certament, el romanticisme d'arrel germànica va aportar una bona dosi de modernitat en la teoria de l'art i de l'estètica, en la valoració de la llibertat creativa, en un cert grau de subjectivisme, en la reconsideració del paper de les acadèmies de belles arts... Tots aquests aspectes, estan plenament assumits per Manjarrés, els defensa i els postula fins a la seva mort. Ara bé, Manjarrés també va arrossegar fins a mitjans de la segona meitat del segle XIX la creença en una bellesa ideal, la defensa de la preeminència del gènere històric i de la funció moralitzadora i cristianitzadora de l'art, així com l'evolucionisme històric en direcció al perfeccionament de les societats.

Aquests postulats, en ple 1874, any de la publicació de *Teoría estética de las artes del dibujo*³⁶², el seu compendi teòric més ricament ampliat, representen una rêmora del segle XVIII i són una mostra de la poca originalitat que va patir el pensament artístic català i espanyol durant el segle XIX. Des d'una perspectiva actual, podem veure clarament que aquest no és el camí que prendrà la teoria de l'art ni molt menys els creadors de finals del segle XIX: Manjarrés és un dels últims intel·lectuals que es dedica a articular grans sistemes teòrics destinats a explicar quina és la raó de ser de l'art, els seus objectius i els mecanismes per tal de produir-ne un de Bell.

Cal no oblidar, però, que ja sigui des d'una perspectiva política i socialment conservadora, com d'una de progressista, l'idealisme, tal com hem demostrat amb l'anàlisi de l'obra de Pi i Margall, és

³⁶¹ MANJARRÉS Y BOFARULL, J., *Teoría é Historia...*, 1859

³⁶² MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Teoría estética...*, 1874

el pensament hegemònic a la Catalunya de mitjans de segle XIX, de manera que l'univers teòric del realisme francès no penetra a casa nostra..

La seva teoria de l'art afectarà profundament a la seva manera de fer història, que quedarà lluny del rigorisme científic que a Catalunya imposaran personatges com Josep Puiggarí (Barcelona, 1821 – 1903). Hem de suposar que aquest és el motiu que farà que les seves obres teòriques i històriques tinguessin un recorregut molt curt després de la mort de l'autor i només es publicués *Las Bellas Artes*, un llibre de 1875³⁶³, al 1881³⁶⁴ i al 1898³⁶⁵. A partir de llavors, silenci. Ningú en diu res, gairebé cap autor es fa ressò de la seva mort³⁶⁶ i les seves pàgines no es reeditaran. És força clar que tot això esdevindrà a causa del triomf del positivisme: i és que mentre que Manjarrés deixa d'interessar i de ser publicat al mateix segle XIX, autors com Anton Springer, un historiador de l'art nascut només nou anys després de Manjarrés, segueixen sent llegits a Catalunya a mitjans segle XX³⁶⁷.

Malgrat això, si bé Manjarrés és un dels últims en proposar grans sistemes teòrics que ara podem considerar fora de lloc, si bé la seva història de l'art pecava d'arbitrària i algun dels prejudicis del classicisme perviu en el seu discurs historiogràfic, ell va ser un dels primers autors en escriure un manual generalista d'història de l'art. Encara que tenia molt present els apriorismes de l'idealisme, va abandonar definitivament la literatura topogràfica, un gènere que no passava de ser una simple descripció o exposició d'impressions, i es va convertir en un dels primers espanyols que va fer història amb la voluntat d'explicar l'evolució de l'art i les causes de la seva transformació. Per tant, malgrat la seva perspectiva poc rigorosa, Manjarrés té consciència historiogràfica i fa un pas endavant respecte la tradició anterior. És cert que Pau Milà i Fontanals ja explicava la mateixa assignatura que Manjarrés a l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona, o que Joaquín Bastús³⁶⁸ ja reclamava vint-i-dos anys abans un esforç compilador com el manual de Manjarrés, però va ser, finalment Manjarrés qui el va escriure, l'any 1859.

