

DIÀLEGS AMB L'ANTIGUITAT

**El clàssic com a referent
en l'art i la cultura
contemporànies**

**Cristina Rodríguez Samaniego
Jorge Egea (coords.)**



Col·lecció **Singularitats**

DIÀLEGS AMB L'ANTIGUITAT

Col·lecció **Singularitats**

DIÀLEGS AMB L'ANTIGUITAT

El clàssic com a referent
en l'art i la cultura
contemporànies

Cristina Rodríguez Samaniego
Jorge Egea (coords.)

© Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona
Adolf Florensa, s/n
08028 Barcelona
Tel.: 934 035 530
Fax: 934 035 531
comercial.edicions@ub.edu
www.publicacions.ub.edu

FOTOGRAFIA DE LA COBERTA

Detall d'un fresc de la Vila dels Misteris (Pompeia)

DISSENY DE COL·LECCIÓ
ISBN

Quim Duran
978-84-475-4133-1

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



ÍNDEX

- 9 El diàleg amb el clàssic
- 12 Conversations with the Classic Model
Jorge Egea, Cristina Rodríguez Samaniego
- 15 'Et in Arcadia': art, literature and The Crossing Lab's project
of 2009-2011
Tabitha Tuckett
- 37 Relaciones con lo clásico en el proyecto «Et in Arcadia»
Ramón Casanova, Jorge Egea
- 53 A propòsit de l'actualitat del clàssic (I)
Octavi Fullat
- 57 El debat entorn del clàssic en l'escultura acadèmica barcelonina
del segle XIX
Cristina Rodríguez Samaniego
- 73 La escultura espanyola en Roma (1900-1939)
María Soto Cano
- 93 A propòsit de l'actualitat del clàssic (II)
Francesc Fontbona
- 97 El conato clásico en J. M.^a Sert
Pilar Sáez Lacave
- 109 L'ideal clàssic en l'arquitectura catalana (1912-1930)
Mercè Vidal i Jansà
- 129 A propòsit de l'actualitat del clàssic (III)
Teresa Camps

EL DIÀLEG AMB EL CLÀSSIC

Jorge Egea

Cristina Rodríguez Samaniego

El llenguatge clàssic ha estat, sense cap mena de dubte, un referent essencial en l'evolució dels paradigmes culturals del món occidental. El model clàssic ha perviscut fins als nostres dies i ha conservat la seva legitimitat i el seu poder de seducció en el decurs de la història de la nostra societat. Recuperat, interpretat, evocat i, a vegades, fins i tot menystingut, el clàssic s'ha convertit en un ideal de caràcter irrepetible, amb una força i una legitimitat que li confereixen una vigència indiscutible.

El diàleg que han mantingut les arts plàstiques i els discursos estètics europeus amb el clàssic permet comprendre'n l'evolució, resseguir-ne el camí des dels orígens fins a l'actualitat. Eternament reformulat, avui el clàssic s'ha convertit en un concepte de significació variable, amb un ventall molt divers d'aplicacions possibles en el llenguatge quotidià. La complexitat inherent al terme «clàssic» es trasllada a l'univers de la història de l'art, per bé que sovint hi és emprat per a referir-se a les condicions formals de les obres, principalment relacionades amb les seves proporcions o amb la seva relació amb la natura, unes qualitats de les quals es desprèn un determinat sentit de la bellesa.

En l'art contemporani, el model clàssic perd legitimitat fora de la figuració, però no deixa de ser essencial de cara a la comprensió de les avantguardes històriques, que s'estructuren entorn del debat tradició / modernitat. Ara bé, la distància entre aquestes i el clàssic és menor del que es podria pensar, atès que, d'una banda, el pes del clàssic és crucial a l'hora d'entendre les manifestacions d'avantguarda

menys còmodes, naturalistes, situades als intersticis dels *ismes*. I, de l'altra, la primacia de l'avantguarda en la visió actual de l'art del xx va en detriment d'altres propostes plàstiques, tot elidint la licitud de què havia gaudit el model clàssic en el passat. *Diàlegs amb l'Antiguitat. El clàssic com a referent en l'art i la cultura contemporànies* busca, doncs, abordar aquestes qüestions; proposar una manera nova de comprendre la modernitat artística a través del diàleg amb la tradició i, en concret, amb el bagatge clàssic.

Resulta impossible no preguntar-se quin és el secret de la transcendència del clàssic en la nostra societat, i en les nostres arts. Què és el que el converteix, encara avui, en quelcom d'indispensable, d'inevitable, destinat a un retorn etern? Es tracta d'una qüestió ja plantejada des dels camps de la història de l'art, l'estètica i la filologia. Tal vegada la resposta la podem trobar en el fet que, com proposa Salvatore Settis, el clàssic mira no només al passat, sinó també al present i al futur, tot donant-li sentit. O bé és indispensable atès que, a parer d'Ernst Howald, el renaixement del clàssic està relacionat de forma íntima amb la cultura europea, on reapareix de forma rítmica. O, com considera Antoni Marí, perquè és precisament en èpoques de crisi que el clàssic resorgeix amb força, entès com a símbol d'equilibri i d'estabilitat. Així, doncs, en la conjuntura actual, com en tants altres moments de la història, el clàssic, sempre accessible i en actualització constant, pot esdevenir un element clau en l'evolució de la nostra cultura.

La bona acollida que van tenir les I Jornades Internacionals L'Actualitat del Clàssic, celebrades a Barcelona el maig de 2012, i organitzades pel grup de recerca GRACMON (Universitat de Barcelona) i pel Museu Europeu d'Art Modern (MEAM), ens va encoratjar a tirar endavant aquesta publicació, coral i en diferents llengües, amb l'ànim d'aprofundir en les idees que s'hi van debatre. Les jornades se centren, precisament, en la relació entre el clàssic i l'activitat creativa dels segles XIX i XX; aprofundien, doncs, en la complexitat i les ambigüitats inherents a la recepció i viabilitat del model clàssic en el context contemporani, un context que, tal com apuntava Italo Calvino, es fa incompreensible al marge de la ruptura amb el passat, però alhora inexplicable si prescindim dels seus vincles amb aquest passat. Les jornades van afavorir un debat ric i suggeridor entorn de la relle-

vància i l'interès estratègic del component clàssic en l'àmbit de les arts plàstiques contemporànies, les conclusions del qual queden recollides en aquesta obra.

L'Arcàdia, el *locus amoenus* clàssic per excel·lència, és el tema central de l'aportació de Tabitha Tuckett a aquesta obra. Tuckett n'explora els orígens i la història, tot estudiant la significació moderna del terme i la manera com ha estat emprat en el decurs de la història de l'art i de la literatura. L'Arcàdia també ha inspirat les investigacions de Ramón Casanova i Jorge Egea; els motius escultòrics, la llum i els volums del temple de Bassai els permeten una reflexió expositiva entorn de la qual structuren el seu discurs. D'altra banda, el pes del clàssic en l'educació i la pràctica artística al segle XIX i principis del XX és la clau de volta dels textos de Cristina Rodríguez Samaniego i de María Soto, els quals ho aborden des del camp de l'escultura a l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona i a la de Madrid, sense oblidar el paper crucial que hi va desenvolupar l'Acadèmia de Roma fins ben entrat el segle proppassat. Per acabar, Pilar Sáez Lacave i Mercè Vidal i Jansà tracten les relacions entre l'art contemporani de casa nostra i el model clàssic, tant pel que fa a l'obra de J. M. Sert com a la dels arquitectes catalans en l'era del Noucentisme, respectivament.

Intercalats entre aquests capítols, el llibre que esteu a punt d'encetar incorpora, alhora, reflexions breus a cura d'Octavi Fullat, Francesc Fontbona i Teresa Camps, que fan referència a l'actualitat del model clàssic en els universos de la filosofia, la historiografia i la història de l'art contemporànies. Generats dins el marc de les jornades, el propòsit d'aquests textos ha estat mantenir el to fresc i directe propi de la conversa; un to que els fa, sense cap mena de dubte, particularment valuosos i suggeridors.

El clàssic. Necessari i vital, perenne i ric, antic i modern.



CONVERSATIONS WITH THE CLASSIC MODEL

Jorge Egea

Cristina Rodríguez Samaniego

The language of classics has without doubt been an essential reference in the evolution of Western cultural paradigms. The classical model has survived until today, maintaining its authenticity and seductive power throughout our society's history. Recovered, interpreted, evoked and, on occasion, even dismissed, the classical model has become a unique, unrepeatable ideal, with a strength and legitimacy that imbue it with an undeniable relevance.

The dialogue between the applied arts, European aesthetic discourses and classics allows us to understand its evolution and to follow its course from its origins up to the modern day. Eternally and constantly reformulated, today the classical model has become a concept with various meanings, with a large range of potential applications in everyday language. The inherent complexity of the term "classical" is mirrored in Art History, although now this term is usually used in reference to the formal qualities of works of art in relation to the work's proportion, or its relationship with nature; qualities which instil a particular sense of beauty in the work.

When talking about modern art, the classical model loses something of its legitimacy outside of figuration, but remains essential to the understanding of historical avant-garde trends, which tend to be structured around the tradition vs. modernity debate. Now, the distance between these tendencies and the classical model is smaller than one might think, given that on the one hand the weight of the classical model is crucial to understanding the less convenient, more naturalist, manifestations of the avant-garde, which are found at the

intersection of various *isms*. On the other hand, the primacy of the avant-garde in current visions of 20th century art ignores the existence of other artistic proposals, all the while forgetting the legitimacy of the classical model's primacy in the past. *Conversations with Antiquity: The Classical Model as a reference in Contemporary Culture* seeks to answer these questions; to propose a new way of understanding artistic modernity via a dialogue with tradition – more precisely, with the weight of the classical.

It is impossible not to wonder what the secret of the classical model's transcendence in our society and arts is. What is it that makes it, even today, something indispensable, unavoidable, destined forever to return? This is a question that has been asked over and over again in the fields of art history, aesthetics and philology. Perhaps the answer can be found in Salvatore Settis's suggestion that the classical model looks not only to the past, but also to the present and the future in order to make sense of them. Perhaps, as Ernst Howald opines, the renaissance of the classical model is intimately connected to European culture, where it cyclically reappears; or as Antoni Marí thinks, it is precisely in moments of crisis that the classical model most strongly resurfaces, as a symbol of equilibrium and stability. Thus, given the current situation, as in so many other times in history, the classical model, ever accessible and constantly readapting to the present, can become once again a key element in the evolution of our culture.

The positive reception enjoyed by the 1st “The Classical Model Today” Conference (I Jornades Internacionals L'Actualitat del Clàssic), organised by the GRACMON research group (University of Barcelona) and the Museu Europeu d'Art Modern (European Museum of Modern Art) held in Barcelona in May 2012 encouraged us to produce this publication with the aim of looking deeper into the ideas that were discussed at the conference. The conference concentrated on the relationship between the classical model and the creative activity of the 19th and 20th centuries, focussing on the inherent ambiguities and complexities in the reception and viability of the model in the contemporary context. A context which, as Italo Calvino noted, seems incomprehensible given the break with the past, but also inexplicable if we ignore the links with this past. The Conference generated a richly stimulating debate about the relevance and strate-

gic role of the classical model in the framework of contemporary art, the conclusions of which can be found in this publication.

Arcadia, the epitome of the classical *locus amoenus*, is the focus of Tabitha Tuckett's contribution to this publication. Tuckett explores the origins and history of Arcadia, focussing on the modern significance of the term, and how it is used throughout art and literary history. Arcadia also inspired Ramón Casanova's and Jorge Egea's investigations; the sculptural motifs, the light and volume of the temple at Bassai gave them an expositional reflection around which to structure their argument. The weight of the classical model in artistic education and practice in the 19th and the start of the 20th century is the main theme of María Soto's and Cristina Rodríguez Samaniego's texts. On this occasion, they approach the question from the field of sculpture in the Fine Art Academies in both Madrid and Barcelona, without forgetting the crucial role of the Academy in Rome until well into the last century. To close, the relationship between contemporary Spanish art and the classical model is explored by Pilar Sáez Lacave and Mercè Vidal i Jansà, in terms of the work of J. M. Sert, and the work of Catalan architects in the *Noucentisme* period, respectively.

Interspersed between these chapters, the book in your hands also includes brief thoughts by Octavi Fullat, Francesc Fontbona and Teresa Camps, making reference to the current presence of the classical model in the worlds of contemporary philosophy, historiography and art history. Arising out of the conference proceedings, the authors' writings maintain the freshness and directness of tone of conversation, something that indubitably makes them particularly valuable and thought-provoking.

The classical model: vital and necessary, rich and perennial, modern and ancient.

“ET IN ARCADIA”: ART, LITERATURE AND THE CROSSING LAB’S PROJECT OF 2009-2011

Tabitha Tuckett

I first met the artists involved in The Crossing Lab’s “Et in Arcadia” project in the British Museum, one afternoon in 2009. I had been invited to speak to them about the history of Arcadia in art and literature and specifically of the phrase “et in Arcadia ego”, summarised below and the source of the project’s title. The artists were working in one of the British Museum’s busiest galleries of Classical sculpture, surrounded by visitors viewing the white marble that is still, for many, a trigger for the identification of Classicism, but in the centre of the room, in a make-shift developing studio, the artists were developing the enormous glass photographic plates of the reconstructed nineteenth-century camera with which they were photographing the Bassai frieze, revealing a very different, often highly dramatic and coloured, view of Classical sculpture.

Watching the nineteenth-century photographic process in action in the hands of these twenty-first-century artists, as images gradually emerged and gained colour and dimension both as photographs and drawings, revealed to ourselves our own expectations of Classicism in a particularly stark way. When the project’s work was viewed alongside glass negatives and early photographic prints of the Warburg Institute Library created using a range of early photographic techniques, it was clear that part of the power of the project came from exploring the combination of two kinds of vehicle for transmitting expectations of Classicism: verbal, in the history of the connotations of Arcadia and the phrase “et in Arcadia Ego”, and visual, in their tight association with depictions of the discovery of Classical monu-

ments, from Guercino's and Poussin's neo-Classical scenes that first introduced the phrase, to nineteenth-century images of archaeologists, antiquaries, and the sites of their finds.

The choice of sculpture from Arcadia —the frieze from the Temple of Apollo Epikourios at Bassai— provides an ideal opportunity to explore how painters, photographers and writers have influenced our view of archaeological discovery. This paper will trace how the resonance of “et in Arcadia” as the project's title arises from the relationships between a shared but imagined world, a real geographical area, and a historical Classical site, and the ways in which each has been understood, misunderstood, and recreated by us, by writers, by archaeologists, and by artists.

The land of Arcadia

The temple of Apollo Epikourios and the Bassai frieze now exhibited in the British Museum were originally part of a single building situated on the outskirts of the town of Phigaleia, in Arcadia in the Peloponnese of Greece. This is perhaps the most obvious reason why “et in Arcadia”, if translated as “also in Arcadia”, might be a suitable title for an artists' project that focuses on this divided building. Yet even such an apparently simple correspondence as this has a more complex history than might be immediately apparent. This translation of the small and common Latin word *et* as *also* is more often linked to an additional word in the phrase, *ego*. The result is not in fact an accurate understanding of Classical Latin but a mistranslation inherited and absorbed from the seventeenth century. But the history of that development will be revealed later.

First we should explore what we understand by Arcadia. Although the boundaries of Arcadia have altered over time, the use of the name for the geographical region where the temple of Apollo itself stands has not changed since the temple was built in the fifth century BC. Indeed the region, its mountainous border and its skilled warriors are mentioned by the same name centuries earlier, in the *Iliad's* catalogue of ships (2.603-611). Mythological handbooks that seem to date from Classical times, such as the *Fabulae* (155) attributed to one Hyginus and the *Bibliotheca* (3.8.2) once wrongly attributed to Apollo-

dorus, together with Pausanias' *Description of Greece* (8.3.6), indicate that a myth existed deriving Arcadia from the name of Arcas, the son of Zeus and Callisto, whom Zeus hid in the region to avoid Hera's jealousy; elsewhere Arcadia is associated with the god, Pan, and so with music.

Aside from its associations with divinities, Classical Arcadia was considered a remote, harsh and grim place in which to live, even by its countryman, the historian Polybius, in the second century BC (*Histories* 4.21). It was stony, characterised by inhospitable mountains (mentioned in Pausanias' account of the temple's location, 8.41.7), with some sparsely populated rural plains beneath. The area was remote enough to have reputedly preserved an older form of Greek when Doric Greek dialects were spreading across the rest of the Peloponnese (perhaps inspiring the naming of the famous Academy of Arcadia in Rome in 1690, which was designed to restore Italian poetic language to pastoral purity). Herodotus, writing his *Histories* in the fifth century BC, identifies its inhabitants as one of only two groups in the Peloponnese who were still thought to descend from the indigenous, pre-Hellenic inhabitants of Greece (8.73).

Now, after emigration during the mid-1900s then earthquake damage, and with regular winter snows in the mountains, the region is one of the most sparsely populated in Greece. Arcadia's vital statistics were not very different, relative to the period, at the time of the expeditions to the temple's site by antiquarians in the late eighteenth and early nineteenth centuries. The trip of the Frenchman, Joachim Bocher, in 1765 was reported by Richard Chandler as a chance encounter that relieved a long and arduous mountainous ascent whose destination was a different site.¹ Bocher disappeared in Arcadia on a later trip, other visitors risked sickness and attack, and Charles Cockerell considered the site remote when involved in the expeditions with Carl Haller and their English, German and Danish colleagues in 1811 and 1812 that brought the temple to the attention of British scholars, and its frieze to the British Museum.

¹ Richard CHANDLER, *Travels in Greece*, Oxford, Clarendon Press, 1776, ch. 77.

Yet despite Arcadia's geographical location being its most obvious Classical credential, this harsh reality of the place was not what those explorers were expecting to encounter. Nor are we likely to associate this world with the word Arcadia. When we think of Arcadia, or read the name in contemporary advertising, we are more likely to imagine a pastoral world: an idyllic place whose inhabitants have an idyllic lifestyle. "Arcadia offers a relaxed pace [and] has many a place to happily while away an hour or two", reads a brochure for an international cruise ship called Arcadia; "a beautiful rolling campus", claims the prospectus of an American college bearing the same name, founded because "the land was bountiful, but the citizens still hungered for knowledge". Similar language advertises colleges in Barcelona, Granada and Toledo, a university near Madrid, a Catalanian holiday resort, and numerous cafés across Spain, all named Arcadia. Musicians from Duran Duran to Pete Doherty, computer games, cinemas, schools, retirement homes, businesses in architecture, in the arts, even in indoor lighting, all offer the name as an indicator of some sort of peace and paradise.

The idealisation of the geographical region has been so indicative of classicising trends that a recent popular English introduction to the whole subject of Classical antiquity was able to illustrate many of its chapters specifically from attitudes to the temple at Bassai and its location in Arcadia.² The temple must be one of the most frequently pictured sites of Greece, but its mountainous remoteness is usually softened by some impression of this more amenable concept of Arcadia. Edward Lear is an example cited in that very introduction (pp. 34-35). After visiting Bassai in 1848, he seems to have finished off his painting of the temple during the 1850s once he had returned to England, adding less rugged, more Arcadianised greenery to the foreground.

The details of the imagined idyll of Classical Arcadia will of course be specific to the cultural aspirations, ideals, or escapist dreams of its imaginers.³ Nevertheless, if it is called Arcadia this imagined land is

² Mary BEARD and John HENDERSON, *Classics: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1995, reissued 2000.

³ For a particularly enjoyable introduction to the distance between Arcadia's two extreme reputations —the inhospitable and the paradisaical— see M.^a

likely to be pastoral or rural or effortlessly fertile rather than merely utopian, to accommodate leisure more than labour, and to be viewed from the perspective of its humble inhabitants (even if these are actually nobility relocated to Arcadia as temporary visitors) rather than its rulers. As becomes clear looking at the modern examples above, our assumptions about those inhabitants are likely to be that their concerns are with love and the arts, their time is passed in artistic pursuits that can be shared, particularly song and poetry, their occupation is in some sense simple but unworldly, and that their life is relatively static, filled with activity rather than action, and relatively free from decision-making and moral dilemma.⁴

Arcadia, then, evokes an atmosphere, a social and emotional environment, more than merely a geographical location. These resonances are distinct and consistent enough for popular uses of the term Arcadia to be commonly understood. The word appears in advertising as often as it does because of an assumption that it conveys something similar to most of its audience. But from where have we learnt this concept of Arcadia, appearing as it does in such stark contrast to the geographical reality? What is the source of these resonances?

Arcadia in literature

Arcadia is a term primarily linked, even identified, with Classical pastoral literature. Histories of the genre, from influential academic papers to Wikipedia entries, explain that Virgil's ten pastoral poems from the first century BC, his *Eclogues*, were set in Arcadia, bequeathing to us an idealised pastoral conception of the place. Some claim that the earlier poems Virgil took as his model, the poems now known as *idylls* and written by Theocritus in the third century BC, were also set in Arcadia.

CRUZ CARDETE DEL OLMO, "La Arcadia feliz: triscando entre las cabras", in her edited volume, *La antigüedad y sus mitos*, Madrid, Siglo, 2010, pp. 19-42.

⁴ For examples of late-Renaissance writers trying to improve the Classicism of English pastoral by removing moral dilemma as they translated it from English into neo-Latin, see Tabitha TUCKETT, *Character, Moral Evaluation and Action in Virgilian and Elizabethan Pastoral*, Oxford, D. Phil. thesis, 1996.

In fact, neither of these claims is true. Only four of Virgil's ten *Eclogues* refer to Arcadia at all.⁵ Only one of these, the final poem which actually contemplates abandoning the pastoral environment, is set in Arcadia. As for Theocritus, his poems have a number of settings, urban as well as rural, from Sicily to Kos to Alexandria, but do not focus on Arcadia. Not all of his poems could even be identified as pastoral, and it is unlikely they were intended to form a single coherent group.

Nevertheless in some of the works, Theocritus seems to have piloted a new form. The word we have inherited as the title of all his poems, "idyll", has come to be associated specifically with those poems in this new form, giving us our term *idyllic* and giving Virgil the form for his Latin poems that came to be known as *eclogues*.