El Manjarrés més modern apareix en els seus manuals d'arqueologia, que a Catalunya van ser superats per les *Nocions d'arqueologia sagrada catalana* de Josep Gudiol³⁶⁹, publicades al 1902. Hem de concloure que les obres arqueològiques de Manjarrés van tenir un fort impacte a

³⁶³ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Las Bellas Artes...*, 1875

³⁶⁴ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Las Bellas Artes...*, 1881

³⁶⁵ MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Las Bellas Artes...*, 1898

³⁶⁶ A més de MIQUEL I BADIA, F., *Apuntes...*, 1884 i de l'aportació de BASTINOS, J., «Apuntes...», dins MANJARRÉS Y DE BOFARULL, J., *Las Bellas Artes...*, 1881, van aparèixer discrets obituaris a la revista *La Ilustración Española y Americana* del 15 de setembre de 1880, núm XXXIV, i a *La Ilustració Catalana* del 30 d'agost de 1880, núm VI.

³⁶⁷ Veure nota 262

³⁶⁸ BASTÚS, J., *Sobre la utilidad...*, Manuscrit de la Reial Acadèmia de Bones Lletres, Lligall 18, núm. 11

³⁶⁹ GUDIOL I CUNILL, J., *Nocions...*, 1902

Catalunya, ja que eren els únics manuals sobre aquesta disciplina. De fet, hem d'entendre les *Nocions* de Gudiol com una reparació de les de Manjarrés que entenia els l'art i els monuments de Catalunya com una part integrant del discurs històric d'Espanya, una visió de les coses que el desvincula del que Josep Maria Fullola ha anomenat l'*Escola Catalana d'Arqueologia*³⁷⁰.

En la organització de l'Exposició Retrospectiva de l'Acadèmia de Belles Arts de 1867 i en la redacció del pertinent catàleg hi trobem l'iniciador de la història de l'art català sota preceptes de gran modernitat; i juntament a aquesta obra, la seva preocupació pel patrimoni i el fet d'haver escrit dos manuals d'arqueologia des d'una òptica descriptiva ens situen a Manjarrés com a un personatge paral·lel a Elies Rogent, ja que tant l'un com l'altre parteixen d'uns preceptes estètics idèntics i estan a la gènesi de la futura generació d'estudiosos com Miquel i Badia, Fontanals del Castillo, Domènech i Montaner, Puig i Cadafalch o Josep Gudiol, els que van ser cridats a escriure la història de l'art català des d'una perspectiva molt pròxima a la vigent, tant cronològica com ideològicament. És evident, tot s'ha de dir, que Rogent va tenir un paper preeminent en la formació dels arquitectes posteriors³⁷¹, i en cap cas és intenció equiparar l'un amb l'altre, però sí de reconèixer el paper de pioner que va tenir el Manjarrés de les *Nociones* i del catàleg de l'Exposició Retrospectiva, on es preocupa essencialment de la matèria, del que pot comprovar empíricament. En aquestes publicacions, pretén fer una història atenent a la forma de les obres i datar-les encertadament en base únicament als aspectes formals, deslliurant-se finalment de la teoria.

El fet de trobar en una mateixa personalitat la pervivència de la mentalitat il·lustrada, un proclamador de la bellesa ideal i un iniciador del positivisme no és fruit només de la cronologia, d'una evolució intel·lectual en sintonia amb els nous temps, ja que Manjarrés mai va abandonar el romanticisme conservador d'arrel idealista. Per tant, que encarnés dos mons aparentment oposats ens ha de fer reflexionar sobre la naturalesa del positivisme per deixar de ser vist com un corrent intel·lectual oposat al romanticisme, ja que els hem de veure ambdós nascuts d'una mateixa matriu ideològica. De fet, l'idealisme hegelianista sorgeix igualment de l'observació de la realitat.