This new literary form was full of composites, and its world was particularly difficult to locate geographically. Theocritus wrote in a sophisticated, invented blend of regional and rural Greek dialects. Virgil, two centuries later, imitated this composite language with his own mix of Latin and Greek, of familiar with rustic and exotic vocabulary. Both writers peopled their semi-dramatic pastoral poems with rural characters onto which they transposed a wide range of names, some already bewilderingly bearing mythical, divine or narrative associations from earlier literary contexts. Finally, they situated these figures in invented worlds, often with many of the characteristics identified above with Arcadia but occasionally, tensely, within the vicinity of more conventional political or urban society.

So, although neither writer consistently identifies Arcadia as the setting for his poems, both create worlds with recurring characteristics. These are nevertheless elusive and often uncomfortable worlds, and the only setting unequivocally identified as Arcadia, in Virgil's tenth eclogue, is austere, cold, lonely and rocky. Although we can recognise in these poems many of the elements evoked by the Arcadia of our enticing modern advertising, the setting of Classical pastoral literature is still far from that utopian concept of Arcadia. We have the beginnings of a pastoral place, a *locus amoenus*,

⁵ Masterfully confirmed, if this needs confirmation, by Richard Jenkyns, *Journal of Roman Studies*, 79 (1989), pp. 26-39.

but it is not consistent and its identity with Arcadia has not yet become fixed.

Pastoral verse was to become the first goal for writers inspired by the Virgilian progression, a view ascribed to Servius by which the aspiring poet, in order to attain greatness, should imitate Virgil by working his way from pastoral to epic. Nevertheless, the settings of Carolingian, medieval and even early Renaissance pastoral are still far from our Arcadia. The eclogues of Mantuan (1498), for example, which became a highly influential school text and influenced the conception of pastoral poetry, are characterised by religious allegory not by the creation of Arcadia.

The first appearance of the land and the atmosphere with which we associate Arcadia seems not to be from self-contained, Virgilian sets of eclogues but from Sannazaro's *Arcadia*, written in the 1480s, published in Italy twenty years later, and hugely influential. This work is narrative, combines poetry with prose, and introduces a nobleman as its hero who relocates to the pastoral environment, a theme that was to become mainstream in works such as Philip Sidney's English narrative, *Arcadia* (unfinished when he died in 1586) and Shakespeare's pastoral plays. Sannazaro's narrative form of pastoral was combined with the tradition of the romance in a later work, *Los siete libros de la Diana*, recounting the remembered loves of a shepherdess. *Diana* was written in Spanish by the Portuguese writer, Montemayor, in the mid-sixteenth century and was widely influential for Spanish, French and English literature. Its use of memory was a significant development from Sannazaro. Importantly for our investigation, Sannazaro presents the Arcadian experience as irretrievable: his hero abandons Arcadia, only to express intense melancholy for the lost world.

This melancholy, or consciousness of the transitory nature of pastoral experience, is finally something we can recognise in our own understanding of Arcadia. We, like Cockerell and his fellow explorers coming upon the temple in the early nineteenth century, in responding to the sculpture of Bassai confront the conflict between Arcadia the geographical place, and the Arcadia that exists in our inherited cultural imagination.

“Et in Arcadia ego” and death

It is not only Arcadia but the whole phrase, “et in Arcadia”, that has Classical, pastoral and literary associations. Many people, when put on the spot, would complete it with *ego* and identify it as a Classical quotation. But despite the phrase’s familiarity, awareness of its credentials is likely to be rather vague. So vague, in fact, that it is often thought to be a direct quotation from Virgil. It is not. Its history, sketched in what follows, illustrates how powerful and enduring the authority of the Classical world has been for the Western imagination even while specific concepts of what constitutes Arcadia have developed and departed far from their Classical sources.

The phrase isn’t actually a Classical quotation at all, or at least no Classical source for it has yet been found. Its first appearance, in art or literature, isn’t until the seventeenth century, in a painting by Guercino from the early 1620s or shortly before. In this image, two shepherds confront a skull balanced on top of some ruined masonry. Inscribed in the ruin, and visible to the viewer of the painting, but not the shepherds, is our phrase.

In the context of the period, the words clearly function as a *memento mori*, a brief phrase that could easily be brought to mind, even chanted to oneself, to remind one of the imminence of death and, given a Christian world-view, the vanity of earthly pleasures and prospect of the afterlife. Such reminders in art, architecture and literature, especially associated with representations of a skull, were particularly popular in Europe from the fourteenth to the seventeenth centuries.

Yet while the words’ function is clear, their exact sense is more problematic. *Et* can mean *and* or *even* or *too*; the phrase has no verb; and *ego*, the speaker, is not identified. Seeing Guercino’s skull, and knowing what we do of the idealisation of shepherd-life in Arcadia by this date, a suitable *memento mori* might read along the lines: “even in Arcadia am I”, where *I* is Death symbolized by the skull. The words would then remind the onlookers —both the painted shepherds and the viewers of the painting— that even this paradise can be interrupted by death. The shepherds’ expressions would be in keeping with such an interpretation (although it is worth mentioning that Guercino included just the same pair of figures, with the same ex-

pressions, in a different context of similar date: his painting of Apollo flaying Marsyas).

We can perhaps feel more confident in understanding Guercino's words this way when reading an English anecdote that suggests this translation became well known. The anecdote was used by Panofsky in the 1930s to open his famous article on the history of the



Guercino, *Et in Arcadia ego*, 1618-1622. Palazzo Barberini, Rome, Italy.

phrase.⁶ Panofsky had taken the story from a biography of Reynolds published in 1865, and that publication recounted events claimed to have taken place around 1770. It has the distinguished lexicographer, Dr. Johnson, more than a century after the first use of the phrase by Guercino, bewildered by its appearance on a tombstone in Reynolds' portrait of Mrs Bouverie and Mrs Crewe. Dr Johnson declares the words nonsensical, to which Reynolds replies that their sense was perfectly clear to George III who, on seeing the tombstone in the painting, immediately understood them as meaning "death is even in Arcadia".

Unfortunately we cannot look to the author of the words themselves for help in understanding them. Panofsky suggested it was not Guercino who had invented the phrase but Giulio Rospigliosi (later Pope Clement IX). His suggestion refers to a history of artists written by Bellori and published in 1672, fifty years after the painting was made. In a passage discussing a later painting by Poussin on the same theme, Rospigliosi is perhaps referred to as the motto's author, but we have no further evidence.

Whoever composed the resonant phrase did a good job of creating something that sounds literary. Arcadia, as we have seen, had already gained its identity as the location of pastoral from Sannazaro and his imitators. Although this generic use of Arcadia is not Virgil-

⁶ Reprinted with additions as "Et in Arcadia ego: Poussin and the elegiac tradition", in Erwin PANOFSKY, *Meaning in the Visual Arts*, New York, Doubleday, 1955, pp. 295-320.

ian, the shape and context of the phrase are, which might help us to understand it.

Its popular connection with Virgil comes from a passage in the fifth eclogue:

Daphnis ego in silvis hinc usque ad sidera notus
Formosi pectoris custos, formosior ipse.

In the woods I, Daphnis, am famed from here to the stars,
Shepherd of a beautiful flock, but more beautiful myself.

(*Eclogue* 5.43-4)

The only word shared by our phrase is *ego*, but the two quotations do have in common the context of acknowledging death. In Virgil, two shepherds mourn the untimely death of Daphnis, a shepherd-poet of supreme artistic prowess. One urges the construction of a tomb according to Daphnis' wishes, declaring these as the words Daphnis would have desired it to display. A few lines later, the second shepherd promises he will indeed praise Daphnis to the stars. So fulsome is the adulation of the dead poet that his presentation here was sometimes thought, particularly by Renaissance readers, to be an allegory for Julius Caesar.

How far the author of our *memento mori* had Virgil in mind, it is hard to say. Without *notus*, Virgil's central issue of an urgent desire for fame or reputation is absent from our phrase, but the context of his passage —the shepherds' response to the disturbance of their world by significant death— would certainly have been familiar. The sentiment fits the classicising of a Christian theme. Poignantly for us, it also fits the historical context of The Crossing Lab's "Et in Arcadia" project: the symbol of the transience of human achievement that Guercino's shepherds encounter is not unequivocally a tomb but rather a ruined building, decaying but romanticised in a pastoral landscape just as so many artists have romanticised the temple at Bassai in its Arcadian setting.

"Et in Arcadia ego" and nostalgia

This is not the end of the story for our phrase. In time, the ruin was to become unequivocally a tomb, the words were to be spoken not by Death but by the person who had died (and, later, by the onlooker), and the theme to express wistful melancholy rather than the alarming threat of death.

Although "et in Arcadia ego" was first used by Guercino, it became famous from two later paintings by Nicolas Poussin, known either by the motto itself or by the title *Les bergers d'Arcadie*. The first painting dates from around 1630. Adapting Guercino's treatment, Poussin replaces the ruin with a sarcophagus and adds two more figures (a scarcely clad woman and a river-god). Yet he retains the skull, the motto inscribed on the monument, and the figures' postures of surprised or alert discovery. Guercino's figures, unable to see the inscription, had viewed the skull from behind the barrier of an overgrown wall. Poussin brings his figures close up to the sarcophagus, one shepherd tracing the words with his finger. He has shifted attention from skull to inscription. The focus is now on trying to read the words.

Which is, perhaps, why we should ask ourselves what Poussin thought those words meant. Research by Antony Blunt in the 1930s⁷ suggested this painting by Poussin was one of a pair, each depicting a Classical scene with a strong admonitory message (the other painting is of Midas). Panofsky therefore suggested the motto's meaning had not changed. It was still a *memento mori*, with its tell-tale skull and the figures' postures of concerned surprise.

Five to ten years later, Poussin painted a second work on the same theme, with three male pastoral figures and one more demurely dressed woman, with the same tomb inscription but no skull. Again, one figure traces the letters with his finger in a posture of discovery. Another appears to point out not the letters but their meaning to the woman. But this time, the two discoverers are flanked by two apparently sympathetic onlookers. The postures of these outer figures are more static, their gestures consoling, their expressions contemplative, perhaps mournful, possibly nostalgic or reminiscent. The star-

⁷ Anthony BLUNT, *The Art Bulletin*, 20/1 (1938), pp. 96-100.



Nicolas Poussin, *Et in Arcadia ego*, 1637-1638. Louvre, Paris, France.

ting confrontation with death in Guercino's painting has become a different, calmer response, and an element of interpreting the discovery, the monument or the motto has been added to the challenge of reading it.

Does the warning, "Even in Arcadia I, Death, am present", still make sense here? Panofsky felt it did not, and argued that Poussin's second painting presented a quite different understanding of the phrase. To support this view, he and others have tried to track the development of the motto's meaning by tracing paraphrases and rewritings, and it is worth following this development in summary.⁸

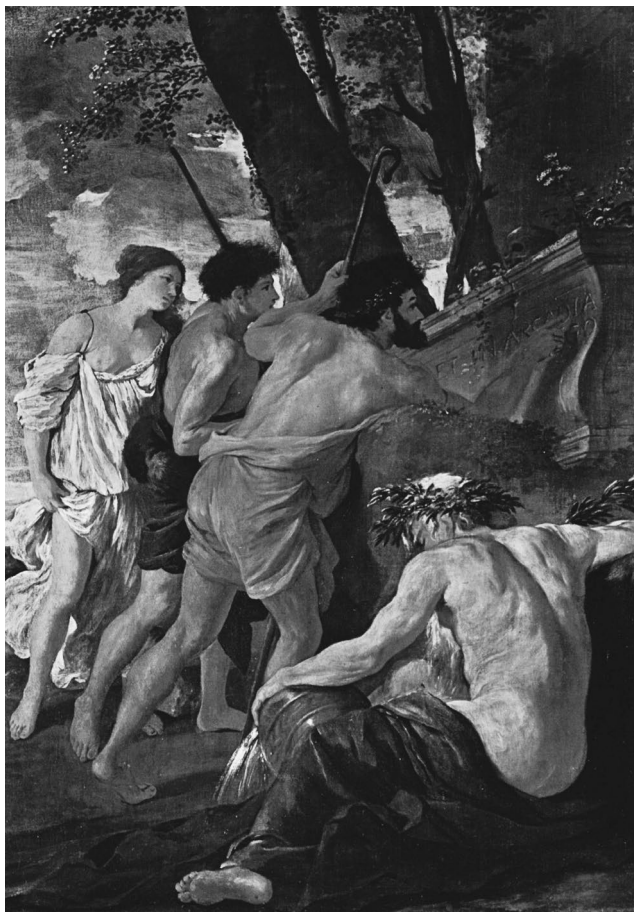
Poussin's friend and first biographer, Bellori, in his 1672 history mentioned earlier, seems to have claimed the painting was one of a

⁸ Full references can be found in Panofsky's article pp. 316-319, the breadth of which has not yet been supplanted.

trio of works commissioned by the same Rospigliosi who came up with the motto, initially used, as we have seen, as a *memento mori*. Poussin, the biographer seems to suggest, took *et* to mean *even*, qualifying Arcadia, and the speaker, *ego*, to be the tomb in place of Guercino's skull, each symbolizing death ("il sepolcro si trova ancora in Arcadia"). For Bellori, little had changed.

Poussin's second biographer, Félibien, however seems to have assumed in 1685 that the speaker was the person buried in the tomb rather than the tomb itself and that he was referring to his past life in Arcadia ("celui qui est dans cette sépulture a vécu en Arcadie"). This significantly humanises the motto's admonishment. By 1755, in the title of a painting by Richard Wilson, the phrase had gained an explicit verb in the past tense confirming this interpretation ("ego fui in Arcadia"). In 1758, Diderot's description of Poussin's second painting settled the ambiguity of *et* by translating it *aussi* qualifying the speaker ("je vivais aussi dans la délicieuse Arcadie"). This became *auch ich* in a German version of the phrase ("auch ich war in Arkadien") by JG Jacobi in 1769 (the same year in which Reynolds in England, according to the anecdote, was defending Guercino's interpretation).

Classical Latin would not have understood the *et* to qualify anything other than the Arcadia that immediately follows it, so to take it as qualifying *ego* is a move that suits Poussin's sentiment more than Latin grammar. But by the later eighteenth century, the phrase nev-



Nicolas Poussin, *Et in Arcadia ego*, 1637-1638. Louvre, Paris, France.

ertheless seems to have been understood, outside Britain at least, as “I too once was | lived in Arcadia”. The difference between the two meanings is significant. The second introduces an element of wistfulness, replacing the sense of corrective threat in the *memento mori*, and this new element is something familiar to us from the advertising slogans with which we began.

But there are a couple more steps to the development of the phrase before it gains all its modern connotations. Whose is this new wistfulness? Initially, in Poussin’s second painting, it belongs to the pastoral mourners and is visible in their expressions and postures. But the words themselves are to be imagined as those of the dead person. Crucially, for the history of attitudes towards the pastoral and the Classical, this new interpretation of our phrase introduces an external, onlooker’s perspective on the pastoral world of Arcadia. Instead of having to do with the emotions of those inhabiting the pastoral world (by prompting fear among the inhabitants), the phrase came to express the emotions of someone outside that world (the former inhabitant who is no longer able to partake of the pleasures of pastoral). Not only has the perspective changed; so has the temporal view: now the speaker laments his absence and yearns for his past; in the *memento mori*, the speaker had threatened his presence in the inhabitants’ future.

Once the phrase had been understood as an outsider’s yearning rather than a threat, it came by extension to express a yearning not only of the dead person excluded from Arcadia but also of us, the viewers, looking into the pastoral world and back into a generic Classical past, and observing the mourning pastoral figures who in turn observe the dead man’s tomb and read the now melancholic words with which he addresses them. Pastoral’s elegiac associations with loss and mourning, begun in Classical pastoral and current across Europe in Poussin’s time in poems such as Milton’s *Lycidas* (1637), accrued, in this interpretation of our phrase, that element of wistful yearning, melancholy, almost self-pity, with which every viewer or reader was invited to remember idyllic things past.

And Arcadia, as we have seen, already conjured an enticing blend of the idyllic and the Classical. “Et in Arcadia ego” became an instant means of summoning up a view of the Classical world. Just a few

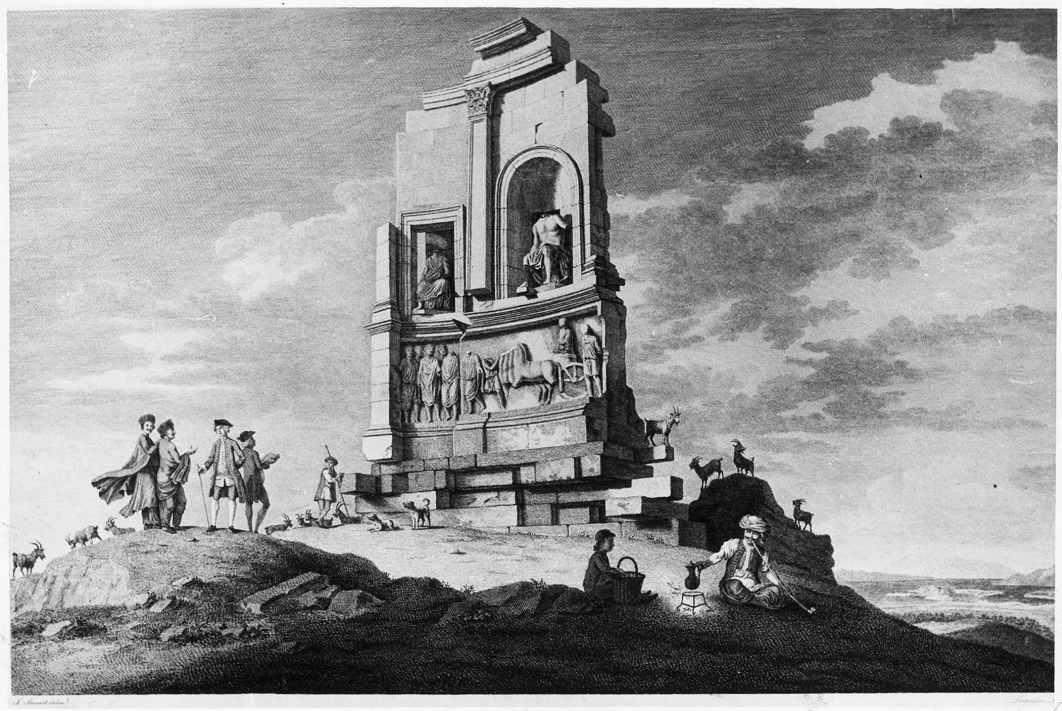
years after the expeditions to Bassai in which Cockerell was involved, Goethe published travel notes of his own trip to Italy, using the motto to indicate how much he had enjoyed travelling to the Classical land. For him, reminiscence seems to have overtaken the context of death altogether. Although death was still the key to Evelyn Waugh's manipulation of both meanings when he used the phrase in *Brideshead Revisited* (1945) in the context of decadent pre-war youth remembered during the second world war, it has now become common to use the motto to refer to the yearning in itself for lost happiness or youth. The motto has become shorthand for the sentiment (even if the history of both is little known), from the titles of internet blogs about people's holidays to articles on the recession in national journalism.

"Et in Arcadia ego", nostalgia and archaeologists

The history of "et in Arcadia ego", then, traces attitudes to the Classical as much as to the utopian. Most importantly, understanding this phrase has been part of constructing an aesthetic of the Classical past. As the understanding of the phrase transformed from the warning, "even in Arcadia I, Death, am present", to the wistful "I too was once in Arcadia", the less grammatically correct but more romantic interpretation was in harmony with the development of a neo-Aristotelian evaluation of high art as that which could "move the spectator to awe or pity", an attitude with which artists such as Turner were brought up at the end of the eighteenth century.⁹ Inevitably this influenced how architectural remains were viewed, imagined, and presented and the concepts that were projected through images of those remains.

The attitude of the onlookers in Poussin's later painting, which then also became the suggested experience of the external viewer of Arcadian art and literature —one of mournful nostalgia— was, by the time Cockerell and his team arrived at Bassai, not just associated with geographical Arcadia but more generally with the process of viewing

⁹ Andrew WILTON, *Turner in the British Museum*, London, British Museum, 1975, p. 13.



“Stuart, Revett, Dawkins and Wood by the monument of Philopappos near Athens, 1751” in *The Antiquities of Athens* (vol. III, London: John Nichols, 1794, III, p. 75).

remains from the Classical past, or merely travelling in the area. By the early nineteenth century the Grand Tour was well established,¹⁰ and it had affected the way in which the process of encountering Classical remains was depicted. The traveller, antiquarian, archaeologist or young aspiring architect is shown coming upon a Classical monument and interpreting it or having it interpreted to him in some way, and this attitude to encountering the past has a direct precedent in Poussin’s paintings and his Arcadian legacy.

¹⁰ With varying results: the sculptor John Flaxman, who advocated a clarity of line in his neo-Classical sculpture, complained to Cockerell that Classical travels in his youth had bankrupted him, and indeed much of Flaxman’s work eventually found a home at University College London to relieve the poverty of his inheritor. Cockerell, by contrast, flourished on the reputation he made from bringing the Bassai frieze to England and other off-shoots of his Classical voyages.

By 1794 when *The Antiquities of Athens* was published, archaeologists and antiquarians were included in images of Classical monuments alongside native inhabitants and pastoral animals. Here, one figure examines both the monument and the book he is holding, while another discusses with his companions acting as guides, his back turned to the building and herdsman.¹¹ Cockerell's own image of the temple twenty-odd years later, discussed by The Crossing Lab's artists elsewhere in this volume, has fallen column parts and sculpture fragments carefully arranged for the viewer, and the chair of the archaeological artist, momentarily vacated, in central view. No decoding is taking place in the image, but we are looking at the product of the artist's work.

An interesting further development in the history of the phrase "et in Arcadia ego" meant that decoding became a popular approach to Classical remains in the mid-nineteenth century, after the Bassai frieze had been brought to London. The gesture of tracing individual letters in the Arcadia motto, depicted in both of Poussin's paintings, was repeated in a relief carved in the mid-eighteenth century on a monument in the grounds of Shugborough Hall in England. The relief is a slightly adapted, reversed copy of Poussin's second painting, with "et in Arcadia ego" still inscribed on the tomb. Beneath the whole relief is a second inscription, a sequence of letters whose significance has still not been identified. The mystery appealed to Darwin and Dickens, and has also appealed more recently to enthusiasts of the esoteric who seek encoded clues related to the Knights Templar, the Priory of Sion, or the location of the Holy Grail. These enthusiasts also interrogate, by association, the motto of Poussin's paintings. With all manner of acrostic and non-acrostic suggestions for decoding both inscriptions, "et in Arcadia ego" has, for some, gained connotations of exotic encoded mystery. With far less exoticism but just as much excitement, debates have taken place over how the individual fragments of the frieze from Bassai should be put together and, once it has been reconstructed, how the frieze should be read,

¹¹ For the full Classicising context of these particular antiquaries' motivations for travelling to the Classical world, see TJB Spencer, "Robert Wood and the problem of Tory in the eighteenth century" in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 20, no. 1/2 (January-June, 1957), pp. 75-105.