Més encara, l'exemple de Manjarrés, un entre tants, ens ha de fer revisar l'actual sistema de compartimentació històrica que ens obliga a filiar les ideologies. Si veiéssim el romanticisme com un temperament transversal i no com uns altres límits cronològics aptes per a la classificació ens en sortiríem millor alhora d'explicar la història. L'afany classificador ha de ser superat, hem de ser capaços d'arribar a un nivell crític on la reflexió pugui ser plenament lliure.

³⁷⁰ FULLOLA, J. M., «L'Escola Catalana...», dins BALCELLS, A. (Ed.), *Història de la historiografia...*, 2003

³⁷¹ El mateix Puig reconeixia aquesta enorme influència al pròleg a la primera edició de PUIG I CADAFALECH, Josep, *L'arquitectura romana a Catalunya*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1934

9.- Bibliografia

9.1.- Fonts

BASTÚS, Joaquín, *Sobre la utilidad de publicar un curso de Historia para los profesores de Bellas Artes y directores de escena*, Manuscrit de la Reial Acadèmia de Bones Lletres, 1837 (Lligall 18, núm. 11)

BATISSIER, Louis, *Histoire de l'Art Monumental dans l'antiquité et au Moyen Age*, Paris: Furne, 1860

BERTRAN D'AMAT, Felipe, *Del origen y doctrinas de la escuela romàntica y de la participacion que tuvieron en el adelantamiento de las Bellas Artes en esta capital los senyores D. Manuel y Pablo Milà i Fontanals y D. Claudio Lorenzale*, Barcelona: Impr. Barcelonesa, 1891

BLANC, Charles, *Histoire des peintres de toutes les écoles depuis la Renaissance à nos jours*, Paris: Vve. Jules Renouard, 1865

CAUMONT, Arcisse de, *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*, Paris: Chez Lance, 1830-1841

CASTELLANOS, Basilio Sebastián, *Compendio Elemental de Arqueología*, Madrid: Imprenta de Don Vicente de Lalama, 1844

CAVEDA, José, *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominacion romana hasta nuestros días*, Madrid: Impr. de Santiago Saunague, 1848

GELABERT BUXÓ, Alfonso, *Discurso que en la solemne apertura de la primera Exposicion Artística Celebrada en la Inmortal Gerona por la Asociacion para el Fomento de las Bellas Artes, en 2 de octubre de 1871 leyó su presidente*, Girona: Imprenta y Librería de Vicente Dorca, 1873

CLAVÉ, Pelegrín, *Lecciones Estéticas*, México: Universidad Autónoma de México, 1990

GALOFRE I COMA, José, *El artista en Italia y demás países de Europa, atendiendo el actual estado de las Bellas Artes*, Madrid: Imprenta de L. García, 1851

GUDIOL i CUNILL, Josep, *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*, Vic: Impremta de la viuda de R. Anglada, 1902

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Cours d'esthétique*. Paris: Aime-André Libraire, 1840-52

MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de, *Teoría é Historia de las Bellas Artes. Principios Fundamentales*, Barcelona: Librería de Joaquín Verdaguer, 1859

MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de, *Museo Europeo de Pintura y Escultura, ó sea coleccion de láminas grabadas*, Barcelona: Librería de Joaquín Verdaguer, 1860-1862

MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de, *Las Bellas Artes. Historia de la Arquitectura, la escultura y la pintura*, Barcelona: Librería de Juan y Antonio, 1875

MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de, *El traje bajo consideración arqueológica*, Barcelona: Librería de Joaquín Verdaguer, 1858

MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de, *Nociones de arqueología española*, Barcelona: Libr. De Juan Bastinos é Hijo, 1864

MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de, *Nociones de arqueología cristiana*, Barcelona: Impr. Del Heredero de Pablo Riera, 1867

MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de, *Discurso leído en la sesion pública de la Academia de Bellas Artes*, Barcelona: Librería de Joaquín Verdaguer, 1859

MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de, ***Teoría estética de la arquitectura: obra premiada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el certamen de 1866*** Madrid: Impr. y Fundición de Manuel Tello, 1875

MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de, *Informe sobre el resultado de la Exposicion Retrospectiva celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona en 1867*, Barcelona: Imprenta de Celestino Verdaguer, 1868.

MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de, *Teoría estética de las artes del dibujo. Comprende la teoría estética de la arquitectura, que constituye la memoria que sobre este tema premió la Academia de Bellas Artes de San Fernando en el concurso abierto en 1866*, Barcelona: Establecimiento Tipográfico de Jaime Jepús, 1874

MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de, *Las Artes Suntuarias: Sus teorías y su historia*, Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1880

MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de, *Disertacion en que se estudia y determina la esencia y caràcter del Arte contemporáneo, considerado bajo el doble aspecto del sentimiento expresado por las elevadas manifestaciones de las Artes plásticas y de la representacion de la bella forma en las artes suntuarias y en los productos de la indutria, de modo que los resultados que de este estudio se*

obtingan sean de immediata aplicacion a los usos de la vida real, Manuscrit de l'Ateneu Barcelonès (MS. 875)

MENGES, Anton Raphael, *Reflexiones sobre la Belleza y el gusto en la pintura*, Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales: Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1989

MILÀ i FONTANALS, Manuel, *Manual de estética, libremente traducido de V[ictor] C[ousin] y arreglado al programa del gobierno por M.M.*, Barcelona: Imprenta y Fundición de Pons y Ca., 1848

MIQUEL i BADIA, Francesc, **Apuntes biográfico-críticos sobre D. José de Manjarrés y de Bofarull**, Barcelona: Imp. Barcelonesa, 1884

PI Y MARGALL, Francisco *Historia de la pintura en España*, Madrid: Impr. Manini Hermanos, 1851

PUIG I CADAFALECH, Josep, *L'arquitectura romana a Catalunya*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1934

PUIGGARÍ, Josep, *Monografía histórica e iconográfica del traje*, Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1886

PUIGGARÍ, Josep, *Estudios de indumentaria española concreta y comparada: cuadro histórico especial de los siglos XIII y XIV*, Barcelona: Impr. De Jaime Jepús, 1890

ROGENT, Elies *Cuadro de la arquitectura cristiana en nuestro Principado y de la aurora de su renacimiento*, Barcelona: Librería de Joaquín Verdagué, 1857

ROGENT I AMAT, Elies (Pròleg i cura de l'edició a càrrec de Pere Hereu Payet), *Memòries, viatges i lliçons*, Barcelona: Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 1990

SCHLEGEL, August Wilhelm von, *Lecciones de teoría e historia de las Bellas Artes*, Valencia: Impr de José Rius, 1854

9.2.- Bibliografia general

BAROCCHI, Paola, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. L'Ottocento. Dal Bello Ideale al Preraffaellismo*, Messina / Firenze: Casa Editrice G. D'Anna, 1972

BAYER, Raymond, *Historia de la Estética*, México: D. F: Fondo de Cultura Económica, 1965

FONTBONA, Francesc, *Història de l'art català*, Barcelona: Edicions 62, Vol. 6, 1990

GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Historia de la Crítica de Arte en España*, Madrid: Ibérico Europeo de Ediciones, 1976

HASKELL, Francis, *Rediscoveries in art. Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*, Oxford: Phaidon Press, 1980

KULTERMANN, Udo, *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*, Madrid: Ediciones Akal, 1996

PANOFSKY, Erwin, *Idea*, Paris: Gallimard, 1983

RAMÍREZ LUQUE, M^a Isabel, *Arte y belleza en la estética de Hegel*, Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1988

TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de la Estética*, Madrid: Akal Ediciones, 1987 - 1991

VENTURI, Lionello, *Historia de la crítica de arte*, Barcelona: Debolsillo, 2004

9.3.- Bibliografia particular

AA.VV., «José de Manjarrés», dins *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Vol. XXXII, Madrid: Espasa-Calpe, 1958

BASSEGODA, Bonaventura (Ed.), *Col·leccions, col·leccionistes i museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.