Location not verified. Photographed by Robert Weir Schultz and Sidney Barnsley, 1889-1890. Undated photographic print from glass negative. Warburg Institute, London.

making the title of The Crossing Lab's project all the more apposite.

The development of photography in the mid-nineteenth century offered a new combination of scientific technology and romantic, almost magical results, which in turn influenced responses to painting (as, for example, to the early pre-Raphaelites, whose landscapes were said to be reminiscent of the effects of microscopes and photography).¹² But Classical Greece retained its aura of romantic remoteness —condensed in our motto— for visitors and artists. In the context of a temple encountered on the ground, photography was able to confront viewers at home with the same difficulties of accommodating the geographical realities to inherited conceptions of Classical Greece that the travellers

had encountered during their travels.

Robert Weir Schultz and Sidney Barnsley, however, were also capable of presenting themselves and their encounters with antiquity in what had by now become a more conventional manner. Around 250 years after Poussin, and at the same time as they were facing the geographical challenges apparent in the previous two photographs, they produced several photographs; in one of them, one archaeologist watches another creating his own images of archaeological remains, which are artfully scattered around him, just as they were in Cockrell's drawing of the temple at Bassai.

Looking at this photograph conveys a sense of shared concentration on the physical ruins of the past, as have all the images we have looked at in this discussion. Here, the heritage of the photograph's composition is likely to have had some intended irony, since Robert Weir Schultz and Sidney Barnsley, whose travels around Greece and the Turkish coast were a conventional grand tour suggestion when Schultz won an architectural prize at the Royal Academy schools,

¹² See, for example, the introduction to Christiana Payne and Charles Brett, *John Brett: Pre-Raphaelite Landscape Painter*, New Haven, Yale University Press, 2010.

both ended up developing an interest not in Classical sites but in Byzantine architecture. Both played a part in the newly founded Art Workers' Guild in Britain, moving away from anything romanticising in current Classicism in favour of the skills and crafts of building.

Nevertheless, the conceptions of the Classical encounter that we have been examining, from that of Guercino's peasants to Cockerell's team of young architects and transmitted by the phrase "et Arcadia ego" with all its associations, informed the way in which these early photographers presented their experiences in Greece and the Near East. They also inform the way in which, and perhaps the surprise with which, we now view Classical sculpture, and in turn the view of the artists whose work makes up The Crossing Lab's *Et in Arcadia* project.

I JORNADES INTERNACIONALS L'ACTUALITAT DEL CLÀSSIC

GRACMON (UB)

Museu Europeu d'Art Modern (MEAM)

Barcelona, maig de 2012



1, 2, 3. Fotografies de les I Jornades Internacionals L'Actualitat del Clàssic (8, 15, 22 i 29 de maig de 2012). Organitzades pel grup de recerca GRACMON (Universitat de Barcelona) i pel Museu Europeu d'Art Modern de Barcelona (MEAM).
4. Fotografia de la inauguració de l'exposició *Et in Arcadia ego...* Museu Europeu d'Art Modern de Barcelona (MEAM), 8 de maig de 2012.

RELACIONES CON LO CLÁSICO EN EL PROYECTO «ET IN ARCADIA...»

Re-incorporación del friso del templo de Apolo Epikourios en Bassai

Ramón Casanova

Jorge Egea

El siglo XIX redescubrió la Antigüedad a través de la herencia que habían dejado las últimas décadas del XVIII, esto es, con el legado vigente de la Ilustración, con las ideas filosóficas del racionalismo, el empirismo y el cientifismo, con las campañas arqueológicas que, a ritmo veloz, dejaban entrever los estratos del pasado, especialmente en Italia y Grecia.

El amor de Winckelmann por lo clásico y su particular visión de las *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* (1755) era palpable en el ambiente ilustrado. Y nada mejor que las ruinas y las excavaciones para descubrir la *noble simplicidad* y la *calmada grandeza* de la meta inalcanzable de una edad de oro de la Humanidad: el arte clásico.

Desde la mirada al pasado, pero también desde un nuevo descubrimiento del siglo XIX, se desarrolla el proyecto *Et in Arcadia...* Éste es el fruto del trabajo realizado in situ en la sala XVI del Museo Británico entre los años 2009 y 2011, poniendo de relieve este diálogo relacional a través de tres momentos históricos: el pasado clásico, el siglo XIX y el presente. Por tanto, su objetivo principal es la lectura del legado clásico creando nuevas obras como respuesta a este diálogo entre pasado y presente.

La sala XVI conserva una joya escultórica de la Arcadia, la región griega del Peloponeso: el friso del templo de Apolo Epikourios en Bassai (Apolo Epicurio o Apolo Basitas). Se trata de uno de los ejemplos más sugerentes de los relieves del final del siglo V a. C., hallado en 1811 por un grupo de ilustrados diletantes provenientes de Lon-

dres que, en su particular *Grand Tour*, redescubrieron Bassai y entregaron la obra al Museo Británico, donde se conserva desde 1815.

El templo de Apolo en Bassai es un ejemplo único. En él se manifiesta la capacidad de los artistas griegos para conectar con la esencia atemporal del arte, y sirve de excusa ideal para establecer estos diálogos con la Antigüedad clásica.

El friso de Bassai fue elegido específicamente por Mary Beard y John Henderson para su explicación sobre qué es clásico en un libro de cabecera entre los estudiantes anglosajones.¹ Compartiendo algunas de estas ideas, el profesor Robin Osborne explica el caso de Bassai como una ruptura, desde lo clásico, del propio molde clásico.²

Uno de los motivos de la excepcionalidad del templo es la atribución del mismo al arquitecto Ictinos, quien realizó el Partenón, como ya expuso Pausanias,³ en torno al 420 a. C. Casi con total seguridad, Ictinos aceptó este encargo tras la plaga que asoló Atenas, arriesgándose a trabajar en un territorio inhóspito que, lejos del mito de la Arcadia feliz,⁴ estaba poblado por mercenarios y castas militares, aliados políticos de la metrópolis ateniense. Esta alianza político-militar sería el fundamento de la realización de este templo de advocación guerrera.

La originalidad del templo se basa en otros muchos aspectos, entre los que destacamos la orientación norte-sur, que supone un cambio de eje respecto a la dirección solar, ya que el eje este-oeste es el característico de los templos griegos. Una percepción simbólica del espacio es inherente a esta orientación. El dios Apolo (representación de la luz y, por extensión, de la luz solar) encuentra su plenitud en la relación axial norte-sur. El visitante entra desde la puerta situada al norte y se dirige hacia la estatua del dios, ubicada en el sur.

¹ M. BEARD y J. HENDERSON, *Classics: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

² Véase el capítulo titulado «Breaking the Classical Mould», en R. OSBORNE, *Archaic and Classical Greek Art*, Oxford, Oxford University Press, 1998, y en R. CASANOVA y J. EGEA, *Et in Arcadia: A Re-embodiment of the Frieze of the Temple of Apollo Epikourios at Bassai*, Londres, East & West Publishing, 2012.

³ PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, L. VIII, § 41, 7-9.

⁴ M. C. CARDETE, *La Antigüedad y sus mitos. Narrativas históricas irreverentes*, Madrid, Siglo XXI, 2010.

Se cree que la estatua pudo estar colocada en la *cella* (si seguimos las reconstrucciones de Stackelberg o las tesis de Dinsmoor), aunque lo más probable es que, sustituyendo a un antiguo *xoanon* de madera, se emplazara en el *ádyton*.⁵

Además, podemos considerar el propio templo como un espacio de experimentación para Ictinos, ya que creó una entrada lateral de luz en dicho *ádyton* con el fin de iluminar la estatua del dios Apolo, utilizando por primera vez en la historia del arte el capitel corintio tallado en piedra, tal y como lo conocemos hoy en día.

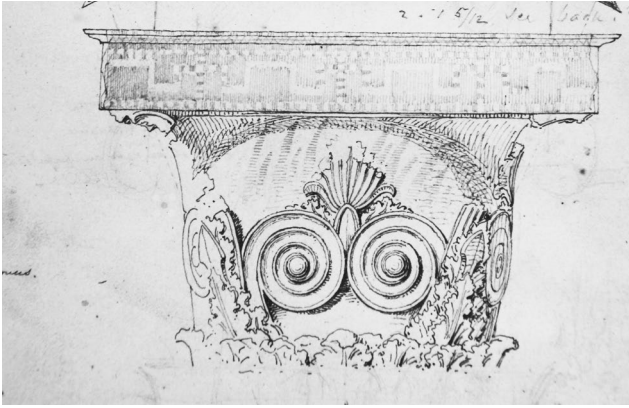
Este detalle no debe pasar desapercibido, pues la desgraciada anécdota de la pérdida del primer capitel corintio, originalmente situado en el templo de Apolo, nos recuerda cómo este tipo de acontecimientos y sus circunstancias pueden ser vitales para el estudio de la historia del arte.

Todos los datos apuntan a que, efectivamente, esta primera creación en piedra del capitel corintio se realizó para el templo de Bassai. Sin embargo, por un problema logístico, el capitel no se embarcó en el primer traslado del friso del templo, realizado desde el puerto de Zakynthos hacia Londres en 1814, y, desgraciadamente, ya había desaparecido cuando volvieron a buscarlo. Sólo gracias a que, afortunadamente, se conservan los dibujos de John Foster y Haller von Hallerstein, dos de los ocho expedicionarios, existen pruebas de que aquel capitel existió y de que fueron testigos de ello.

Dinsmoor, en su estudio de 1927 sobre el templo, atribuye este primer capitel a Calímaco, siguiendo las explicaciones de Vitrubio, por lo que es posible pensar en la colaboración de este artista para algún elemento del templo o en la transformación en piedra de la forma en bronce del capitel corintio.⁶

⁵ «There is no evidence whatever for this arrangement in the pavement of the *cella*, no sign of a base, and it would furthermore have been visually deplorable. It is true that a base could conceivably have vanished without trace, since in all likelihood the cult image it supported was small and of wood, as a primitive *xoanon* of an old shrine would have been». V. SCULLY, *The Earth, the Temple and the Gods: Greek Sacred Architecture*, Nueva York, Frederick A. Praeger, Inv. Publisher, 1969, p. 128.

⁶ «Vitruvius informs us that the capital was invented by Callimachus at Corinth. Now Callimachus was the craftsman who is said by Pausanias to have



Haller von Hallerstein,
Capitel corintio, 1811.
British Museum,
Londres.

Por todo ello, en el friso que adorna el interior del templo de Bassai, la imagen clásica no está desprovista de aspectos expresionistas, y combina la crueldad y la rudeza arcaizantes con lo sutil y lo virtuoso. El artista griego (o el conjunto de artistas que intervinieron en el templo) fue capaz de combinar los conceptos convencionales y originales de una manera excepcional.

Cada imagen clásica tiene un origen expresivo que hemos tratado de revitalizar en el desarrollo de nuestro proyecto. De aquí nace la propuesta de la «re-incorporación» como interpretación o actualización de la imagen, restando atención a los múltiples aspectos de ésta. Es decir, el objetivo es conseguir que las imágenes del friso asuman una nueva forma, un nuevo cuerpo, lo que permite una lectura que acerca el legado clásico al espectador moderno y a las nuevas generaciones.

made a golden lamp for the goddess Athena Polias in the Erechtheum, and probably also the bronze palm tree reaching to the roof which drew off the smoke. As the earliest Greek Corinthian capitals all suggest a metallic origin and as Callimachus is known to have worked both in bronze and in marble, it may be conjectured that he reproduced in marble a type of capital which was copied from one in bronze. Pausanias refers also to Corinthian bronze, which he says “got its colour by being plunged red hot into this water”, referring to the fountain of Pirene. [...] The title, therefore, may have been chosen either because the capital was invented by Callimachus at Corinth, or on account of the material in which the first prototype was wrought». A. S. DINSMOOR, *The Architecture of Ancient Greece*, Londres, Harrison, Jehring & Co., 1927, p. 114, n. 2.

⁷ V. SCULLY, op. cit.

Respecto al friso que nos ocupa, Ictinos utilizó uno jónico corrido en el interior de la naos —algo inédito—, en un espacio oscuro, alto, con fuertes ángulos de visión, creando un conjunto totalmente innovador, donde las guerras de amazonas y centauros adquieren nuevos significados visuales, construyendo un nuevo concepto compositivo a través del claroscuro, tal y como indica Scully.⁷

Porque un factor importante de este estudio es la revitalización de lo clásico: lo que hoy llamamos comúnmente «clásico» fue en su día moderno, innovador y, lo más importante, vivo. Lo que hoy llamamos «convencional» en la representación artística fue un lenguaje nuevo que sirvió a los pueblos griegos en un inicio, y a la cultura occidental posteriormente, para identificarse como tal.

Las obras de arte suponen el resultado de muchas circunstancias, pero son, sin lugar a dudas, el fruto de un proceso creativo. Como tal, en este proyecto utilizamos la práctica artística como una poderosa herramienta para abordar y analizar los principios del arte del pasado, porque creemos que la poesía del arte en el presente nos permite conectar con la misma en el pasado de una manera muy especial, un vínculo al cual no se puede llegar con el mero conocimiento intelectual del arte.

También creemos que el arte no es sólo el producto de un estilo, sino que la obra de arte es un lugar de reunión del ser humano consigo mismo y, en ese sentido, no es solamente un objeto más o menos hermoso, sino que proviene de un lugar que nos sitúa fuera del tiempo. Y esta afirmación es la que nos permite conectar, desde el arte, momentos históricos distintos. De otro modo no reconoceríamos las emociones que transmiten las obras de arte del pasado, ni tampoco reconoceríamos nuestras emociones en ellas.

Pero si tuviéramos que buscar un factor determinante de nuestra aproximación al arte del pasado, es precisamente la focalización de esta mirada a través de la escultura el que marca en mayor medida la creación de distintas relaciones con el arte clásico. Ya que, en general, la teoría del arte se acerca al arte a través de conceptos artísticos que corresponden en gran medida a la imagen plana y bidimensional, y más específicamente, a la pintura.

En nuestra opinión, la escultura presenta varios aspectos que nos permiten obtener una perspectiva diferente sobre el proceso mismo del arte. Algunos de ellos son: la importancia de los materiales en la obra, la necesidad —o la atención— del sentido del tacto, la presencia física de la obra, la ocupación del espacio real, la relación integral entre la escultura y nuestro cuerpo como un todo y, en especial, la enseñanza de una manera de ver de forma dinámica con el fin de ser capaces de captar la tridimensionalidad.

Estos aspectos se ofrecen en una doble perspectiva: no sólo en el proceso creativo de la producción de la escultura, lo que requiere una sensibilidad especial para el contacto directo con la materia prima, sino también en el disfrute del espectador, que nos dota de un vínculo especial con el objeto escultórico. Por ello, la escultura es una manifestación artística, cuyo estudio requiere una formación más específica y una educación muy intensa, tanto en el aprendizaje teórico como en el práctico. Y requiere de un especial esfuerzo tanto para el artista como para el espectador: ahí radica su atracción, pero también el hecho de que para algunas personas la escultura sea algo distante y aparentemente inaccesible.

Philip Rawson, en las primeras páginas de su libro *Sculpture*, señala:

Un escultor necesita las herramientas del oficio para trabajar los materiales elegidos, y a veces también fuerza física, pero éstos son sólo los preliminares para el trabajo real de formar y ordenar, que pertenece a un diferente nivel de habilidad y que en la época antigua y medieval fue el aspecto designado *arte*. Durante la creación de una escultura el artista debe ser capaz de tomar contacto intuitivamente con sus propias matrices de relación formal, de articular significados convergentes, divergentes e implícitos dentro de una coherencia formal. El observador tiene que hacer al revés, abriendo su región interior de respuestas, más profundas que el mero reconocer los hechos de una manera estándar, para permitir que las formas se coloquen y se conecten con un total registro de uniones por encima del dominio del poder consciente. Con la escultura, estas respuestas y uniones de la memoria pertenecen al dominio de la experiencia tridimensional. Y por eso es necesario nutrirlo lo más posible en la vida cotidiana. Tras esta manera estética de responder, que es distinta de la manera utilitaria, diferente gente encuentra diferentes significados en una sola obra.⁸

De esta manera particular de ver la realidad que la escultura nos ofrece es importante tener en cuenta la relación inseparable que existe entre la luz y la materia. La luz es un elemento esencial, especialmente en referencia a la sensación de espacio y de la forma tridimensional. En escultura, el modelado del volumen es una forma de crear el

⁸ P. RAWSON, *Sculpture*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1997, p. 6.

espacio necesario para que la luz pueda dibujar la silueta de la forma. Y esta piel de luz es su última capa, la superficie; en definitiva, aquello que percibimos. Como tal, la escultura también puede entenderse como un trabajo que se ocupa de la luz y su relación con la materia.

Por esto, en nuestra investigación defendemos que hay un fuerte vínculo entre el efecto de la luz en la escultura y en la fotografía. Ésta es la razón que nos lleva a trabajar habitualmente con cámaras oscuras (*camerae obscurae*) como herramientas para entender la creación de una imagen.

Por tanto, cuando nos referimos a *fotografía*, no lo hacemos exclusivamente como técnica fotográfica, sino más bien como una herramienta con potencial para captar una forma gráfica, para fijarla sobre una superficie dada y analizar con ello el arte del pasado. De esta manera, entendemos la fotografía en el sentido primitivo de *photographiein*, es decir, de un dibujo realizado por la luz.

Este vínculo entre la escultura y la fotografía no es de ninguna manera artificial, sino que se basa en la idea central de dibujar con la luz (fotografía) o con la materia (escultura). Por lo tanto consideramos que la fotografía, más allá de un uso instrumental, aporta significado sobre la visión y su relación con lentes, cámaras, *camerae obscurae*, etc., y entra en relación directa con el dibujo como una forma de mirar el mundo.

Esta aproximación multidisciplinar facilita la confrontación de las tecnologías complementarias y permite una reflexión sobre el acto mismo de mirar. Por lo tanto, nuestro trabajo ofrece un espacio, desde cualquiera que sea nuestro punto de vista, para preguntarnos *qué* y *cómo* miramos, reflexionando sobre el enfoque a través del cual nos acercamos a ver, sobre la naturaleza de nuestra cámara externa o interna y, en especial, atendiendo a cómo la luz define la imagen en cualquiera de las distintas prácticas artísticas. Esta manera de entender cómo vemos a través del dibujo, del modelado o de la toma de fotografías es un concepto clave que tratamos de convertir en realidad en nuestra manera de abordar un proyecto como el que nos ocupa, y que se resume en una filosofía de la práctica artística en la que la luz y la materia se funden en elementos esenciales para definir la configuración de la forma, permitiendo realizar análisis y entablar un diálogo con el arte del pasado.

Por eso usamos la fotografía como un acercamiento a la obra clásica, produciendo nuevas imágenes con la misma tecnología elemental utilizada por los pioneros de la fotografía. Este hecho establece un vínculo entre las técnicas empleadas y algunas de las imágenes creadas para nuestros proyectos, y las imágenes que comparten el renacimiento del clasicismo en el siglo XIX con los comienzos de una visión fotográfica del arte clásico.

Uno de los ejemplos pioneros de esta relación entre la escultura antigua y el arte incipiente de la fotografía es el *Busto de Patroclo*, de William Henry Fox Talbot, realizado en 1845. Esta imagen inicia una nueva forma de ver y estudiar el arte del pasado.

Pero esta aproximación no ha sido exclusiva de los fotógrafos, sino que muchos escultores han sido capaces de entender esta especial relación entre la luz y la materia, entre la fotografía y la escultura. Destacamos como uno de los casos más interesantes el del escultor figurativo italiano Medardo Rosso (1858-1928), quien fue un innovador en muchos aspectos. Pero voy a destacar principalmente la atención que prestó a la luz en su obra escultórica.

Sus esculturas fueron realizadas mayoritariamente en cera, sin fundir, como un material definitivo que permitía a Rosso que la luz las bañara, configurando cierto efecto de *sfumatto* y creando imágenes muy atractivas. Gloria Moure, la comisaria de uno de los catálogos más completos sobre Rosso, señala:

Medardo Rosso propuso un concepto de la escultura relacionado con la idea del instante en suspensión y de la aparición, que, en última instancia, denota inmaterialidad y atemporalidad. Esto implicaba una alianza con la materia circundante y una tendencia inevitable hacia su disolución en energía de la luz. Esto no significa, sin embargo, que negara a la escultura su entidad material; por el contrario, reconoció la calidad de la materia como el crisol de todas las formas en lugar de su subordinación a una especie de solidificación formal de la ficción. Por lo tanto, abogó por una especie de escultura que, con un sesgo de lo inmaterial, fue más visual que táctil, y con respecto a esto, el punto de vista del observador era un aspecto esencial.⁹

⁹ G. MOURE, *Medardo Rosso*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Cultura Contemporánea, 1996.

La idea de captura del momento y de la luz llevaba a Rosso a utilizar la fotografía como una forma no sólo de reproducción de sus obras, sino también de interpretación de sus propias esculturas. El diálogo entre lo matérico, encarnado en los volúmenes escultóricos, y lo luminoso, condensado en las formas fotográficas, era tan constante en su taller que la idea lineal de causalidad se desvanece. La fotografía irrumpe en el proceso como consecuencia de la voluntad de Rosso de desvelar el alma de sus esculturas, intentando despojarlas de sus pesados cuerpos e insistiendo en su relación con la luz.¹⁰ Lo interesante de este proceso es que, pronto, sus esculturas comenzaron a cambiar para adaptarse a aquello que lo fotográfico decía de ellas.

Algo similar acontece en nuestro estudio del friso de Bassai. En la aproximación al arte clásico a través de las bellas artes, se pretende mucho más que registrar o reproducir formas del pasado: se trata de arrebatarlas hacia nuestro momento, hacerlas presentes a nuestra luz y a nuestras ideas. No se trata del estudio de una serie de objetos, sino de la reincorporación de un ente vivo por medio de la luz, del color, de la mirada.