ÁGUEDA, Mercedes, «Introducción», dins MENGES, A. R., *Reflexiones sobre la Belleza y el gusto en la pintura*, Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales: Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1989

BALCELLS, Albert (Ed.), *Puig i Cadafalch i la Catalunya contemporània*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2003

BARRAL ALTET, Xavier, *L'arqueologia a Catalunya*, Barcelona: Editorial Destino, 1989

BENACH TORRENTS, Manuel, *Pablo Milá y Fontanals, gran figura del romanticismo artístico catalán*, Vilafranca del Penedès: Talleres Artes Gráficas, 1958

CASANOVAS MIRÓ, Jordi, *El Museu de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona. Dades per a una història*. Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres, 2009

CASADES I GRAMATXES, Pelegrí, «Tenia Museus Barcelona? (1)», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Vol. V, 1935

CIRICI PELLICER, Alexandre, «Los nazarenos catalanes y sus dibujos en el Museo de Arte Moderno», dins *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, núm. 3, 1945

FONTBONA, Francesc i JORBA, Manuel (Eds.), *El romanticisme a Catalunya (1820-1874)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura: Pòrtic, 1999.

FREIXA, Mireia, *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, 2008

FREIXA, Mireia, «Los estudios de Historia del Arte en la Universidad de Barcelona», dins GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel i MEJÍAS ÁLVAREZ, Maria Jesús (Eds.), *Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio de Arte (1907 – 2007)*, Vol. 1, Sevilla: Vicerrectorado de Relaciones Institucionales, Departamento de Historia del Arte, 2009

GONZALEZ LOPEZ, Matilde, «Sobre la teoria de l'art romàntic a Catalunya. Un manuscrit inèdit de José de Manjarrés», *Revista de Catalunya*, núm. 48, 1991

GONZÁLEZ LÓPEZ, Matilde, *La influencia de la estética alemana en el romanticismo español. El purismo catalán*, Tesi doctoral, Universitat Complutense de Madrid, Departament d'Història de l'art, 1992

GONZÁLEZ LÓPEZ, Matilde, «La contribució dels puristes catalans al Romanticisme històric», *Revista de Catalunya*, núm. 275 – 276, 2011.

HENARES CUÉLLAR, Ignacio, *Teoría del arte romántico*, Madrid: Càtedra, 1982

HEREU I PAYET, Pere, *Vers una arquitectura nacional*, Barcelona: UPC Edicions, 1987

ISAC, Ángel, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España: discursos, revistas y congresos (1856 – 1919)*, Granada: Diputación Provincial de Granada, 1987

JORBA, Manuel, *Manuel Milà i Fontanals, crític literari*, Barcelona: Edicions Abadia de Montserrat, 1991

JORBA, Manuel, *Manuel Milà i Fontanals en la seva època: trajectòria ideològica i professional*, Barcelona: Curial, 1984

JURETSCHKE, Hans «Alemania en la obra de Milà i Fontanals», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, vol. XXXV, 1974

JUTGLAR, Antoni, *Federalismo y revolución: las ideas sociales de Pi y Margall*, Barcelona: Universidad de Barcelona, 1966

JUTGLAR, Antoni, *Pi y Margall i el federalismo español*, Madrid: Taurus, 1975

MAESTRE ABAD, Vicente, «Idees i pintura a la segona meitat del segle XIX», *L'Avenç*, núm. 7, 1978

MESTRE ABAD, Vicente, «Arte e Industria. José de Manjarrés i Bofarull: un capítulo de estética industrial en el pensamiento barcelonés del siglo XIX», *Butlletí MNAC*, núm. 2, 1994