En primer lugar, el arte, tanto en el pasado como en el presente, no es una mera combinación de las formas (líneas, colores y volúmenes) más o menos agradable a los sentidos, sino más bien una acción que abre una puerta en el ser humano a un conocimiento sensible y profundo de la realidad. Destacamos la capacidad para interpretar sus propias imágenes, como es el caso de las del pasado clásico. Como explica Eisner,

el trabajo de las artes no es sólo una manera de crear actuaciones y productos; es una manera de crear nuestras vidas ampliando nuestra conciencia, conformando nuestras actitudes, satisfaciendo nuestra búsqueda de significado, estableciendo contacto con los demás y compartiendo una cultura.¹¹

¹⁰ En una cita de 1925 expresaba así el carácter de su obra: «¡No existimos! Somos sólo juegos de luz en el espacio. ¡Más aire, más luz, más espacio!». Publicado originalmente en 1925 por Margherita Sarfatti, cita recogida en VV.AA., *Lucio Fontana: entre materia y espacio*, Madrid, Reina Sofía, 1998, p. 45.

¹¹ E. W. EISNER, *El arte y la creación de la mente*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 19.

Así como los artistas del siglo XIX iban a los museos para hacer copias y los arqueólogos de la misma centuria fueron a las excavaciones para descubrir el arte clásico, nuestro lugar arqueológico es el museo, y nos dirigimos a él con la misma intención que los artistas fueron en el pasado a los sitios arqueológicos, no con el fin de copiar, sino de interpretar el arte clásico.

En este caso, el British Museum, a medio camino entre una excavación, un taller y, en ocasiones, un espacio donde crear un improvisado laboratorio fotográfico, permitió llevar a cabo experiencias técnicas a la manera del siglo XIX.

En estas relaciones con lo clásico, atravesando la percepción decimonónica, cabe destacar la importancia de la llegada del friso a Londres en 1815, como señala Jenkins.¹² La realización de unas primeras copias en yeso que se depositaron en el British Museum tuvo una inmediata influencia en el neoclasicismo ilustrado británico. Estos yesos del friso fueron integrados en la arquitectura británica de la época, destacando el uso que Cockerell hizo en la construcción del Ashmolean Museum de Oxford y su influencia para la colocación de otra copia en el Travellers Club de Londres, trasladada finalmente al nuevo edificio diseñado por Charles Barry.

Otras copias formaron parte de grandes colecciones del museo, como la ubicada en el Fitzwilliam de Cambridge, que posteriormente formaría parte del Museum of Classical Archaeology de la propia Universidad de Cambridge, o la que donó el también arquitecto John Foster a la Walker Art Gallery de Liverpool.

El Museum of Classical Archaeology de Cambridge nos ofreció la posibilidad de crear un paralelismo entre el friso en yeso y un nuevo friso creado con las imágenes del proyecto, por lo que se configuraron una serie de relaciones reales entre lo clásico y lo contemporáneo, que recordaban aspectos originales del friso, como la atención al color, la expresividad de sus figuras, la intención de la composición, etc.

Pero no debemos olvidar que en el siglo XIX se produce el triunfo de la fotografía, y éste era un aspecto al que hacíamos mención ante-

¹² I. JENKINS, *Archaeologists and Aesthetes: In the Sculpture Galleries of the British Museum 1800-1939*, Londres, British Museum Press, 1992.



Instalación en el Museum of Classical Archaeology de Cambridge, enero de 2012, Cambridge, UK.

riormente. La fotografía estableció, inevitablemente, un lenguaje autónomo que se fue alejando de una concepción «maquinal» y «objetiva». Los fotógrafos y los artistas fueron incapaces de crear imágenes verdaderamente «objetivas» de las ruinas arqueológicas, y esto ha llevado a la creación de un estilo propio, con una estética muy particular que denominamos «decimonónica».

Conscientes de que nuestra mirada no ahonda en la objetividad de la lectura sino, al contrario, en su capacidad interpretativa y hermenéutica, las aproximaciones de los integrantes de este proyecto han considerado nuevas relaciones con lo clásico desde sus posicionamientos contemporáneos, interpretando de manera diversa y complementaria el friso de Bassai.

De estas aproximaciones al friso, destacamos en primer lugar la aplicación iPad desarrollada por José Luis Eguía y Ruth Contreras,

en la cual, sobre la base de la narrativa del friso, se superponen y despliegan las formalizaciones derivadas del proyecto, generando una síntesis del mismo. Lo interactivo facilita la interrelación y el diálogo entre las diferentes perspectivas y abordajes, gracias a lo cual se posibilita la construcción de una idea propia del friso.

La aplicación permite acceder al friso sin necesidad de acudir al museo, y supone una revolución similar a la que en su momento constituyó el traslado del hallazgo desde Bassai hasta el British Museum.

Como contrapunto, en la aproximación de Israel Ariño y Rebecca Mutell se utilizó el colodión húmedo, la técnica fotográfica más usada en las excavaciones de la segunda mitad del siglo XIX, desde que en 1851 Frederick Scott Archer la diera a conocer, hasta la irrupción de las placas secas de gelatino-bromuro en la década de 1880. Si bien es evidente que la fotografía no se utilizó en las excavaciones de Bassai en 1811-1812, con esta técnica se realizaron muchas de las imágenes que se tomaron en las excavaciones arqueológicas de la segunda mitad del siglo XIX y se asume la licencia poética de cómo hubieran sido unas imágenes del friso realizadas en la Arcadia.

Las particularidades de la técnica y sus amplísimas necesidades logísticas nos hicieron sentir como expedicionarios y, de algún modo, nos aproximamos al friso como los arqueólogos decimonónicos lo hicieron a sus hallazgos. Para obtener un colodión, la sensibilización de la placa y su revelado deben realizarse en un breve periodo de tiempo, manteniendo el colodión húmedo durante todo el proceso. Para la ocasión se emplearon ferrotipos: la emulsión se prepara sobre placas metálicas y genera un original único, positivo directo, con la necesaria imagen invertida derecha-izquierda. Una de las cualidades del ferrotipo es su carácter objetual, que recuerda una imagen traída del pasado, lo cual sugiere un hipotético viaje al siglo XIX.

Movidos por la particular orientación norte-sur del templo, se estableció en el ideario colectivo del grupo la fuerte convicción de que las escenas del friso, situadas en lo alto de la naos, cobraban vida bien por el crepitar de luminarias situadas contracenitalmente, bien, y sobre todo, por la expansión de la abrumadora luz que entraba en el *adyton* a través de la apertura practicada en dirección este.

Ya fueran los propios muros de la estancia, o la gran figura de Apolo que suponemos —por el escrito de Pausanias— que acogía la estan-



cia, lo cierto es que se encargaba de recoger la luz de la mañana, la energía del sol en su momento germinal, y manifestada, sustantivada, la otorgaba al espacio uterino de la naos. Este efecto, que confiere una entidad a la advocación del templo a Apolo, dios solar, debía de ser especialmente intenso en los equinoccios, cuando el sol nacía exactamente al este y entregaba, por lo tanto, el primer rayo de la mañana.

Con el objetivo de explorar el simbolismo de esta relación lumínica, incidiendo en la fuerte coloración de la iluminación de la mañana, y aprovechando el carácter expansivo del rojo y los violáceos, Ramón Casanova trabajó sobre unas imágenes que emulan los procesos publicados en 1869 por Ducos du Hauron. Usó como negativo el papel cromogénico, empleado normalmente para la realización de ampliaciones en laboratorio. Para corregir su dominante se necesitó realizar tres tiempos de exposición, uno con cada color primario, aunque el tiempo indispensable para equilibrar las tres exposiciones en una sola imagen varió, y todo el proceso precisó también del laboratorio in situ.

Las imágenes finales se mantienen en negativo, lo cual invierte la relación habitual de luces y sombras. Los negros en la imagen eran luz en la escena, por lo que, sumando el uso de una iluminación contracenital, se generó una falsa percepción de la realidad.

Israel Ariño y Rebecca Mutell, colodión húmedo sobre aluminio (30 x 60 cm).

Ramón Casanova,
negativo cromogénico
(40 x 50 cm).

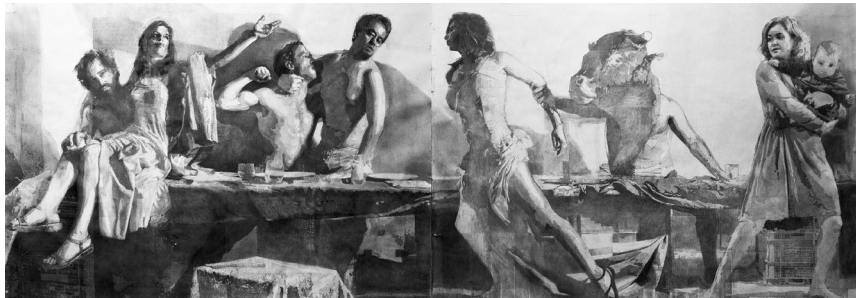


En el trabajo de Carles Bartolomé-Ibars podemos ver cómo la forma emerge de la sombra, pues se generan volúmenes superponiendo niveles de luminosidad sobre una base penumbrosa. Las formas se desvanecen en una amalgama de relaciones entre luz y sombra, lo cual potencia la idea simbólica de la forma creada por

la luz. Sin embargo, se trata realmente de una interpretación o «reincorporación», una versión iconográfica contemporánea del friso, tanto en la versión a grafito como en la pintura final, ambos de gran formato. Por tanto, se genera una relación entre el trabajo de campo, centrado en la captación y el desgrane de la forma en estímulos visuales *après nature*, y la interiorización y actualización de resultados generados a partir de este material primario.

Las imágenes de Mónica Lou, realizadas con una cámara de medio formato, nos permiten aproximarnos a las figuras y, manteniendo perspectivas poco habituales, descubrir carne donde antes sólo había piedra. Aislando y ampliando detalles, percibimos gestos de las figuras y huellas del trabajo del escultor. Adivinamos el todo a partir de la parte, y preconfiguramos estructuras y ritmos subyacentes, además de su aspecto carnal.

Mientras, Enric Passolas, trabajando desde la tradición naturalista y científica, generó una serie de dibujos luminosos, analíticos y exactos, que nos muestran la versión más apolínea del friso. Como un



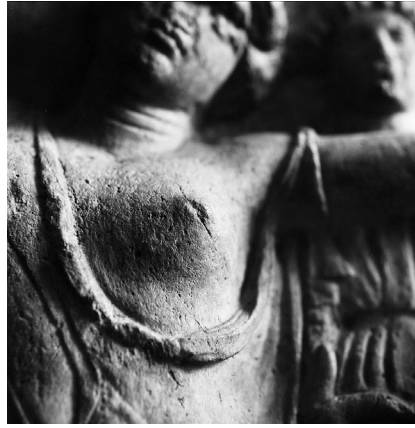
Carles Bartolomé-Ibars,
lápiz de grafito sobre
papel (440 x 160 cm).

rayo que arroja luz sobre la noche, ilumina y cristaliza las figuras. Aquí, los personajes se enajenan de la narrativa del friso, de la línea temporal y del dramatismo, propiciando una aproximación de iconográfica clásica que no cae en el formalismo académico, sino en la libertad que ofrece la maestría del oficio.

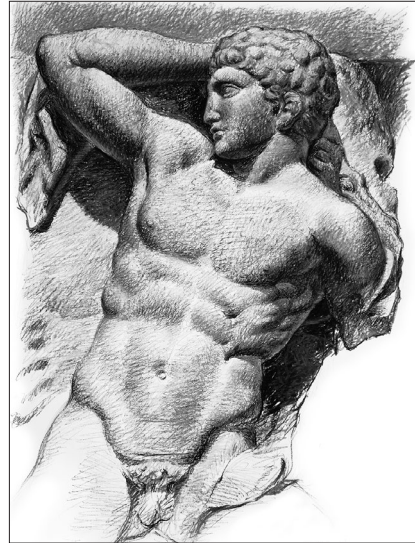
Los bocetos de Adrián Arnau, transformados posteriormente en dibujos de lápiz de plata sobre cartón debidamente imprimado, nos acercan con naturalidad al día a día del trabajo de campo, al tiempo que, con su aparente sencillez, ponen en evidencia la fuerza compositiva del friso y su elaboración dinámica basada en diagonales.

Este trabajo preconiza el estudio de ritmos y simetrías que han desembocado en uno de los hallazgos del proyecto, el uso de plantillas o patrones que, repetidas con pequeñas variaciones, invertidas y entrecruzadas, permitieron al escultor que diseñó el friso otorgar al mismo armonía y musicalidad, siguiendo el sentido monódico de la música, la danza y, sobre todo, de la poesía griega, de la que tenemos mayores testimonios por el uso ejemplar del hexámetro.

Con sus dibujos a la cera sobre papel texturado o sobre madera, Jorge Egea realiza un estudio de la forma en el que se enfatiza, bajo el análisis de diferentes escenas aisladas, una totalidad de ritmo compositivo que empapa el friso de la misma manera que las notas de una partitura.



Mónica Lou, fotografía en blanco y negro (40 x 40 cm).



Enric Passolas, pastel a la cera sobre papel (50 x 70 cm).

Adrián Arnau, lápiz de grafito sobre papel (35 x 50 cm).



Jorge Egea, pastel a la cera sobre madera (50 x 70 cm).



El solapamiento de lecturas permite profundizar la mirada en torno al friso de Bassai, ejemplo de fascinante conjunción entre formas arcaizantes y soluciones vanguardistas. Ésta es una de las ventajas del trabajo en grupo, que favorece sinergias y entrecruzamientos con el objetivo de perseguir visualizaciones o intuiciones particulares, abriendo un posible camino para la investigación en las bellas artes.

Por tanto, investigar a través del arte es fomentar la capacidad de éste para explicarse a sí mismo, es establecer correspondencias y sincronizaciones —a través del arte— que trasciendan las etiquetas que lo separan en clases o momentos históricos.

Si el arte contemporáneo es el arte del presente, hoy nuestra mirada y recreación poética del friso de Apolo Epikourios lo actualiza, lo transporta hasta el ahora y lo hace contemporáneo.

Como señala Calvino,¹³ «clásico» no es necesariamente un modelo inamovible, sino el que permanece a través del tiempo porque cada generación es capaz de adaptar su discurso e incorporarlo.

¹³ Italo CALVINO, «Italiani, vi esorto ai classici», *L'Espresso*, Milán, 28 de junio de 1981.

A PROPÒSIT DE L'ACTUALITAT DEL CLÀSSIC (I)*

Octavi Fullat

La idea de «l'actualitat del clàssic», mirada des de la perspectiva de la meva formació filosòfica, em porta a fer l'anàlisi següent.

La paraula «actualitat», a què fa referència? Si hi he de respondre amb un judici fàctic, és a dir, vinculat a allò que passa, la meva impressió com a profà del món de l'art seria que en principi el clàssic no té gaire actualitat. Si comprovem les exposicions que es fan o els canals televisius especialitzats en art que existeixen (penso en el canal internacional Arte), difícilment hi trobem mostres que ens facin pensar que es preocupen del clàssic. Al contrari, en general presenten elements que, sota la meva sensibilitat, podria definir com a «estrambòtics» o «rars» fins i tot, de manera que aquesta podria ser la resposta a aquesta qüestió. Però podríem entendre la paraula «actualitat» també en un sentit axiològic, és a dir: estaria bé, seria bo que el clàssic encara continués?

Aquests dos plantejaments donarien dues respostes de natura molt diversa.

La primera, la podem respondre de manera quantitativa. Si analitzem què fan els museus, què es publica... aleshores, amb aquestes determinacions, m'atreviria a dir que això del clàssic està a les acaballes. Però des de la perspectiva axiològica, hi ha una altra manera d'enfocar-ho. És que potser no caldria continuar amb el classicisme? La meva resposta és aquesta: sí, i només sí, volem intel·ligir-nos com a occiden-

* Transcripció de la intervenció a les I Jornades Internacionals L'Actualitat del Clàssic (29-5-2012).

tals, i per tant no japonesos ni hindús, i tenim la voluntat de continuar essent occidentals, segons tota una tradició de 2.500 anys, aleshores hem de continuar també defensant i reivindicant el clàssic.

Aquesta seria la primera anàlisi respecte a la paraula «actualitat», des del doble interrogant: hi ha clàssic avui dia? / hi hauria d'haver clàssic avui dia?, tot seguint la divisió filosòfica que separa els judicis fàctics dels axiològics.

D'altra banda, la paraula «clàssic» és igualment problemàtica: què és clàssic? Què significa? Si parlem de paraules com ara una cadira o una taula, sabem clarament a què fem referència, però no passa el mateix amb la paraula clàssic. La paraula clàssic és un significat amb un significat fosc i imprecís, la qual cosa fa que no sapiguem amb claredat a què ens referim quan l'emprem.

En les consideracions de tipus antropològic, l'home afegeix a la física, a la química i a totes les ciències de la natura el significat i el perquè de continuar endavant. Davant d'aquesta preocupació de per què continuar endavant, jo em baso en les teories de l'autor alemany Hans-Georg Gadamer, i específicament en la seva obra *Wahrheit und Methode (Veritat i mètode)*,¹ dins la qual hi ha una frase que per a mi és extraordinària: «Abans de ser nosaltres, som història». És a dir, voler entendre l'ésser humà occidental —deixo de banda altres concepcions de l'ésser— sense fer referència a la seva història, on comença i com es desenvolupa, és no entendre res. Per tant, hem d'anar a la història de l'ésser humà, que no és sinó la construcció que l'ésser humà ha fet de si mateix.

La meua definició del món clàssic, perfectament discutible i probablement diferent de la dels altres estudiosos, parteix d'estudiar-ne l'origen, la font, allò que els grecs en deien *arkhé* (ἀρχή) —allò que l'aguanta i li dóna identitat— i que els llatins van traduir com a *principium* i que, més tard, els alemanys anomenaren *grund*, un terme molt interessant que vol dir «que aguanta, que sosté, que dóna significació a tot el que ve al darrere». Així, el meu punt de vista sobre l'origen del món clàssic i per tant del món occidental, que no és una veritat absoluta, sinó una perspectiva, es construeix en un triangle format per Grècia, Roma (civilització i cultura grecoromana) i Jerusalem amb el

¹ Hans-Georg GADAMER, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 2007.

judaisme. Val la pena incidir en el fet que la qüestió jueva, en la història del món occidental, sempre ha fet nosa. Recordo per exemple que durant la meva infantesa a Alforja (Tarragona) seguíem el costum dels divendres, actualment ja desaparegut, d'anar «a matar jueus», i això era que els nens anàvem amb una matraca fent soroll quan s'apagaven els llums, com a venjança per haver mort Jesús, que per cert era jueu...

Aquesta perspectiva, no la podem perdre de vista. Grècia, a més a més del Partenó, ens ha donat la ciència: per exemple la matemàtica, la física, l'astronomia, la medicina. Roma ens ha donat la tècnica: ponts, aqüeductes, vies romanes que arribaven a tot l'Imperi; a banda d'altres tècniques —recursos—, com l'econòmica de cobrar impostos i portar-los a Roma. A més, aporta la cirurgia a la medicina. I el context jueu? Contemporàniament a l'època d'Homer, al context jueu no li interessa ni la ciència (què és el món) ni la tècnica (com modificar el món); el seu interès s'orienta cap a on hem de portar el món, és a dir, quin és el sentit de l'existència humana, quina és la seva significació, i això és el que en diem profecia.

Així, doncs, tenim ciència, tècnica i profecia. Tot plegat és un intent impossible, que jo mateix he tingut l'oportunitat d'estudiar fins i tot en hebreu, quan tenim, al començament del Gènesi, aquesta voluntat de sortir de l'espai i del temps. És la recerca d'allò que després Plató en dirà el *Kalós* (καλός), la bellesa, la bellesa en estat pur, ella mateixa... Accessible únicament als místics, als poetes... i als artistes.

Aquests tres punts del triangle emmarquen per a mi el concepte de classicisme. El meu món clàssic comença deu segles a. C., amb Grècia, Roma i Jerusalem com a maneres d'entendre la realitat. Roma domina Grècia però queda alhora absorbida culturalment per la cultura grega, d'aquí que parlem de cultura grecoromana. El món jueu anava pel seu costat, però sant Pau, que és un geni intel·lectual (que parla hebreu, i llatí perquè és ciutadà romà, i a més és grec de cultura hel·lenística), agafa el món jueu i, com aquell que planta una llavor perquè fructifiqui, l'insereix en el món romà, per donar significació a tot el món grecoromà. I, d'això, en diem «cristianisme». Però és un procés que dura fins a l'any 325 d. C. Al Concili I de Nicea, quan se centra en l'encarnació del Fill de Déu, al meu parer no es parla de res més que d'una forma simbòlica que explica que, al món jueu, la inter-

pretació de la recerca definitiva d'alguna cosa a la qual mai no s'arriba dóna sentit a la realitat humana.

Aquesta concepció, amb els seus tres pilars fonamentals, arriba fins al Renaixement. En arribar al Renaixement, aquest classicisme greco-romà-jueu comença a trontollar. I què és el que comença a desaparèixer? El judaisme. Aquesta és la diferència entre l'escultura gòtica i Miquel Àngel: s'ha perdut el judaisme, s'ha perdut aquesta dimensió de recerca de quelcom que ompli definitivament.

De manera molt sintètica, diré que aquest procés dura fins quan arribem a Nietzsche (que mor el 1900, tot i que va passar els últims deu anys de la seva vida a Weimar, en un sanatori), que diu: «Déu ha mort». Aquest «Déu ha mort» no és solament el Déu religiós, és també la raó humana: la raó humana ha mort. Ni les matemàtiques són fiables. Hi ha tantes matemàtiques possibles com hipòtesis es poden fer. I la física, la química i l'astronomia són des de llavors «ciències exactes». No hi ha història de la Física, història de la Química? Si hi ha història hi ha canvi, i si hi ha canvi vol dir que no hi ha res definitiu. Això és un punt final.

EL DEBAT ENTORN DEL CLÀSSIC EN L'ESCULTURA ACADÈMICA BARCELONINA DEL SEGLE XIX¹

Cristina Rodríguez Samaniego

Nascudes en època moderna, les acadèmies de Belles Arts són unes de les institucions que més s'han revalorat els últims temps; a través d'aquest procés s'ha tret la pols a un univers crucial per entendre la nostra història de l'art i, en particular, l'escultura del XIX. El període 1850-1900 és un dels moments més interessants de la història de la formació artística a Barcelona. Durant aquest lapse de temps, agitat i convuls en la política i la societat catalanes, les relacions entre l'Acadèmia i l'Escola de Belles Arts foren complexes i intermitents. Les dues institucions patiren modificacions substancials que n'afectaren l'organització interna, les fonts de finançament i fins i tot els reglaments; uns canvis incessants que derivaren en una separació definitiva de les entitats, ja entrat el segle XX. En paral·lel a aquest procés, la segona meitat del segle XIX fou testimoni d'una evolució en la for-

¹ Aquest capítol recull i exposa algunes de les descobertes i conclusions prèvies a les quals he arribat en el decurs del projecte de recerca que actualment duc a terme al si de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, un projecte finançat pel subprograma Juan de la Cierva (MICINN). Alhora, aquesta recerca s'inscriu dins el marc del projecte *L'altre segle XIX*, del grup de recerca GRACMON (Universitat de Barcelona) que aposta per revisar i rellegir la historiografia de l'art del segle XIX, tot explorant-ne les facetes menys conegudes i contribuint a la renovació del coneixement de la cultura i les arts d'aquesta època. Finalment, voldria agrair a Begoña Forteza i Victoria Durá, de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, la seva ajuda i col·laboració, que han permès aquest text, elaborat primordialment amb fonts primàries.

mació teòrica i l'estructura curricular en l'ensenyament de les arts i, entre elles, de l'escultura. I, dins aquest marc, el debat entorn de la rellevància del model clàssic prengué consistència i esdevingué un factor clau.

A finals del 1849, l'Escola, que ja existia, passà de dependre de la Reial Junta de Comerç de Barcelona a estar sota el control de la recentment creada Acadèmia Provincial de Belles Arts de la ciutat.² La història de la Junta i la de l'Escuela Gratuita de Diseño, que havia posat en funcionament el 1775, han estat ja tractades per diverses fonts.³ Totes elles coincideixen a subratllar el caràcter eminentment industrial que tingueren els ensenyaments de l'escola als seus inicis i com, a poc a poc, el centre anà deixant de banda el caràcter primigeni de formador exclusiu de treballadors per a les empreses. D'aquesta manera, donava cabuda alhora a persones que anhelaven guanyar-se la vida com a artistes, en l'accepció moderna del terme. El darrer terç del segle XVIII es reestructuraren i s'ampliaren els ensenyaments dependents de la Junta, i s'afegiren als de Dibuix els de Nobles Arts, per tal d'encarrilar correctament les vocacions «artesanes» i «artístiques» (altrament, «d'aplicació» i «superiors»), per emprar la terminologia de l'època, que mantindrem a partir d'ara) dels alumnes que hi concorrien.

Aquesta divisió tan significativa dels ensenyaments de l'escola tingué continuïtat malgrat la reforma que seguí la creació de l'Acadèmia provincial. En el decurs de la segona meitat del segle XIX, les dues

² En virtut de la Reial Ordre del 31 d'octubre de 1849, gràcies a la qual es regularitzaren els estudis de Belles Arts i l'estructura de les acadèmies provincials de Belles Arts. La creació de l'Acadèmia de Barcelona és, per tant, tardana en el context espanyol, sobretot si tenim en compte la importància de la ciutat a nivell econòmic i demogràfic. L'Academia de San Fernando a Madrid es fundà el 1752, la de San Carlos a València data del 1768, la de Cadis fou creada el 1778 i la de Santa Isabel d'Hongria de Sevilla, el 1827. La normativa del 1849 és molt important, atès que, en el decurs de la segona meitat del segle, molts dels seus preceptes es mantingueren vigents.

³ Vegeu C. MARTINELL, *La Escuela de la Lonja en la vida artística barcelonesa*, Barcelona, Escuela de Artes y Oficios artísticos de Barcelona, 1951; M. RUIZ ORTEGA, *La escuela gratuita de diseño de Barcelona. 1775-1808*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Unitat Gràfica, 1999, i J. SUBIRACHS i BURGAYA, *L'escultura catalana del segle XIX a Catalunya. Del Romanticisme al Realisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994.

orientacions continuaren vigents, malgrat els canvis successius en la nomenclatura dels estudis⁴ i en les entitats que tutelaven el centre, i es mantingueren, fins i tot, després de la posada en funcionament de les escoles de districte, en la dècada de 1880. Els dos camins formatius incorporaven assignatures vinculades a l'escultura, per bé que en el cas dels d'aplicació aquestes eren d'aprenentatge del buidat, talla i nocions de metallisteria, mentre que als superiors s'impartia l'escultura de caire més artístic, en el sentit convencional del terme. En general, els escultors professionals formats en aquella època cursaven únicament els estudis superiors, tot i que hi ha algunes excepcions prou significatives.⁵ El pes del clàssic en la formació d'aquests escultors a l'Escola de Belles Arts a partir de la seva reestructuració el 1849 es fa palès en l'anàlisi del funcionament intern de les assignatures que cursaven, els plantejaments estètics dels seus professors i els materials docents emprats per a l'aprenentatge. Això no obstant, a mesura que avançà el segle, el natural s'anà imposant com a exemple a seguir.

L'assignatura d'Escultura a la segona meitat del XIX: estructura i materials docents

L'Escultura era una assignatura considerada d'ordre pràctic a l'Escola de Belles Arts durant el període que ens ocupa. Això implicava que l'alumne que la cursava havia de donar suport als coneixements adquirits a la classe amb altres matèries de caire teòric, com ara Anatomia, Teoria i Història de les Belles Arts, i Perspectiva; i compaginar-ho amb l'aprenentatge del Dibuix (de l'Antic i del Natural). En la formació d'un bon escultor, el dibuix era una base imprescindible, la capacitat

⁴ Durant la dècada de 1850, els ensenyaments es dividien en Estudis Menors i Estudis Majors. A partir de 1860, es transformaren en Ensenyaments d'Aplicació i Estudis Professionals. A finals de la dècada, passaren a denominar-se Secció de Dibuix d'Aplicació a la Indústria i a l'Art i Ensenyaments de Pintura, Escultura i Gravat, una terminologia que es mantindria sense canvis significatius fins a finals de segle.

⁵ És el cas, per exemple, de Pere Carbonell i Huguet (1855?-1927), que estudià dos cursos d'Aplicació (1868-1869, 1869-1870) abans de passar als Superiors, o de Victorià Codina i Langlin (1844-1911), amb un recorregut molt similar.

de relacionar l'obra amb la tradició artística resultava essencial, i s'entenia que el coneixement de les formes i l'estructura i el funcionament interns del cos humà es feien imprescindibles. Un examen d'ingrés servia per a valorar les capacitats de l'alumne en aquest sentit. Gairebé totes les assignatures es trobaven dividides en seccions diferents; a mesura que l'estudiant aprenia i millorava, passava de la més elemental a la més exigent i complexa. Tot i que no hi havia un règim de permanència pròpiament dit, es considerava que si no se superaven les seccions elementals en cinc anys, l'alumne no podia tornar-s'hi a matricular.⁶

Durant el curs, els alumnes havien de presentar-se a proves periòdiques de les assignatures pràctiques, que es convocaven cada quinze dies o cada mes, amb l'objectiu d'obtenir els anomenats *pases de clase* i poder, així, avançar a un nivell superior de la matèria. A les proves, s'analitzaven els mèrits dels treballs presentats i, si eren satisfactoris, se'ls atorgaven mencions honorífiques. L'obtenció d'una quantitat concreta de mencions feia possible el «pas de classe». Eren necessàries quatre mencions com a mínim per a poder pujar de nivell a la classe d'Escultura i, sovint, se'n requerien cinc, per bé que la normativa del 1851 n'exigia només tres.⁷ A finals de curs, es ponderava l'evolució de l'alumne i es valorava la possibilitat que passés al nivell superior si no ho havia fet ja abans, i s'expedien certificats acadèmics. Un cop aprovats tots els nivells, l'estudiant havia superat l'assignatura i n'obtenia el diploma. En aquest sentit, el desenvolupament curricular de l'Escultura era diferent del de les classes teòriques en les quals, a partir de la dècada del 1860, hi havia censurens trimestrals, exàmens parcials i ordinaris finals, a més dels extraordinaris.⁸

Resulta interessant constatar que, en el cas de l'Escultura, el primer nivell —la primera classe— era el d'Escultura de l'antic, és a dir, còpia de peces mestres de la història de l'art, principalment clàssiques en l'estil i la procedència. L'Antic era la primera unitat en què es dividia la matèria, cosa que ens permet emfasitzar el pes que la tradi-

⁶ Mns. 296.3.24. Arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (RACBASJ).

⁷ Mns. 296.3(24) (RACBASJ).

⁸ Com a mínim des del 1860-1861, vegeu Mns. 251.1.6 (RACBASJ).

ció i el clàssic tenien en aquest ensenyament. A continuació, superat l'Antic, es passava a Escultura del natural, on es copiava davant de model viu. L'escola disposava d'homes que feien de model i que posaven per a les classes, no només a la d'Escultura.⁹ L'últim nivell era el de Composició, en què es tractava de treballar la creativitat personal en funció dels coneixements adquirits a través de la còpia. En aquest punt, també es treballaven elements i recursos formals concrets, com ara els plecs del vestuari. Val la pena apuntar que aquesta subdivisió de l'assignatura en tres seccions existia ja a l'època de l'Escola de Nobles Arts.¹⁰

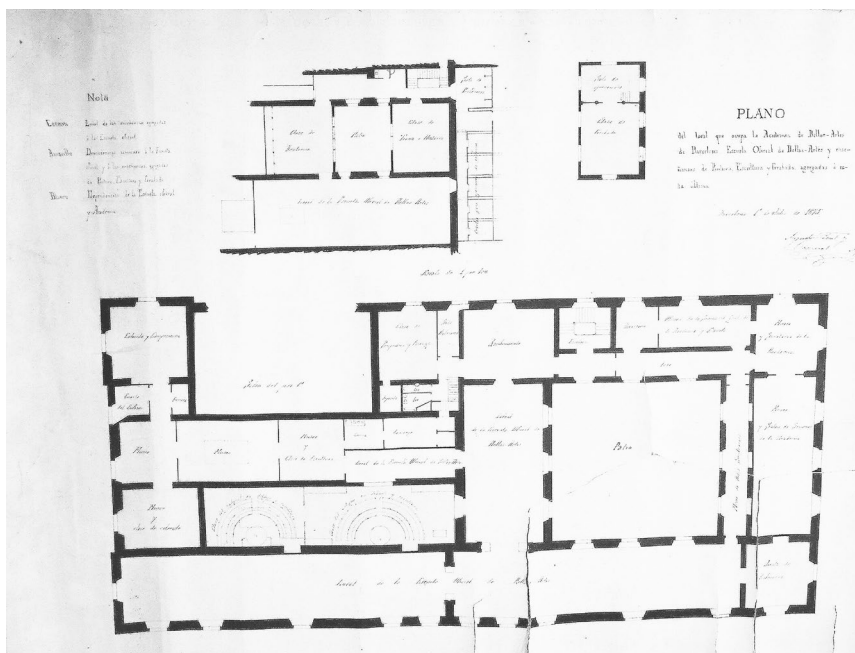
L'Escultura s'impartia al segon pis de l'edifici de Llotja però, en el decurs del període que ens interessa, l'aula en què s'ensenyava canvià d'emplaçament diverses vegades. És interessant constatar com, després de la reestructuració del 1849, no existia un espai reservat únicament a l'ensenyament de la disciplina, sinó que compartia aula amb Dibuix i Anatomia. Aquesta era una organització lògica, sobretot si tenim present la importància que tenia el dibuix i el coneixement de les formes del cos humà en l'aprenentatge artístic a l'Escola. Per a totes aquestes assignatures, hi havia dues aules: en una s'ensenyava l'Antic en Escultura i Dibuix; i en l'altra s'impartia el Natural en Escultura i Dibuix, la Composició en escultura i, molt probablement, també l'Anatomia. Les aules es trobaven en la zona que avui ocupa el Saló Gòtic. El 1875, però, aquesta situació ja havia canviat¹¹ i Escultura ocupava dos espais independents contigus, a l'angle entre els actuals passeig d'Isabel II i el pla de Palau, on antigament hi havia hagut la sala de professors. Fins a finals de segle, la classe s'anà ampliant, però es mantingué al mateix emplaçament,¹² i separada d'altres

⁹ En general, hi havia a disposició models joves i vells i, en algunes èpoques, també nens. Per als exàmens finals d'any, se'n contractaven puntualment alguns més, que cobraven per hores.

¹⁰ Vegeu, per exemple, *Reglamento de la Escuela Gratuita establecida en la ciudad de Barcelona á espensas de la Junta de Comercio. Dispuesto y mandado observar por la misma*, Barcelona, Herederos de Roca, 1839.

¹¹ Vegeu el plànol de l'Escola de Belles Arts del 1875, número d'inventari 3250D (RACBASJ).

¹² Escuela Superior de Artes é Industrias y Bellas Artes de Barcelona, *Memoria de su reorganizacion que cumpliendo el reglamento eleva el Ilustrisimo Se-*



Plànol de l'Escola de Belles Arts el 1875. Arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona.

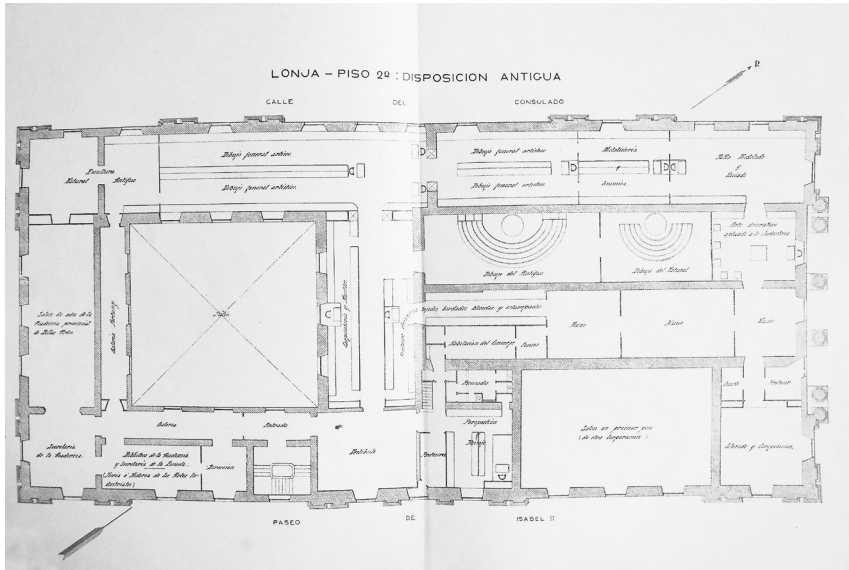
assignatures. L'espai per al buidat d'estàtues i el magatzem de guixos es traslladaren pels volts del 1900 al tercer pis de l'edifici.¹³

Els inventaris de la institució ens permeten constatar que, a les dècades dels anys 1860 i 1870, a l'aula de l'Antic hi havia una gran quantitat d'estàtues antigues en guix, fragments anatòmics també en aquest material, dibuixos i estàtues còpia de l'antic d'alumnes premiats enganxats en un paravent, tot al voltant d'una graderia amfiteatre de fusta situada davant d'una tarima rodona i giratòria on es col·locava l'obra a copiar. En armariets, s'hi conservava la roba de maniquí de l'Antic: cascos i cuirasses de llautó, escuts, sabres, calçat, perruques, etc. Els alumnes d'escultura disposaven, a més, de faristols i trípodès giratoris per a situar-hi els exercicis i els fanalets de gas que es podien desplaçar per la classe.¹⁴ De fet, l'assignatura d'Escultura

ñor subsecretario de Instruccion publica y Bellas Artes el director de la Escuela D. Leopoldo Soler y Perez, Barcelona, Imprenta de Henrich y Cia, 1903.

¹³ Ídem.

¹⁴ Vegeu, entre d'altres, els inventaris del 1869. Mns. 295.2.1.19 (RACBASJ).



Plànol de l'Escola de Belles Arts, al segon pis de l'edifici de Llotja, amb la disposició anterior a la reforma del 1903. L'aula d'escultura és a l'extrem superior esquerre. Aquest plànol presenta una visió invertida respecte de l'anterior. Escuela Superior de Artes e Industrias y Bellas Artes de Barcelona, *Memoria de su reorganizacion que cumpliendo el reglamento eleva el Ilustrisimo Señor subsecretario de Instruccion publica y Bellas Artes el director de la Escuela D. Leopoldo Soler y Perez* (Barcelona, Imprenta de Henrich y Cia, 1903).

—Natural i Antic— es feia a la tarda, a l'època de Campeny de les 16 a les 18 h i, després, a les èpoques d'Aleu, Roig i Vallmitjana, de les 19 a les 21 h. Entenem, per tant, que durant molts mesos de l'any es realitzava amb llum artificial, amb quinqués i fanalets. D'altra banda, la classe del Natural, en dibuix i escultura, era similar a la de l'Antic, amb una grada de les mateixes dimensions i capacitat, panells on es penjaven obres d'alumnes premiats, i guixos didàctics, en aquest cas per a l'aprenentatge de l'Anatomia. També hi havia un bon nombre de baixos relleus de composició. Pel que fa a la roba de maniquí, a l'aula del Natural principalment hi havia teixits, cosa que ens fa pensar que s'hi ensenyava el treball del plec. Finalment, l'espai disposava de tot el que el model que posava podia necessitar: des d'un espai on canviar-se fins a un pedestal còmode on situar-se. A partir de finals de la dècada del 1870, amb la separació de les assignatures en aules diferents, la d'escultura passà a disposar d'un espai sense graderia, però, en contrapartida, va tenir a partir d'aquell moment una col·lecció més gran de guixos.¹⁵

¹⁵ Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, *Inventario General de 1897* (RACBASJ).

Com a materials didàctics per a la primera secció de l'assignatura d'Escultura, a l'Escola s'empraven principalment dibuixos, gravats i buidats en guix d'obres antigues, molts dels quals es trobaven, com acabem de veure, a les aules. L'antic era entès fonamentalment com a sinònim de clàssic; la documentació que es conserva a l'arxiu de l'Acadèmia ens permet constatar que la col·lecció de peces emprades per a les classes i les del fons del Museu eren, principalment, reproduccions d'escultures o de motius escultòrics grecs i llatins.¹⁶ Els guixos s'encarregaven sovint al professor de Buidat i els gravats als professors de Dibuix o de Gravat, però a vegades també s'adquirien a l'estranger, especialment a Itàlia. Les còpies d'obres renaixentistes, d'esperit clàssic, ocupaven un segon lloc, seguides de les d'altres procedències, sempre antigues i generalment comprades a Anglaterra.¹⁷ Atesa la intensitat de l'ús que es donava a aquests materials, els encàrrecs i les adquisicions eren constants. Molt més econòmica i versàtil que el gravat, la fotografia s'anà imposant com a estri d'aprenentatge de l'escultura, sobretot al darrer terç del segle XIX. En aquella època, la biblioteca de l'Escola comprà fotografies i àlbums de fotografies que dinamitzaren els ensenyaments de l'assignatura. Hem de destacar que la major part d'aquestes imatges representaven peces clàssiques, gregues, llatines i renaixentistes. En són una bona mostra els àlbums del British Museum, probablement comprats a la dècada del 1890, o les fotografies de cinc escultures de Miquel Àngel que Claudi Lorenzale adquirí amb finalitats didàctiques l'any 1875, amb motiu d'un viatge diplomàtic que féu a Itàlia.¹⁸ A més, la biblioteca comptava també amb llibres il·lustrats.

¹⁶ A l'octubre del 1856, per exemple, l'Acadèmia comprà a Itàlia reproduccions en escultura i gravat de les portes del Baptisteri de Florència de Ghiberti, trossos del fris interior i mètopes del Partenó de Fídies, del tors de l'Hèrcules del frontó del Partenó de Fídies, i d'estàtues del temple d'Egina, una Venus de Milo, una Venus d'Arles, una Euterpe, i uns bustos d'Hipòcrates i d'Homer. El pressupost per aquestes adquisicions ascendia a 4.000 rals de billó, més del que cobrava mensualment un titular aleshores. Mns. 64.4 (RACBASJ).

¹⁷ Al desembre del 1875 arribaren a Barcelona motlles en guix de relleus assiris (176 quilos), procedents del British Museum, que es col·locaren al vestíbul de l'edifici de Llotja. Una còpia del lleó / brau assiri alat del mateix Museu s'importà en fragments entre els anys 1875 i 1878, i fou muntada per Luchesi. Caixa Museu, dipòsits, donacions, inventaris, expedients 1992-93 (RACBASJ).

¹⁸ Ídem.

Dintre d'aquesta línia, podem assenyalar les publicacions d'arquitectura, d'anatomia, d'elements decoratius i de dibuix de figura, que permetien completar la formació dels futurs escultors i que servien, alhora, per a aprendre el dibuix i per a les assignatures teòriques. Molts d'ells es compraven a l'estranger, o bé s'encarregaven a llibreters de Barcelona que acceptaven comandes internacionals, com era el cas de Tomàs Gorchs o Joaquim Verdguer.

Finalment, esmentarem que, tant per a l'aprenentatge de l'escultura com per a il·lustrar la resta dels estudiants, s'emzpraven també escultures creades pels professors de la casa. Els alumnes les podien observar als seus emplaçaments al Museu de l'Acadèmia (on es podia anar a dibuixar, prèvia cita) i als espais comuns de l'escola. A les escoles de districte també hi havia un espai reservat per a aquestes peces. L'estil d'aquestes obres corresponia, evidentment, als gustos estètics imperants aleshores. Entre elles, resulta evident la primacia del clàssic, que es fa palesa sobretot en les creades durant la primera meitat del XIX, quan des de l'Acadèmia es fomentava, i es protegia, l'ideal neoclàssic. Moltes d'elles havien estat creades dins el marc del premi de Roma (algunes havien fet guanyar el concurs als seus autors, i d'altres havien estat enviades a l'Acadèmia des de la capital italiana en el decurs de l'estada fruit de la beca), cosa que explica, en part, l'estil de la col·lecció. En el decurs de la segona meitat del 1800, anaren penetrant a Catalunya el romanticisme i el naturalisme, tendències que es manifestaren en les obres dels professors i que, per tant, foren transmeses també als seus alumnes. El simbolisme i el Modernisme de la darrereria de segle tingueren una aplicació desigual i tardana en l'escultura, i no gaudiren d'una certa entitat a l'Escola fins entrat el segle XX.¹⁹ El Museu de l'Escola es dividí a finals de segle en dues seccions, l'antiga i la moderna (segons l'estil de les obres que les integraven), per bé que la primera era molt més nombrosa que la segona.²⁰

¹⁹ Judit Subirachs tracta aquest tema de manera entenedora a «Sobre el significat dels termes classicisme, romanticisme i realisme i la seva aplicació en el camp de l'escultura», a: *L'escultura del segle XIX a Catalunya*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, pp. 27-52.