MAESTRE ABAD, Vicente, «Del arte ornamental. La formación escolar del artista industrial barcelonés en época isabelina», *Locus Amoenus*, núm. 8, 2005-2006

MAESTRE ABAD, Vicente, «El primer romanticisme artístic a Barcelona: el retorn al medieval», *Daedalus*, I, 1979

MARCH I ROIG, EVA, *Gènesi i procés de formació de l'actualment anomenat Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Tesi de Llicenciatura, Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art, 1998

MOLET i PETIT, Joan, «L'arquitectura eclèctica a Catalunya, una història per escriure», *Matèria*, núm. 5, 2005

MONLLEÓ I GARCERÀ, Àngel, «La arquitectura desde mediados del siglo XVIII a la mitad del siglo XIX en relación a su teoría y al pensamiento filosófico del momento», *Norba-Arte*, núm 5, 1984

POISSON, Olivier, *Jean-Auguste Brutails, l'arqueologia francesa i l'aparició de l'arqueologia monumental catalana a finals del segle XIX*, Barcelona: Amics de l'Art Romànic, 2006

PONSÀ FONTANALS, Maria Glòria *Claudio Lorenzale, pintor*, Tesina de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1974

RIU BARRERA, Eduard, «Les arqueologies del segle XIX a Catalunya», dins AA.VV., *Homenatge a Bonaventura Hernández Sanahuja*, Tarragona, Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, 1991

RIU BARRERA, Eduard, CEBRIÀ, Artur i MURO, José Ignacio, *Recerca de fonts per a la història de l'arqueologia a Catalunya. Fons de l'Arxiu de la Reial Acadèmia de Bones Lletres*, Barcelona, S. N., 1992

GARCÍA CASTRILLÓN, Julio Carlos, *Servidor documental*, dins www.monacodebacardi.com, 17/4/2012, 12:06

RIVERO I MATAS Núria, *Pau Milà i Fontanals: Teoria i praxis*, Tesi de Llicenciatura, Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art, 1983

VÉLEZ, Pilar, «Cultura, arts i patrimoni en el romanticisme. Entre la recuperació del passat i el progrés tècnic», *Barcelona Quaderns d'Història*, núm. 12, 2005

VÉLEZ, Pilar, «Arts industrial o indústries artístiques. Teòrics, publicacions, exposicions, entitats i artífex (1850-1888), dins AA.VV., *Dos segles de disseny a Catalunya (1775-1975)*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2004

VÉLEZ, Pilar, «Josep de Manjarrés», dins AA. VV., *Diccionari dels acadèmics de la Reial Acadèmia de Bones Lletres*, Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres, En Premsa

9.4.- Estudis d'historiografia

CALATRAVA, Juan (Coord.), *Romanticismo y arquitectura. La historiografía arquitectónica a mediados del s. XIX*, Madrid, Abada Editores, 2011.

AINAUD DE LASARTE, Joan, «Dos segles d'Història de l'Art a Catalunya», dins *Vè Congrès Espanyol d'Història de l'Art* (Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 29 d'octubre – 3 de novembre de 1984)

ALMELA BOIX, Maria Asunción, «La aportación de José Ramon Mélida a la consolidación de la arqueología como disciplina científica en España», dins *Historiografia de la arqueología y de la Historia Antigua en España (siglos XVIII-XX)*, (Congreso Internacional, Madrid, Ministerio de Cultura , 1991)

ARNALDO, Javier «Francisco Pi y Margall, historiador del arte», dins *Historiografia del arte español en los siglos XIX y XX* (VII Jornadas de Arte, Madrid, 1995)

BALIL LILLANA, Alberto «Sebastián Basilio Castellanos, un arqueólogo español en la encrucijada entre dos mundos», dins *Historiografia de la arqueología y de la Historia Antigua en España (siglos XVIII-XX)*, (Congreso Internacional, Madrid, Ministerio de Cultura , 1991)