²⁰ Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, *Inventario General de 1897* (RACBASJ).

Els professors d'escultura: posicionament i obra

Entre les obres que es conserven actualment a l'Acadèmia, descobrim els noms d'escultors molt cèlebres a la Barcelona del segle XIX, la major part dels quals foren també docents de l'Escola durant el període que ens ocupa. Damià Campeny i Estrany (1771-1855) fou qui més contribuï a la col·lecció, sobretot amb obres fetes a Roma durant el primer terç del XIX. Campeny fou un dels docents més llargs de la institució, atès que hi impartí classes uns trenta anys, fins a la seva mort al juliol del 1855. A diferència de la resta d'escultors professors de la seva època, la figura i la producció de Campeny han estat ben estudiades i són prou conegudes avui dia.²¹ La seva filiació amb l'estètica neoclàssica resulta evident, en fou importador des d'Itàlia i la promocionà tant des de la seva faceta de creador com de mestre. Tanmateix la neoclàssica no és l'única faceta que Campeny explorà. Al meu parer, a Campeny devem, a més, un pas endavant envers la consecució del denominat «estil acadèmic» o «academicisme» en l'escultura catalana del XIX. Precisament perquè aquesta terminologia ha estat sovint emprada de forma vaga i poc concisa en relació amb l'escultura catalana, resulta imprescindible acotar-la. L'acadèmica és una proposta formal i estètica vinculada al món de l'Acadèmia de Belles Arts, que preconitza una aproximació objectiva, regular, sòbria, no naturalista i d'aspiració conservadora a la creació plàstica, amb una tria temàtica més aviat reduïda, en la qual, en termes generals, l'anècdota, l'expressió sentimental i la narrativa tenen poca cabuda. En la concreció de l'estil acadèmic, els postulats estètics de les acadèmies de París i Roma exerciren una influència essencial. La relació del bagatge clàssic —grec i llatí— amb l'academicisme català del XIX ha de tenir-se en compte principalment en termes iconogràfics, tot i que, per descomptat, les obres acadèmiques de l'època que ens ocupa no representen únicament subjectes vinculats a la iconografia clàssica, sinó que abasten un ventall molt

²¹ Entre la bibliografia dedicada a Campeny, molt extensa, destaquem C. CID PRIEGO, *La vida y la obra del escultor neoclásico catalán Damián Campeny i Estrany*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1998.

més ampli de motius i d'imatges.²² L'academicisme podria ser entès, també, com una manera de perpetuar el clàssic a nivell formal, i no tant a nivell estètic. Desgastada ja l'advocació del clàssic típica del neoclassicisme, l'academicisme en recupera i reelabora el plantejament plàstic, tot convertint-lo en un llenguatge pràctic, digerit, universal, lluny ja dels grans debats filosòfics i artístics sobre el tema apareguts a la segona meitat del segle XVIII i principis del XIX.



Damià Campeny i Estrany, *Almogàver matant un cavaller francès*, guix, 1837. Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona.

D'altra banda, i encara que pugui semblar paradoxal, Damià Campeny també és un dels responsables, en última instància, de la irrupció dels corrents estètics nous a l'escultura del XIX a casa nostra. Obres com el *Gal ferit* o *Degollació de sant Joan Baptista*²³ ens permeten ja parlar d'un romanticisme incipient, palès en la gestualitat, el dinamisme i l'expressivitat dels personatges que les componen. L'exemple de Campeny fou seguit per les dues generacions d'escultors que formà a l'Escola i al seu taller, tot assentant les bases per a l'evolució de la disciplina i del seu ensenyament a la segona meitat del XIX. Els professors que el seguiren en la docència de l'escultura perpetuaren la primacia de l'estil acadèmic fins al tombant de segle i, alhora, estigueren oberts a l'arribada dels estils nous que venien d'Europa, tot adaptant-los a la natura i les particularitats de la pràctica artística a casa nostra.

Durant els darrers anys de Campeny, quan les seves dificultats motrius s'agreujaren, el rol dels seus ajudants a la classe d'Escultura es féu més important. Dos dels assistents del mestre continuaren difonent els corrents romàntics i l'estètica acadèmica a l'Escola durant les

²² Vegeu F. FONTBONA (dir.), *Història de l'art català*, vol. 6, Barcelona, Edicions 62, 1983.

²³ Ambdues al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), números d'inventari 010389-000 i 010422-000, respectivament.

dècades centrals del XIX. Josep Bover i Mas (1802-1866) acomplia les labors d'assistent de Campeny ja des del 1833, quan el mataroní era encara docent de Dibuix.²⁴ Bover, al planter de l'Escola fins al 1853, no impartí mai com a titular l'assignatura d'Escultura, però es dedicà a aquesta disciplina de manera professional, amb una carrera que el dugué arreu d'Espanya.²⁵ Bover continuà amb la línia acadèmica pròpia de Campeny, madurà i consolidà aquest estil i el traslladà a l'obra pública, sobretot l'estatuària. D'altra banda, d'aquest autor són també obres de caire plenament romàntic, com ara el *Gladiador ferit*,²⁶ una de les peces més importants del fons d'escultura que els alumnes de l'Escola de Belles Arts tenien a la seva disposició i que s'emprava contínuament per a les classes, tant d'Escultura com de Dibuix, a més de la de Buidat.²⁷

També ajudant de Campeny fou Andreu Aleu i Teixidor (1832-1901), que ocupà la direcció d'Escultura a la mort del mestre. Aleu, a més, tingué càrrecs de gestió a l'Escola,²⁸ cosa que li permeté exercir el seu vot als dictàmens de l'Acadèmia i expandir, així, el gust i les preferències estètiques de la institució en el camp de l'escultura en espais públics laics, religiosos i, fins i tot, privats.²⁹ Tot i que no se'n

²⁴ Caixa XCV 6, 172, Fons de la Junta de Comerç. Biblioteca Nacional de Catalunya (BNC).

²⁵ La bibliografia sobre Bover és encara molt minsa, per bé que es tracta d'un autor de gran transcendència en el panorama escultòric de l'Espanya de mitjan segle XIX. He tingut l'oportunitat de consagrar-hi un estudi en el qual aporto gran quantitat de dades noves, tant a nivell personal com professional, que apareixerà properament a la revista *Archivo Español de Arte*.

²⁶ *Gladiador ferit*, 200 × 134 × 81 cm, 1825, número d'inventari 0366E. Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

²⁷ Entre totes les dades que ens permeten fer aquesta afirmació, destacarem la presència de l'obra a la classe de Buidat i d'Escultura a les dècades del 1860 (Mns. 295.2.2.2, 295.2.1.19), i el fet que aquesta s'emprés regularment com a model en els concursos per a la medalla de plata en Dibuix de l'antic i en Escultura (Mns. 75.10.5) (RACBASJ).

²⁸ Mns. 301.3 (RACBASJ).

²⁹ Recordem que els professors de l'Escola, a banda de les seves tasques professionals i docents, formaven part de comissions dedicades a jutjar la idoneïtat de les obres artístiques de caràcter públic que s'havien de dur a terme a la ciutat i zona d'influència de l'Acadèmia. Els projectes d'obres havien de ser sotmesos a l'aprovació de l'Acadèmia i, si esqueia, aquesta en dictaminava l'aprovat o bé

conserva cap obra actualment a l'Acadèmia, Aleu fou un escultor prolífic, recordat avui gràcies sobretot al seu *Sant Jordi* de la façana del Palau de la Generalitat a Barcelona. El romanticisme d'Aleu i de Bover es caracteritza per la representació de personatges vinculats a la història i l'imaginari nacional català, una línia de treball que es consolidà a la dècada del 1860 i que fou molt popular entre els escultors de l'època que ens interessa. També destacà per la realització d'escultures de tall més naturalista, particularment retrats de personatges de la història més recent, com el *Monument al Marquès del Duero* de Madrid. La historiografia de l'art de casa nostra ha situat aquest tipus de peces dins del corrent del realisme internacional, tot i que cal tenir present que en l'escultura catalana del XIX no es pot parlar d'un realisme amb la càrrega crítica i de denúncia social que aquest moviment va tenir en altres països europeus, com és el cas de França.

A partir de la dècada del 1870, amb els professors Joan Roig i Solé (1835-1918) o Agapit Vallmitjana i Barbany (c. 1832³⁰-1905), s'abandonà l'estètica romàntica en la pràctica de l'escultura, a favor d'apostes més naturalistes, que triomfaren a l'Escola i l'Acadèmia durant el darrer terç de segle. El rol de la nissaga dels Vallmitjana en aquest



Josep Bover i Mas, *Gladiator ferit*, marbre, 1825. Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona.

requeria que s'hi fessin modificacions. A efectes pràctics, això es convertia en el fet que l'Acadèmia autoritzava i supervisava la realització d'obres a la ciutat i província, des d'edificacions fins a decoracions escultòriques, passant pel traçat de carrers i places i l'execució de pintures ornamentals. L'Acadèmia mantenia la seva funció de vigilar el desenvolupament de les arts i les construccions, conforme a les especificacions imposades per l'Acadèmia de San Fernando de Madrid; unes atribucions que posseïa des del 1776 pel que fa a retaules i obra religiosa, el 1798 per a l'arquitectura, el 1808 per a l'art en espais públics i el 1817 per a retrats de la família reial.

³⁰ Empro, aquí, les dates corresponents a les dades que els escultors aporten amb motiu de la seva matrícula a l'Escola de Belles Arts, el 1850, on indiquen que tenien divuit i vint anys, respectivament. Mns. 289.2, 289.3 i Llibre 3 de matrícules d'Escultura (RACBASJ).

procés ja ha estat estudiat.³¹ El clàssic perdé embranzida, per bé que continuà present en l'escultura academicista i, en especial, en la monumental i commemorativa.

Discursos: el debat clàssic *versus* natura

Com que l'Escultura era una assignatura de caràcter pràctic, no es feia necessària l'existència d'un programa concret de la matèria, a diferència del que succeïa amb les teòriques. Tot i no disposar de programa, però, hom pot inferir quin era el plantejament estètic que rebien els estudiants de l'Escola, a través tant dels discursos dels professors i acadèmics com del material didàctic. De tots aquests elements, se'n desprèn una evolució clara que porta des de la primàcia del model clàssic a mitjan segle fins a una aposta cap al naturalisme amb la transició al xx, passant per una preferència envers el romanticisme de caire natzarè durant l'època de Claudi Lorenzale com a director. Aquest canvi es va fer particularment patent amb motiu de la reforma del 1892, quan es va replantejar l'enfocament dels ensenyaments de l'Escola, amb l'objectiu de fomentar el treball sobre el Natural. Pel que fa a l'assignatura Escultura, van aparèixer les classes de Composició Decorativa i la de Formes de la Natura i de l'Art, les quals, juntament amb les d'Antic i Natural es van convertir en tallers on els alumnes podien treballar quan consideraven que calia.³²

Arran del seus nomenaments, els nous acadèmics, professors o no, solien fer un discurs que s'imprimia i es conservava a la biblioteca de l'Escola. També se'n feien amb motiu de la inauguració del curs escolar. Tot i que no se n'han conservat de llegits per acadèmics escultors al XIX, l'anàlisi dels discursos de professors d'altres disciplines fets durant el període que ens interessa permet entendre quins eren

³¹ Vegeu, entre d'altres, M. RODRÍGUEZ CODOLÀ, *Venancio y Agapito Vallmitjana Barbany*, Barcelona, Dirección General de Bellas Artes, 1946.

³² Escuela Superior de Artes e Industrias y Bellas Artes de Barcelona, *Memoria de su reorganización que cumpliendo el reglamento eleva el Ilustrísimo Señor subsecretario de Instrucción pública y Bellas Artes el director de la Escuela D. Leopoldo Soler y Perez*, op. cit. pp. 13, 16-17.

els paràmetres estètics que aleshores regien la docència, i discernir quin pes hi tenia el clàssic i l'idealisme, i quin espai es deixava al natural i a la creativitat individual.³³ Els discursos dels professors acadèmics ens donen una visió molt orgànica i viva del que s'ensenyava a l'Escola. Per a molts d'ells, l'exemple de l'escultura clàssica grecollatina era essencial, preponderant, però no era l'únic element a tenir en compte. Hi havia una certa coincidència a l'hora de prevenir que l'estudi del moviment, de l'anatomia i dels volums dels cossos era un factor imprescindible per a la construcció d'una bona escultura.

Tiberio Ávila dirigí el 1896 un discurs breu als alumnes premiats amb pensions, en què féu una anàlisi de la situació artística de l'època, tot aprofitant per orientar els alumnes sobre com enfrontar-s'hi. Ávila preconitzava l'esforç i la perseverança, l'equilibri entre el real i l'ideal, entre la imaginació i la raó. Però, per a Ávila, el perill ja no era caure en un excés d'idea, sinó en una manca d'aquesta, que podia redundar en obres al seu parer faltades d'interès i rupturistes.³⁴ És clar que cada professor posava èmfasi en la transcendència d'aspectes vinculats a la seva assignatura, però, tot i així, cada vegada eren més els qui defensaven la necessitat de matisar la primacia del clàssic a través de l'estudi del natural. Jeroni Faraudo i Condemines (1823-1886), professor d'Anatomia, per exemple, es mostrava convençut al seu discurs del 1863 que els escultors joves s'havien de fixar en l'obra de Fídies, Policlet, Praxíteles, Eufiranor i Lisip, perquè aquests representaven la justesa de l'ideal i la plenitud de l'objecte, però també, per descomptat, en la natura; tot emfasitzant la importància de l'adequació de l'esperit a la forma i la cura en la caracterització.³⁵ El cas de Josep de Manjarrés, professor de Teoria i Història de les Belles Arts fins al 1880, és encara més revelador. El 1859, en sessió pública, Manjarrés apuntava la importància de l'experiència i del raonament per sobre del principi d'autoritat i el dogmatisme a l'Escola, i defensava

³³ Mireia Freixa ha abordat els plantejaments estètics patents en els discursos dels acadèmics durant la segona meitat del XIX. Vegeu M. FREIXA I SERRA, *En el decurs del Discurs. Una aproximació a la història del pensament estètic a l'Acadèmia de Belles Arts, 1856-1904* [Barcelona], [s.n.], DL 2008 (Arts Gràfiques Alpres).

³⁴ D-1896. Discursos (per anys) 1859-1915 (RACBASJ).

³⁵ D-1863. Discursos (per anys) 1859-1915 (RACBASJ).

la importància del talent i del geni. Es mostrava en contra del principi d'imitació atès que, al seu parer, calia que els artistes se n'allunyessin, fins i tot en el cas dels grans mestres: se'n podia aprendre, però no copiar-ne els recursos. La idea, calia embolcallar-la de natura, d'observació; si no es feia així, Manjarrés entenia que es podia caure en l'abstracció que, com a home del XIX, considerava perillosa, i que anava en contra, d'altra banda, dels preceptes natzarens i hegelians que conformen el seu ideari.³⁶

A casa nostra, el debat a l'entorn de la importància del clàssic com a model en l'ensenyament artístic és consubstancial a la segona meitat del XIX. Hereu d'una època de primàcia clara de l'exemple clàssic, el període que aquí ens ocupa se'n desmarcà de manera lenta, sense mai, però, desvincular-se'n del tot. El clàssic es relacionava amb la tradició estètica i iconogràfica pròpia, però també es trobava vinculat, i mantingut, per la rellevància que la còpia en tenia l'aprenentatge de les arts. Ja entrat el segle XX, el clàssic seguí tenint vigència, reinterpretat per tota una nova generació d'escultors vinculats al Noucentisme, alguns d'ells formats a les escoles que seguiren la desintegració de l'antiga Escola de Belles Arts. Però aquesta ja és una altra història.

³⁶ D-1896. Discursos (per anys) 1859-1915 (RACBASJ). Vegeu el treball de fi de màster de Guillem Tarragó, consagrat a Josep de Manjarrés en la seva faceta de teòric: G. TARRAGÓ, *Romanticisme i positivisme en l'obra de José de Manjarrés*, dirigit per Mireia Freixa, Universitat de Barcelona, 2012.

LA ESCULTURA ESPAÑOLA EN ROMA (1900-1939)

María Soto Cano

El presente texto se centra en el análisis de la escultura española en Roma, en concreto a través de la producción de los pensionados por el Estado en la Academia de España entre 1900 y 1939,¹ al tiempo que pretende poner de manifiesto la actualidad y reinterpretación del clasicismo en la obra de estos artistas.

Durante el primer tercio del siglo xx en España, la importancia del viaje formativo a Roma y el peso del gusto clásico continuaban muy vigentes, especialmente entre los escultores, que mantenían la

¹ Los contenidos aquí expuestos son resultado del proyecto de investigación «El papel de la formación italiana en la escultura española (1900-1936): artistas, obras e influencias», financiado con una Estancia de Movilidad Posdoctoral del Ministerio de Educación y desarrollado entre 2009 y 2011. Véase también María SOTO CANO, «Creación individual y comunidad artística en la cima del Gianicolo. El caso de la escultura (1900-1937)», en *XVIII Congreso Español de Historia del Arte CEHA. Mirando a Clío. El arte español: espejo de su historia*, Santiago de Compostela (en prensa).

Existen varios estudios que han tratado previamente sobre los pensionados de este periodo, aunque no específicamente ni en profundidad sobre los escultores. Entre los que tratan sobre los pensionados en escultura destacan Jesús Pedro LORENTE LORENTE, «Pensionados de entreguerras de la Academia Española en Roma», *Artígrama*, 1988, n.º 5, pp. 213-230; *Roma y la tradición de lo nuevo. Diez artistas en el Gianicolo (1923-1927)*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003; Alina NAVAS HERMOSILLA, «Quello che ci fù. Arquitectura y escultura en la Academia de España, 1922-39», en *Academia. Roma 06. Becarios 2005-2006*, Roma, Academia de España, 2006, pp. 74-79, y *La luce venuta da Roma. Artistas extremeños becados en la Real Academia de España en Roma*, Mérida, Consejería de Cultura y Turismo, Junta de Extremadura, 2009.

búsqueda de referencias e inspiración en el pasado pese a los alegatos vanguardistas de ruptura con la tradición, los arquetipos clásicos, las enseñanzas académicas y los museos. De este modo, la capital italiana seguía manteniendo, frente al ya consolidado y mucho más renovador centro artístico de París, su importancia como destino para la formación y el desarrollo de los artistas. Roma era el núcleo fundamental del *Grand Tour* y el peso de sus monumentos no dejaba indiferentes a ninguno de los creadores que frecuentaban la ciudad, fomentando las revisiones y reinterpretaciones de obras de épocas precedentes. Y es que, como le pasara a Stendhal (1783-1842) tras visitar, en 1817, la basílica de Santa Croce de Florencia, los artistas españoles que se trasladaban a Roma a principios del siglo xx también se sentían aturridos ante tal goce estético. Y todo esto, ineludiblemente, repercutía en su arte, el cual combinaba la tradición estudiada en Roma con una reinterpretación acorde con los gustos de la vida moderna y las formas desarrolladas por la escultura internacional y que, por otro lado, era la que impulsaba el Estado, apoyándose así desde las propias plataformas oficiales la pervivencia del clasicismo.

Dentro de las vías estatales para viajar a la Ciudad Eterna se encontraba la de obtener, mediante una dura oposición, una de las plazas de pensionado que ofertaba el Ministerio de Estado (antiguo Ministerio de Asuntos Exteriores) cada cuatro años, y que tenían como sede la Academia de España en Roma.

La Academia de España en Roma en el primer tercio del siglo xx

La Academia de España en Roma se creó el 8 de agosto de 1873 con el fin de fomentar los estudios y conocimientos artísticos en las ramas de arquitectura, escultura, grabado, música y pintura, especialmente entre los pensionados por el Estado, y continúa aún hoy, más de un siglo después, albergando a teóricos y creadores de distintas especialidades en su sede del antiguo convento franciscano de San Pietro in Montorio, en el monte Gianicolo.²

² Sobre la Academia de España y su historia, véanse especialmente: Margarita BRU ROMO, *La Academia Española de Bellas Artes en Roma (1873-1914)*,

Durante el primer tercio del siglo xx, el día a día de la Academia y de sus pensionados se rigió por cinco reglamentos (de 1894, 1913, 1927, 1930 y 1932), además de por otros de régimen interno de 1894, 1913 y 1928.³ Éstos fijaban las normas de vida interna, así como la existencia de un director y de un secretario (encargados de la administración del centro), y el número, tipo y obligaciones reglamentarias de cada uno de los pensionados, incluyendo las características de los trabajos (los «envíos de pensionado») que debían remitir a España anualmente para su examen.

El director y el secretario de la Academia controlaban, pues, a los residentes y se encargaban de los asuntos burocráticos, pero el primero no ejercía un magistrado directo sobre los pensionados. Esto incidió en una mayor libertad formativa y creativa de los artistas respecto al siglo xviii y a la primera mitad del xix, cuando se habían establecido los temas y modelos de los trabajos que debían realizarse y cuando a los jóvenes creadores se les enviaba a formarse al taller de un artista reconocido, como Canova, Thorvaldsen o Tenerani, debido a lo cual se vinculaban más frecuentemente a su estilo e influencia.

Los pensionados obtenían su plaza tras una dura oposición, celebrada en Madrid y que se prolongaba durante meses. Sin entrar en la descripción detallada de las pruebas,⁴ éstas se componían de una serie de ejercicios teóricos (con preguntas sobre Perspectiva, Anatomía Artística e Historia de las Bellas Artes, así como ejercicios de crítica y descripción de algunas obras clave) y prácticos, que englobaban desde el ejercicio de dibujo, al modelado en relieve y en bulto

Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales, 1971; Esteban CASADO ALCALDE, *La Academia Española de Roma y los pintores de la primera promoción*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1987; Juan María MONTIJANO GARCÍA, *La Academia de España en Roma*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, 1998; Angela WINDHOLZ, «*Et in Academia ego*». *Ausländische Akademien in Rom zwischen künstlerischer Standortbestimmung und nationaler Repräsentation (1750-1914)*, Regensburg, Schnell & Steiner, 2008.

³ Todos los reglamentos de la Academia mencionados en este trabajo han sido publicados por Esteban CASADO ALCALDE, *La Academia Española*, op. cit., pp. 1342-1421.

⁴ Para ello véanse los correspondientes reglamentos.

redondo, de estatua y de modelo natural, aumentándose progresivamente, al igual que en los envíos de pensionado, la dificultad de los trabajos. Sólo en la última convocatoria, a partir del reglamento de 1932, se introdujo una modificación, consistente en una primera fase de concurso, previa y eliminatoria, en la que los aspirantes podían presentar entre dos y seis obras de su autoría.

De todos los ejercicios, los teóricos eran, por lo general, en los que se obtenían peores resultados. De este grotesco modo respondía, por ejemplo, el candidato Eulogio Blasco López —mudo, por otra parte— a la pregunta de Historia del Arte en la oposición de grabado en hueco de 1914:

18. El renacimiento del arte de la escultura italiana influyo en el arte en Francia, Alemania y España [...]. Renacio el arte en Italia por las enseñanzas de Sava [...]. Hubo varias la escuelas el jefe de una de ellas fue el Famoso Vamierci [...]. En Venecia donde se establecio el genio oriental en arquitectura se creo otra escuela pictorica que mantenio la severidad y la sencillez en la escultura. [...] Las primera noticias del artes egipcio las trajeron las tropas de Napoleón primero [...].⁵

Por suerte, éste no fue el opositor vencedor de aquella convocatoria, aunque sí lo sería Carlos Mingo, quien, pese a tener una mejor capacidad de expresión y redacción, tampoco demostraba una gran base teórica en respuestas como ésta, que transcribo íntegramente:

22. Los primitivos flamencos, los hermanos Van Eyck, las miniaturas francesas, Memling y sus contemporáneos.

La pintura flamenca primitiva está casi por decirlo así representada por los hermanos Van Eyck y algunos otros siendo contemporáneos de Memling-Van der Weyden, Van der Goes-Gerardo David, Metsys.⁶

A pesar de lo desmoralizador de las respuestas, las pruebas teóricas no se llegarían a suprimir, al considerarse fundamental que los artistas tuvieran un sustento teórico para su creación que les permi-

⁵ *Pensiones. Oposiciones a Roma. Escultura y Grabado en hueco*, 1914, Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante, ARABASF), sign.: 5-59-2.

⁶ *Ibidem*.

tiera, por otra parte, valorar las obras maestras que iban a contemplar en Italia. Eso sí, nunca serían pruebas eliminatorias.

Durante el primer tercio del siglo xx, el número de pensionados en la Academia varió desde los nueve estipulados en 1894 a los diez reglamentados desde 1913, que aumentaron a doce en 1932, año en que por primera vez se incluyó a dos teóricos para las disciplinas de Historia del Arte y Arqueología. Incidencias aparte (como retrasos por reclamaciones en los exámenes, fallecimientos, prórrogas y descompensación en las fechas de convocatoria de las pensiones), estaban estipuladas dos vacantes de escultura por convocatoria, además de otra para un grabador en hueco cada ocho años, dada la alternancia reglamentaria en la convocatoria de una plaza de grabado en hueco y otra en dulce. La duración de todas las pensiones era de cuatro años (reducida a tres en 1932), con posibilidad de prórroga para los escultores y una retribución de 3.000 liras anuales hasta 1913, 4.000 liras anuales hasta 1927 y 6.000 pesetas anuales desde entonces, a la que habría que sumar las ayudas de viaje y los premios en metálico concedidos a las menciones honoríficas que consiguieran los envíos obligatorios de los artistas.

Por otro lado, y dado que la Academia de España en Roma no era una escuela, sino un lugar de fomento del estudio artístico, no existía en ella un sistema de enseñanza reglado. El pensionado pudo disfrutar en distintos periodos de clases nocturnas de dibujo, donde ejecutaba copias de arte antiguo y del natural, pero se entendía que éste, ya formado previamente, era enviado a Roma para producir obras de creación propia, completando al mismo tiempo su aprendizaje con el estudio del arte antiguo a través de la visita de los principales museos de la capital y de Italia.

En esta línea, las directrices para los envíos reglamentarios vigentes en este periodo redundaban en esta labor de creación, especialmente para el escultor, ya que, salvo uno de los ejercicios de dibujo de primer año, el denominado «dibujo de antiguo», se suprimió el envío de copias de obras antiguas, que en periodos anteriores había tenido total preferencia.⁷ No obstante, en la década de 1930 se intro-

⁷ Sobre este tema véase especialmente Leticia AZCUE BREA, «Los escultores españoles y las pensiones en Roma en la segunda mitad del siglo XVIII»,

dujo otra variante en la que el pensionado llegaba a conocer y, más aún, trabajar sobre las obras antiguas a través de su restauración. Así, tanto Enrique Pérez Comendador como Honorio García Condoy, ambos de la promoción de 1934, restauraron una pieza antigua: Comendador, un *Torso de mujer de Ostia Antica*,⁸ y Condoy, un *Torso antiguo* de los Museos Capitolinos.⁹ Lamentablemente, no he conseguido localizar ninguna de estas dos obras ni ningún tipo de documento gráfico de las mismas, unos testimonios que permitirían valorar el grado de fidelidad o alteración y reinterpretación realizado por los escultores en las piezas antiguas, así como su personal absorción del clasicismo.

En líneas generales, los envíos estipulados para el escultor en los sucesivos reglamentos fueron:

- En el de 1894, la entrega de dos dibujos y un estudio de modelo vivo en altorrelieve o estatua en el primer año; un bajorrelieve original en el segundo; el modelo para la obra de cuarto año en el tercero y una estatua en el último.
- En el de 1913, la realización de dos torsos (de mujer y de hombre) en el primer año; un relieve original en el segundo; una estatua original en el tercero y, en el último, un grupo original con dos o más figuras desnudas y de tamaño natural.
- En el de 1927 y 1930, la ejecución de dos dibujos del antiguo, una figura de hombre desnudo y un busto de mujer, de tamaño natural, en el primer año; una figura de mujer desnuda, el busto del primer año pasado a mármol y un boceto y relieve original a un tercio de su tamaño definitivo en el segundo; un relieve y un boceto de un grupo original de dos o tres figuras a un tercio de

Goya, 1993, n.º 233, pp. 281-288; y María SOTO CANO, «Copia y reutilización de modelos clásicos en la escultura española en Roma (siglos XVIII-XX)», en: *Simpósio Internacional Antiguo o Moderno. Encuadre de la escultura de estilo clásico en el periodo que le corresponde* (en prensa).

⁸ Jesús Pedro LORENTE LORENTE, «Pensionados de entreguerras...», op. cit., p. 221.

⁹ VV.AA., *El escultor Honorio García Condoy (Zaragoza, 1900-Madrid, 1953). Homenaje en el centenario de su nacimiento*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2000, p. 85.

su tamaño definitivo en el tercero y la obra final del grupo diseñado el año anterior en el último.

- En el de 1932, el envío anual de una obra de tema libre en técnica y materias diversas, además de la restauración de una obra escultórica mutilada anterior al siglo XIX y conservada en Italia.

En cuanto al grabador en hueco:

- Entre 1894 y 1927 estuvo obligado a enviar dos dibujos (de estatua y del natural) y un bajorrelieve en el primer año; una copia de un bajorrelieve antiguo y el anverso de una medalla con un busto de un personaje histórico en el segundo; un modelo y composición de una medalla sobre troquel de acero en el tercero y dos ejemplares de cobre de la medalla diseñada el tercer año en el último.
- Entre 1927 y 1932, dos dibujos (de estatua y del natural) y un bajorrelieve con una o dos figuras en yeso en el primer año; dos plaquetas en yeso y una cabeza de hombre y mujer, además de un estudio de reverso de moneda en el segundo; una plaqueta de yeso con una cabeza de niño y el modelo de una medalla de composición en el tercero y un troquel en acero con el modelo anterior en el cuarto.
- Entre 1932 y 1939, el envío anual de una medalla (anverso y reverso) en materia definitiva o en piedra dura grabada, siendo al menos uno de ellos un relieve.

Además de estos trabajos artísticos, en el último año debían adjuntar una memoria relativa a algún tema de su trabajo. Entre los ejemplos de memorias más relacionadas con el clasicismo se podrían mencionar, por ejemplo, la que dedica José Capuz en 1911 al ideal artístico, en la que trata, desde un punto de vista muy winckelmanniano, sobre el Partenón de Atenas y su decoración escultórica;¹⁰ la que en 1913 firma Moisés de Huerta sobre la «Escultura en el carác-

¹⁰ *Pensiones. Calificaciones. Memoria de José Capuz*, 1911, Madrid, ARABASF, sign.: 5-59-1.

ter individual del hacer», donde indica cómo «las principales formas que abrazan la construcción plástica en nuestra época son clasicismo, impresionismo y futurismo»,¹¹ las dos primeras claves interpretativas de su producción; la de José Bueno en 1917 sobre los frontones del Templo de Zeus en Olimpia;¹² la que escribe en 1928 Manuel Álvarez-Laviada en torno al mismo tema¹³ y, por último, la de su compañero de promoción, Vicente Beltrán, sobre el realismo en la escultura helénica (1928).¹⁴ Algunos, además, serían posteriormente nombrados académicos de San Fernando (Capuz, 1927; Huerta, 1942; Comendador, 1957) y, en sus discursos de entrada en la institución, reflejarían también la importancia del clasicismo.

Por último, la posibilidad que se ofrecía a los pensionados de viajar y residir fuera de Roma, tanto en Italia como en el extranjero, durante un periodo determinado según cada reglamento, permitía también un conocimiento de las últimas tendencias escultóricas y de la Antigüedad clásica. Resumiendo brevemente las condiciones de estos viajes en función de cada reglamento, en el de 1894 se estableció una estancia obligatoria de seis meses en París durante el tercer año para los escultores y la posibilidad de instalarse durante el segundo y el tercero en una capital de Alemania, Francia o Bélgica para los grabadores en hueco. A partir de 1913, y hasta 1932, se mantuvieron las mismas condiciones para el grabador en hueco y, para el escultor, la estancia en París, de entre 3 y 6 meses, que podía realizar en el segundo o en el tercer año; pero se introdujo la recomendación (bonificada con 500 pesetas) de realizar un viaje a Grecia, además de contar con 60 días anuales para excursiones a una región de Italia distinta cada año, viajes de los cuales debía presentar sus correspondientes estudios. Por último, en el reglamento de 1932 se favoreció aún más la diversidad de centros, con la posibilidad de residir entre 9 y 18 meses fuera de Roma durante el segundo y tercer año de pensión, pero dan-

¹¹ *Pensiones. Calificaciones. Memoria de Moisés de Huerta*, 1913, Madrid, ARABASE, sign.: 5-59-1.

¹² *Calificaciones de envíos de pensionados. Memoria del pensionado por la escultura José Bueno, 1917*, Madrid, ARABASE, sign.: 5-56-3.

¹³ *Pensiones. Envíos de pensionados*, 1926, Madrid, ARABASE, sign.: 5-57-2.

¹⁴ *Ibidem*.

do mayor libertad en la elección, al no fijar ningún destino preferente, aunque se siguieran sugiriendo los de París y Grecia. Esta dualidad, unido a todo lo anteriormente comentado, fomentaba la asimilación de tradición y modernidad en la creación de los pensionados en Roma, como se verá a continuación reflejada a través de algunos de sus trabajos.

Los escultores de la Academia de España en Roma

Entre 1900 y 1939 disfrutaron de la pensión en Roma un total de quince escultores, la mayor parte de ellos escasamente conocidos hoy en día: Manuel Garnelo Alda (pensionado entre 1900-1904), Enrique Marín Higuero (1900-1904), Emilio Cotter Chacel (1905-1906), Eugenio Martín Laurel (1904-1908), José Capuz Mamano (1907-1911), Moisés de Huerta Ayuso (1909-1914), José Bueno Gimeno (1913-1917), Manuel Piqueras Cotoí (1915-1919), Manuel Álvarez-Laviada (1922-1928), Vicente Beltrán Grimal (1922-1928), Tomás Colón Bauzano (1928-1933), Salvador Vivó Torres (1931-1932), Francisco Gutiérrez Frechina (1931-1934), Honorio García Condoy (1934-1937) y Enrique Pérez Comendador (1934-1939). A ellos hay que añadir tres artistas más por el grabado en hueso: José Arriero Moracia (1904-1909), Carlos Mingo López (1915-1919) y Manuel Pascual Escribano (1931-1935).¹⁵

Poco se sabe de los cuatro primeros escultores pensionados, sobre todo de Emilio Cotter Chacel (1879-1906), hijo del teniente de caballería alicantino destinado en Ceuta Antonio Cotter Cortés y de Elvira Chacel González.¹⁶ Cotter consiguió su pensión en la convocatoria de 1903 tras realizar un magnífico último ejercicio en torno a la figura de *Un segador* (Colección Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid), de perfecta anatomía y comprensión de las proporciones, marcado *contrapposto* y rítmico movimiento. Lamenta-

¹⁵ En el presente texto no se tratará sobre todos estos artistas, sino sólo sobre aquellos cuya vinculación con el clasicismo es más clara.

¹⁶ «Solicitud de participación en la oposición de Emilio Cotter Chacel», en *Concursos y oposiciones, 1892-1913*, Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (en adelante, MAE), legajo H 4336.

blemente, sólo pudo disfrutar de su pensión apenas un año y medio (se incorporó oficialmente en marzo de 1905,¹⁷ aunque solicitó una prórroga ya entonces por su delicado estado de salud), pues arrastraba una larga enfermedad.¹⁸ Durante el tiempo que residió en la Academia, visitó los museos de la ciudad e inició los estudios para su primer envío, inspirado en la figura de la emperatriz Teodora de Ravena,¹⁹ que no debió de culminar, pues unos meses después, tras el verano de 1905, se trasladó por motivos de salud a Tánger y a Ceuta, donde falleció en octubre de 1906.²⁰

Su prematura muerte provocó la convocatoria extraordinaria de una plaza de pensionado por la escultura, obtenida por José Capuz Mamano (1884-1964). Éste provenía de una familia de imagineros y se había formado primero en las aulas de la Escuela Superior de San Carlos de Valencia y, posteriormente, en la madrileña de San Fernando, después de trasladarse en 1904 a Madrid.²¹ En la capital trabajó con Antonio Alsina y Manuel Garnelo, ambos pensionados en Roma en el último tercio del siglo XIX, lo que probablemente influiría en su decisión de presentarse al mismo premio en 1906, que obtendría en esa misma fecha. Tomó posesión un año después, el 24 de octubre de 1907 y permaneció en la Academia hasta el mismo mes de 1911, más los correspondientes seis meses de prórroga, en los que realizó un busto del monarca Alfonso XIII.²²

Durante su periodo como pensionado en Roma, Capuz realizó los siguientes envíos reglamentarios: *El voto*, de primer año; un bajorrelieve sobre *Las ménades* en el segundo; un modelo sobre *Deucalión y Pirra* para el grupo de cuarto año en el tercero, que cambiaría después por el tema de *Los amores de Paolo y Francesca* (1911), inspira-

¹⁷ *Toma de posesión de Emilio Cotter Chacel*, Archivo de la Real Academia de España en Roma (en adelante, RAER), caja 126/2, libro 2.

¹⁸ *Comunicación de la Embajada de España*, RAER, caja 87, carpeta 11, doc. 5.

¹⁹ *Hoja de servicios de Emilio Cotter Chacel*, RAER, caja 126/2, libro 1.

²⁰ *Comunicación de la Embajada de España*, RAER, caja 87, carpeta 12, doc. 3.

²¹ Fernando DICENTA DE VERA, *El escultor José Capuz Mamano*, Valencia, Servicio de Estudios Artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1957, pp. 21-24.

²² *Hoja de servicios de José Capuz*, RAER, caja 126/2, libro 1.

dos en la *Divina Comedia* de Dante, obteniendo por todos ellos la máxima calificación.²³

Además de estos trabajos, se dedicó al estudio de lo antiguo, siempre con deudas modernistas, como es característico de su producción de estos años y como muestra, por ejemplo, un fragmento de relieve sobre *Diana cazadora* (Museo de Bellas Artes de Valencia), ejecutado en fecha indeterminada durante su estancia en la capital italiana.

El siguiente escultor pensionado en Roma fue el vallisoletano Moisés de Huerta y Ayuso (1881-1962).²⁴ Afincado en Bilbao desde una edad temprana, se formó primero en los talleres de imaginería y en la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad vasca y, desde 1905, en la de San Fernando de Madrid, hasta la obtención de la plaza de pensionado en Roma, de la que tomó posesión el 8 de agosto de 1909. Huerta permaneció en la Academia hasta 1913, gozando después de una prórroga de seis meses, al haber obtenido la máxima calificación en sus cuatro envíos. Como Capuz, realizó entonces un busto del rey Alfonso XIII,²⁵ actualmente en paradero desconocido.

Su primer envío consistió en dos dibujos y una escultura en escayola titulada *Niso*. En el segundo año realizó un altorrelieve, *Naturaleza* o *Concepto de la naturaleza*, compuesto por dos figuras desnudas, una masculina y otra femenina. Acompañó el envío reglamentario con la excepcional figura femenina de *El salto de Leucade* (1910-1911, Círculo de Bellas Artes de Madrid). Durante el tercer año trabajó en el modelo para su cuarto y último trabajo obligatorio, titulado *Las parcas*, un grupo monumental compuesto por tres figuras femeninas desnudas, que le valió, como los anteriores proyectos, la mención honorífica, pese a haberse excedido en este último en las dimensiones establecidas.²⁶

Aunque fueran de promociones diferentes (1907 y 1909), tanto José Capuz como Moisés de Huerta desarrollaron en el Gianicolo una escultura formal y estéticamente muy próxima, vinculada al mo-

²³ *Ibidem*.

²⁴ Sobre Moisés de Huerta véase especialmente Moisés BAZÁN DE HUERTA, *El escultor Moisés de Huerta (1881-1962)*, Bilbao, Bilbao Bizkaia Kutxa, 1992.

²⁵ *Hoja de servicios de Moisés de Huerta*, RAER, caja 126/2, libro 1.

²⁶ *Ibidem*.

dernismo post-rodiniano, que en Italia tenía su máximo representante en Leonardo Bistolfi (1859-1933). Así lo ejemplifica un *paragone* entre *El voto* de Capuz (1909) y *El salto de Leucade* (1910-1911) de Huerta, dos obras centradas en un melancólico desnudo femenino, que nace o huye armónicamente del bloque de materia escultórico y que, en el caso del segundo, tiene su paralelo italiano en el *Nudo di donna* (1910) de Domenico Trentacoste (1859-1933). Posteriormente, ambos prestarían especial atención al escultor croata Ivan Meštrović (1883-1962), sobre todo a partir del éxito de éste en la Bienal de Venecia de 1910 y en la Exposición Internacional de Roma de 1911, de quien adoptarían su gusto por las formas expresivas y la corporeidad de la figura. Por otra parte, en obras como *Hetaira* (Museo de Bellas Artes de Bilbao), *Torso masculino* (1910, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en adelante MNCARS) y la *Venus del beso* (1912), Huerta muestra también su perfecta comprensión del desnudo y su gusto por las proporciones, el ritmo y los modelos clásicos.

El siguiente escultor en ocupar estudio en el Gianicolo fue el zaragozano José Bueno Gimeno (1884-1957), quien tomó posesión de su plaza de pensionado de escultura el 1 de enero de 1913.²⁷ Había estudiado en la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza y Madrid, así como en el taller de Aniceto Marinas. En un primer momento, y al igual que sus predecesores, asimiló los esquemas decorativos modernistas, pero, gracias a su estancia en Roma y al viaje que realizó a Grecia, consolidó, como señala Manuel García Guatas, un estilo de rotundas referencias clásicas, como el que se aprecia en sus envíos de pensionado.²⁸

Durante el primer año de pensión, Bueno se ocupó en visitar museos y monumentos y en la ejecución de un torso de hombre y una figura de mujer, que constituyeron sus envíos oficiales, calificados ambos con mención honorífica. En 1914 realizó el mencionado viaje de estudios a Grecia y a su regreso ejecutó su segundo envío, consis-

²⁷ *Toma de posesión de José Bueno*, RAER, caja 126/2, libro 2.

²⁸ Sobre José Bueno véase especialmente José Ramón MORÓN BUENO, «El escultor aragonés José Bueno», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1982, n.º 11-12, pp. 215-249, y la entrada sobre el artista realizada por Manuel GARCÍA GUATAS en el *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Madrid, Forum Artis, 1994-1998, tomo 2, pp. 537-538.

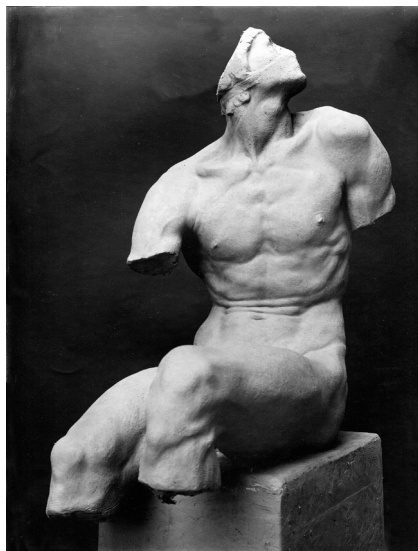
tente en un altorrelieve titulado *La marcha a la guerra* o *La partida* (1914, MNCARS, depositado en el Museo de Zaragoza), que obtuvo también la mención honorífica. Este altorrelieve, de rítmica y compensada composición, en que se representa la despedida de Héctor de su esposa Andrómaca y su hijo Astianacte bajo la atenta mirada y protección de Atenea, parece inspirarse en las metopas del templo de Zeus en Olimpia (relieves a los que Bueno dedicaría su memoria final de pensión) y en la figura del *Hermes con Dionisio niño* de Praxíteles del Museo Arqueológico de Olimpia.²⁹ La escayola figuró además en la Exposición Nacional de 1915 y fue premiada con una tercera medalla. Coincidiendo con esta muestra, José Bueno pasó un mes de licencia en España y, al regresar a Italia, visitó Florencia y Venecia. En su tercer año ejecutó una figura de mujer titulada *La esclava*, que fue calificada solamente con «cumple las obligaciones reglamentarias». Finalmente, en 1916, llevó a cabo el grupo escultórico de tres figuras en yeso titulado *Infortunio*, el cual mereció la calificación honorífica y fue exhibido en la Exposición Nacional de 1917, el mismo año en que concluía su estancia en Roma (1 de enero de 1917).³⁰

La siguiente promoción de la Academia en escultura y grabado en hueco estuvo muy influida por uno de los escultores que más repercusión tuvo en Italia durante la década de 1910, el croata Ivan Meštrović. Su figuración, deudora de la corporeidad del francés Antoine Bourdelle (1861-1929) y de la estética de la *Sezession* vienesa, condicionó la producción de los pensionados Manuel Piqueras Coto (1885-1937) y Carlos Mingo López (1891-?), especialmente en obras como *Bajorrelieve de figura desnuda* (1916) del segundo o *Torso femenino* (1916) del primero, por citar tan sólo dos ejemplos de su producción romana. Concepción monumental, expresividad facial, fuerza anatómica y modelado en bajorrelieve para el caso del grabado en hueco son algunas de las características que definen estos trabajos.