BONET CORREA, Antonio, «Preámbulo», dins *El libro de arte en España* (Dirección General de Archivos y Bibliotecas, XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Madrid, 3-8 de setembre de 1973)

CALATRAVA, Juan A., «La visión de la historia de la arquitectura española en las revistas románticas», dins *Historiografia del arte español en los siglos XIX y XX* (VII Jornadas de Arte, Madrid, 1995)

CALATRAVA, Juan A., «La construcción romántica de la historia de la arquitectura», dins CALATRAVA, Juan (Coord.), *Romanticismo y arquitectura. La historiografía arquitectónica en la España de mediados del s. XIX*, Madrid, Abada Editores, 2011

DÍAZ ANDREU, Margarita, «Historiografía de l'art catalana», dins *Historiografia del arte español en los siglos XIX y XX* (VII Jornadas de Arte, Madrid, 1995)

DURÁN Y SANPERE, Agustín, «La arqueología y la historia del arte en la Real Academia», dins AA. VV., *Historia y labor en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona desde su fundación en el siglo XVIII*, Barcelona, Real Academia de Buenas Letras, 1955

FONTBONA DE VALLESCAR, Francesc, «Historiografía de l'art catalana», dins BALCELLS, Albert (Ed.), *Història de la historiografia catalana*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2003

FULLOLA I PERICOT, Josep Maria, «L'Escola Catalana d'arqueologia», dins BALCELLS, Albert (Ed.), *Història de la historiografia catalana*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2003

GRAN-AYMERICH, Evelyn i Jean, «Les échanges franco-espagnols et la mise en place des institutions archéologiques (1839-1939)», dins *Historiografia de la arqueología y de la Historia Antigua en España (siglos XVIII-XX)*, (Congreso Internacional, Madrid, Ministerio de Cultura , 1991)

GRAU Ramon i LÓPEZ, Marina, «La gènesi del positivisme historiogràfic: Barcelona revisitada (1844-1848)» *L'Avenç*, 96, 1986, p. 71-79

GRAU Ramon i LÓPEZ, Marina, «Arqueologia romàntica: espiritualisme versus materialisme» *L'Avenç*, 91, 1986, p. 72-76

GRAU Ramon i LÓPEZ, Marina, «Sobre les trajectòries individuals» *L'Avenç*, 155, 1992, p. 42-48

GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio, «La fundación disciplinar de la Historia del Arte en los escritos de Antonio Rafael Mengs» *Liño*, núm 10, 1991, p. 221-235

MORA, Gloria, «La arqueología en las revistas de arte del siglo XIX», dins *Historiografia del arte español en los siglos XIX y XX* (VII Jornadas de Arte, Madrid, 1995)

RECHT, Roland (Et al.), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXème siècle*, Paris: La documentation française, 2008

REMESAL, José «Cataluña», dins AA. VV., *250 años de arqueología y patrimonio*, Madrid: Real Academia de la Historia de Madrid, 2003

SAZATORNIL RUIZ, Luis, «Historia, Historiografía e historicismo en la arquitectura romàntica española», dins *Historiografia del arte español en los siglos XIX y XX* (VII Jornadas de Arte, Madrid, 1995)

10.- Annexos

10.1.- Actes de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi

**10.2.- Documentació en relació a la possessió del càrrec
de catedràtic de l'assignatura de *Teoría é Historia de las Bellas Artes***

**10.3.- Proposició per modificar el funcionament
del Museu de l'Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona**

**10.4.- Programa de l'assignatura de *Teoría é Historia de las Bellas Artes*
de l'Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, curs 1863-1864**

**10.5.- Carta a Francisco de Paula del Villar per
encarregar-li l'aixecament de plànols d'edificis en perill de ser destruïts**

10.6.- Carta de Joan O'Neill a José de Manjarrés

10.7.- Llistat de títols de tractats artístics conservats per Manjarrés