No obstante esta fuerte influencia de Meštrović, los artistas de esta promoción seguían volviendo la vista a la Antigüedad clásica, especialmente en sus ejercicios de primer año, consistentes, como ya se

²⁹ Quisiera agradecer la identificación del tema y los paralelismos a las oportunas observaciones de Joan Alberich Mariné.

³⁰ *Hoja de servicios de José Bueno*, RAER, caja 126/2, libro 1.



Manuel Piqueras Cotoí, *Torso masculino*, escayola, 1916. Archivo Fotográfico de la Real Academia de España, Roma.

ha comentado, en la ejecución de un torso femenino y otro masculino. El *Torso de Belvedere* (c. II a. C.), que tanto había obsesionado a Miguel Ángel, será por ejemplo objeto de revisión y reinterpretación, según las tendencias escultóricas de la época, por pensionados como Manuel Piqueras Cotoí y Vicente Beltrán Grimal (1896-1963). Así, el primero, escultor cordobés instalado en Perú a partir de 1919, donde se convertirá en un importante profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima y en representante de un arte nacional o «neoperuano», siempre muy interesado por el estudio arqueológico,³¹ realizó en 1916 un *Torso masculino* que reinterpreta este modelo antiguo desde la influencia de Ivan Meštrović. Éste enfatizaba los músculos y los rasgos, dotándolos de una marcada *terribilità* miguelangelesca,

al tiempo que realizaba cortes bruscos en sus figuras, todo ello con fines expresivos y dramáticos que Piqueras adoptó también aquí. Por su parte, Vicente Beltrán reinterpreta en su *Torso de hombre* de 1923 la misma figura según el gusto por los cuerpos atléticos, los músculos y la visión heroizada del desnudo que habían fomentado en la Italia de la década de 1920 el grupo de *Valori Plastici* primero y la estética musoliniana después.

Vicente Beltrán y Manuel Álvarez-Laviada son los dos escultores de la primera promoción que llegó a la Academia tras el *impasse* producido por la Primera Guerra Mundial, la cual marcó una crisis y una escasez económica profundas, que provocó la prolongación extraordinaria de su pensión durante otros dos años. Ambos siguieron en gran medida trayectorias paralelas durante su periodo como pensionados, no ajenas a influencias recíprocas, pues los dos estuvieron vinculados al estudio del clasicismo y se enmarcaron dentro de la corriente de renovación clasicista que, derivada del *ritorno all'ordine* novecentista y de la fuerte tradición clásica existente en Italia, se desarrolló espe-

³¹ Sobre Piqueras, véase especialmente VV.AA., *Manuel Piqueras Cotoí (1885-1937). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*, Lima, Museo de Arte de Lima, 2003.



A la izquierda: Vicente Beltrán, *Torso femenino*, escayola, 1923. A la derecha: Manuel Álvarez-Laviada, *Torso femenino*, escayola, 1923. Archivo Fotográfico de la Real Academia de España, Roma.

cialmente durante los años del gobierno de Benito Mussolini (1883-1945, primer ministro entre 1922-1943), convirtiéndose en el lenguaje formal escultórico oficial del fascismo. Beltrán, por su parte, se interesó también por la figuración alemana y el arte oriental, sobre todo indio, este último como exponente de una cultura primitiva.³²

El valenciano Vicente Beltrán Grimal había pasado por la Escuela de San Carlos y, tras conseguir una tercera medalla en 1917, se trasladó a Madrid, donde trabajó con el escultor Luis Marco Pérez hasta 1922, año en que obtuvo la pensión a Roma³³ por delante de su compañero Laviada, tomando posesión de la misma el 9 de febrero de 1922.³⁴

³² Amparo CARBONELL TATAY, «Vicente Beltrán: el placer de descubrir el instante en la escultura», en *Roma y la tradición de lo nuevo...*, op. cit., p. 103.

³³ Sobre Beltrán véase especialmente Amparo CARBONELL TATAY, *El escultor Vicente Beltrán*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1998, y «Vicente Beltrán: el placer...», op. cit., pp. 100-105, así como el catálogo *Vicente Beltrán Grimal en el centenario de su nacimiento*, Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 1996.

³⁴ *Toma de posesión de Vicente Beltrán*, RAER, caja 126/2, libro 2.

En el primer año realizó como envíos reglamentarios un torso de hombre y otro de mujer, de tamaño natural. Durante el segundo, pasó el verano en París con Laviada, ejecutando como envió un altorrelieve en escayola titulado *Las hijas del Sol* (Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). En el tercero entregó una estatua en yeso que representaba una figura femenina desnuda, de tamaño natural, que se conserva actualmente en la misma colección. Su envió de cuarto año, retrasado por las dificultades económicas, consistió en un grupo con dos desnudos de mujer y otro de hombre que tituló *Aurora* (MNCARS), con el que consiguió, como en todos los ejercicios anteriores, la calificación máxima. Además, en 1927 ganó el concurso convocado por el Ministerio de Instrucción Pública para el tricentenario del poeta Góngora y realizó el correspondiente monumento, hoy en el Parque del Retiro de Madrid. Durante los últimos años de su pensión, solicitó que se le cambiase el viaje reglamentario a Grecia por otro a Londres (pero siempre para contemplar la escultura antigua conservada en los museos ingleses), el cual realizó en octubre de 1927, al gozar de una prórroga hasta la llegada a la Academia de los nuevos pensionados. El 22 de octubre de 1928 comenzó a disfrutar de los seis meses de ampliación que le correspondían por sus cuatro menciones honoríficas, durante los cuales realizó dos bajorrelieves en madera para el comedor de los pensionados de la Academia de España, que expondría en el Círculo de Bellas Artes de Valencia en 1929.³⁵

En cuanto a Manuel Álvarez-Laviada y Alzueta (1892-1958), ovetense de nacimiento, residió durante la mayor parte de su vida en Madrid, donde se introdujo en los rudimentos de la escultura en el taller de su tío, el escultor asturiano Cipriano Folgueras (1860-1911), y en la Escuela de San Fernando, que frecuentó entre 1909 y 1920.³⁶ Durante el primer año de pensión realizó como envíos reglamentarios un torso de hombre y otro de mujer, además de un proyecto de

³⁵ *Hoja de servicios de Vicente Beltrán*, RAER, caja 126/2, libro 1.

³⁶ Sobre Manuel Álvarez-Laviada, véanse especialmente los trabajos de Dolores VILLAMERIEL FERNÁNDEZ, «El escultor Manuel Álvarez-Laviada. Apuntes biográficos», en *Roma y la tradición de lo nuevo...*, op. cit., pp. 108-115, y *Laviada. Fuerza moderna*, Candás, Museo Antón, 2006.

fuelle monumental. En el segundo pasó el verano en París, junto con su compañero Beltrán, y ejecutó un altorrelieve compuesto por cuatro figuras masculinas desnudas, titulado *Caracteres*. Al año siguiente Laviada realizó como envío reglamentario una estatua de tamaño natural de una figura femenina desnuda, titulada *Diana o Diana cazadora* (Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid), con la cual obtuvo la segunda medalla en la Exposición Nacional de 1929. Su último trabajo fue el grupo de *Las Dríadas* (MNCARS), que presentó en la Exposición Nacional de 1930.³⁷ Su pensión concluía teóricamente el 9 de febrero de 1926, pero, bajo la dirección de Miguel Blay, continuó disfrutando de la misma hasta la siguiente convocatoria, en 1928. A partir del 9 de mayo de 1928 continuó en la Academia con la prórroga de seis meses que le correspondía por la obtención de cuatro menciones honoríficas y realizó un busto del príncipe de Asturias.³⁸

En los envíos de pensionado de Álvarez-Laviada y Beltrán predomina el estudio del desnudo, las formas atléticas, la síntesis compositiva y la rotundidad volumétrica de las formas. Esto era ya visible en sus figuras de *Viriato* para el cuarto ejercicio de la oposición (Manuel Álvarez-Laviada, *Viriato*, 1921; y Vicente Beltrán, *Figura masculina [Viriato]*, 1921, ambas en la Colección de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid) y lo es más aún si, por ejemplo, se comparan sus trabajos de primer y tercer año. Así, en los torsos de mujer realizados en 1923 se percibe el mismo interés por la síntesis anatómica y un corte similar en cuello, brazos y piernas, aunque en el caso del ejercicio de Álvarez-Laviada sea más movido y decorativo, gracias al elevamiento de la pierna derecha y al juego de luces provocado por el paño que cae de la misma. En cuanto a sus ejercicios de tercer año, *Desnudo femenino* y *Diana cazadora* (1925), aunque muy diferentes en su concepción, atienden ambos a la misma percepción atlética y dinámica del desnudo femenino.

Esta misma noción sintética del cuerpo humano, heredera del clasicismo, continuará, con una simplificación aún mayor y una notable rotundez de formas, en los escultores de las siguientes promo-

³⁷ *Hoja de servicios de Manuel Álvarez-Laviada*, RAER, caja 126/2, libro 1.

³⁸ *Ibíd.*

ciones, como Tomás Colón Bauzano (1903-?) y el malogrado Salvador Vivó (1907-1932), como se aprecia en las obras *Heráclita* (1932) del segundo y *Relieve con dos figuras* (1933) del primero. Ambos recurren, como Laviada en sus *Dríadas* (1926), al recurso de un tronco de árbol como apoyo de las figuras y eje de la composición, pero avanzan hacia una mayor simplificación de los volúmenes, en una derivación semejante a la de la escultura italiana fascista, al igual que sucedía en la producción de Carlo Fini, Mario Moschi y, sobre todo, en la escultura monumental de la época.

Finalmente, la última promoción de escultores en la Academia durante el primer tercio del siglo xx está compuesta por Enrique Pérez Comendador y Honorio García Condoy. El zaragozano Honorio García Condoy (1900-1953) se formó en la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad natal, pasando después por San Fernando en Madrid y realizando alguna estancia en el extranjero, concretamente en París (1930), previa a su traslado a Roma.³⁹ A pesar de su mayor vinculación a la vanguardia, concibió en este periodo obras más próximas al clasicismo, como por ejemplo *Maternidad*, de hacia 1936-1937, actualmente en paradero desconocido.

Mayor es la impronta del clasicismo en su compañero de promoción, Enrique Pérez Comendador (1900-1981), quien consiguió su plaza en la escultura en unas controvertidas y muy protestadas oposiciones de 1934, marcadas por el supuesto favoritismo del jurado por él frente a Condoy, mejor dotado que su contrincante según sus valedores, y que finalmente obtendría también la pensión al haber quedado una vacante tras la muerte de Vivó.

Pérez Comendador era natural de Hervás, aunque se trasladó desde muy joven con su familia a Sevilla, donde estudió primero en la Escuela de Artes de la capital hispalense, compaginándolo con su paso por el taller del escultor Joaquín Bilbao.⁴⁰ Después pasó a Madrid y al extranjero como pensionado del Ayuntamiento sevillano y

³⁹ Véase especialmente *El escultor Honorio García Condoy...*, op. cit.

⁴⁰ José HERNÁNDEZ DÍAZ, *El escultor Pérez Comendador, 1900-1981. Biografía y obra*, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1986, p. 15, y César VELÁZQUEZ MORILLO, «Enrique Aniano Pérez Comendador», en *La luce venuta da Roma...*, op. cit., pp. 43-51.

de la Diputación cacereña, y tomó posesión de su plaza en Roma el 4 de abril de 1934.⁴¹

Según estipulaba el nuevo reglamento, los escultores debían experimentar con nuevas técnicas y materiales. Así, durante el primer año realizó diversos trabajos en piedra, bronce, terracota y madera, aplicando en muchos de ellos una policromía al fresco sobre mortero. En 1935 remitió su trabajo reglamentario de primer año: una restauración de un torso de mujer existente en los jardines de Ostia. Desde primeros de junio de 1935 hasta el segundo trimestre de 1936 estuvo en París, desde donde hizo un viaje a Londres. En este periodo concluyó su segundo envío de pensionado, un desnudo de mujer en terracota,⁴² y obtuvo el primer premio en el concurso conmemorativo del tercer centenario de Lope de Vega con la talla policromada *El mito de Adonis*.⁴³ Con el estallido de la Guerra Civil española, tuvo que suspender un viaje que tenía previsto a España y se trasladó a Grecia. El 1 de septiembre de 1936 se reincorporó a la Academia, donde permaneció, pese a la suspensión de las pensiones de otros pensionados vinculados al bando republicano, hasta el 15 de agosto de 1939,⁴⁴ convirtiéndose en el abanderado de la «nueva escultura española» del régimen nacional en las Bienales de Venecia de 1938 y 1940.⁴⁵

Pese a la investigación por prescripción reglamentaria en técnicas y materiales, la producción de Comendador se mantiene mucho más próxima a una figuración de carácter clasicista, como en el ba-



Enrique Pérez Comendador, *Pieina*, 1937, terracota. Colección de la Real Academia de España, Roma.

⁴¹ *Toma de posesión de Enrique Pérez Comendador*, RAER, caja 126/2, libro 2.

⁴² *Comunicación del director interino de la Academia de España en Roma, Roma, 30-4-1936*, RAER, caja 90, carpeta 5, doc. 23.

⁴³ *Informe correspondiente al segundo semestre de 1935 de Pérez Comendador, Roma, 11-3-1936*, RAER, caja 90, carpeta 5, doc. 27.

⁴⁴ *Certificado del periodo de pensionado de Enrique Pérez Comendador, Roma, 11-8-1939*, RAER, caja 90, carpeta 8, doc. 5.

⁴⁵ *XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, 1938-XVI. Catalogo*, Venecia, Officine Grafiche C. Ferrari, 1938.

orrelieve *Pieina* (1937, Real Academia de España en Roma) y, sobre todo, a la rotundez corporal del mediterraneísmo de Aristide Maillol (1861-1944), como en *Ragazza con cántaro* (1938, Museo Pérez Comendador-Leroux, Hervás), además de al retrato etrusco y romano, como en *Novia romana* (1937, Museo Pérez Comendador-Leroux, Hervás).

Conclusiones

A través de este breve panorama se ha podido comprobar la pervivencia del clasicismo en la escultura española contemporánea, la cual conviene, en mi opinión, recuperar y analizar, sobre todo porque en determinadas épocas, como ésta, este tipo de escultura ha sido de-
 nostada en favor de otra de vanguardia que, a pesar de su mayor presencia en la historiografía actual, no era la más cultivada en el momento. De hecho, durante este periodo, la mayoría de los escultores españoles pensionados en Roma unen en su obra tradición y modernidad, un reflejo de una personal absorción de lo clásico y de la influencia de las corrientes artísticas predominantes en la Italia del momento, adscritas a la renovación escultórica internacional pero no de estricta vanguardia. Rodin, Bourdelle, Meštrović y la escultura fascista son algunos de sus referentes más recurrentes, los cuales se combinan con un regusto clásico en una adaptación a las corrientes escultóricas de cada momento. Siguen, por tanto, siendo aún válidas para ellos las palabras pronunciadas en 1835 por el entonces director de pensionados Antonio Solá:

[...] Antigüedad venerada, sí, jóvenes, e inmortal en las cosas de arte: Antigüedad que sólo los necios desprecian, o porque no la conocen o porque no tienen alma para elevarse a tanta altura: Antigüedad que es siempre la primera maestra en todas las obras del ingenio.⁴⁶

⁴⁶ Antonio SOLÁ, *Intorno al metodo che usarono gli antichi greci nel servirsi de' modelli vivi per le loro belle opere di arte* (cit. tomada de Anna RIERA I MORA, «El celo de Antoni Solà en los asuntos de la Academia de San Luca de Roma: ideario estético de un escultor catalán», en *Correspondencia e integración de las artes*, Málaga, Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, 2003-2006, p. 497).

A PROPÒSIT DE L'ACTUALITAT DEL CLÀSSIC (II)*

Francesc Fontbona

Les jornades L'Actualitat del Clàssic són un bon punt de partida per començar a raonar sobre el clàssic. Sembla evident que el clàssic no està de moda, però si l'actualitat dóna una oportunitat a allò clàssic perquè funcioni, se'ns planteja una altra qüestió, perquè jo crec que ens apropem a la història de l'art d'una manera excessivament mediatitzada per la pròpia tradició historiogràfica.

La tradició historiogràfica ens ensenya que hi ha diferents moments: romànic, gòtic, renaixement, barroc... Tot això era veritat, però arriba un moment al segle XIX que ja no podem dir: «després d'això ve allò altre», perquè, per dir-ho de manera mercantilista, l'oferta s'ha diversificat.

El que era veritat en una societat antiga, medieval i fins i tot de la primera modernitat, ja no és veritat a partir de l'edat contemporània. Això és una raó històrica. Fins al final del segle XVIII i l'inici del XIX, podem simplificar tot dient que hi va haver l'absolutisme com a model socioeconòmic. Els països estaven dominats per una manera absolutista de portar la *res publica*. Dintre de la piràmide en què podem emmarcar aquestes societats, hi havia algú o algun petit grup que dirigia el que s'havia de fer. Això és el que es trenca històricament amb la Revolució Francesa, la Revolució Liberal i la Revolució Americana, que tenen com a conseqüència una nova societat molt més plural perquè ja no hi ha un monarca (encara que continuïn governant, ja

* Transcripció de la intervenció a les I Jornades Internacionals L'Actualitat del Clàssic (29-5-2012).

no són els monarques absolutistes) que decideixi què es fa. Això es reflecteix per exemple en les seves pròpies col·leccions artístiques, que passen a ser de l'Estat, mentre que fins aleshores eren propietat privada. Per tant, amb aquestes revolucions de final del segle XVIII canvien moltes coses.

El principal canvi és que hem d'oblidar el fet que hi ha una única possibilitat de representar. Perquè això de les possibilitats úniques és propi d'una època passada que correspon a l'absolutisme. Però considero que això no ens ho hem acabat de creure. No hem acabat d'assimilar el fet que a final del segle XIX comenci a aparèixer tanta dispersió en el món de l'art. Hem continuat pensant que sempre hi havia una línia mestra. Aquesta línia mestra era la mateixa que es presenta consagrada en els llibres d'història de l'art solvents. Aquesta línia mestra comunament acceptada aniria després del neoclassicisme, quan vindria el romanticisme, el realisme, l'impressionisme, el postimpressionisme i, a partir d'aquí, ens diu aquesta historiografia que ha quedat anquilosada que hi ha una evolució envers allò que podríem denominar «la processó dels *ismes*», que s'acumulen l'un darrere l'altre, com ara el fauvisme, el dadaisme, l'orfisme, el surrealisme... una cosa que se'ns ha ficat al cap com si fos inamovible i única.

Els qui ens dediquem a la història de l'art del segle XX, que ja comença a ser una història de l'art del passat, valorem que a la història de l'art d'aquest segle hi ha hagut aquestes coses, però també moltes d'altres. Dir que una determinada obra és, per exemple, del 1908 i que per tant hauria de ser «cubista» és un plantejament erroni, ja que tant podria ser cubista com una trentena de coses diferents. Però aquestes altres trenta opcions més, de moment, no les hem pres en consideració. Potser podríem arribar a fer un estudi profund demanant-nos per què la historiografia no ha tingut en compte aquestes altres possibilitats.

Siguin quines siguin aquestes raons, estem en condicions d'afirmar que en el segle XX, essent els *ismes* una realitat que acompanya el naixement del segle, no constitueixen una realitat en exclusiva i això encara no ho hem interioritzat. És per aquest motiu que apareixen tot un seguit d'onades i de superposicions al llarg de l'art del segle XX, un període en el qual passen coses que podríem dir «inexplicables» si ens les hem d'explicar des d'aquest criteri absolutista de

pensar que les coses responen només a una única veritat que es va repetint. I moltes de les coses que passen no encaixen en aquesta graella. Aquest és el cas, per exemple, de l'escultor Aristides Maillol. Tothom està d'acord que és un escultor cabdal en l'art del segle xx però no encaixa en la plantilla, ja que la plantilla consagrada no deixa espai a la seva obra. Així, doncs, si estem d'acord en la seva qualitat excepcional, com a mínim haurem de reformar la plantilla, si és que n'hem de tenir, que és una qüestió que sovint em plantejo.

D'altra banda, si avancem en el temps, ens podem trobar amb personatges com ara Edward Hopper o com el fa poc traspassat Lucien Freud: segons aquell raonament, no els tocava pintar el que van pintar, perquè no encaixen en la plantilla, però en canvi ho van pintar i tenen un reconeixement absolut i existeixen amb entitat pròpia. I és per això que ens plantejem que falla alguna cosa. I, evidentment, no falla la història, perquè la història no falla, és el que és, qui fallen són els historiadors, que no hem sabut explicar aquests fenòmens adequadament, que no hem sabut reordenar-ho i pensar que, aquella escala rígida que ens havíem inventat, l'hem de trencar i fer-ne una de nova, o que n'hem de construir d'altres, per bé que, parlar de l'art amb pautes rígides potser seria més propi d'un passat previ a la Revolució Francesa...

A partir d'un nou concepte social democràtic, cada subjecte demana una cosa, i un grup demanarà una cosa i un altre grup una altra. Els uns seran quatre, uns altres quatre-cents i uns altres quatre mil, però cadascun d'ells té dret a demanar el que prefereixi; de la mateixa manera que en el Parlament d'un estat democràtic hi ha partits amb percentatges de representació diferents, en el món de l'art hauria de passar el mateix. I amb el temps també és possible, seguint el model parlamentari, que els percentatges canviïn de proporció, tot acostant-se a la complexitat de la vida i de la nostra societat, que varia constantment.

L'autor de l'obra d'art és l'artista, i el seu interlocutor és el públic, o el poble si ho volem dir així, i el que fa l'artista, si troba un ressò en el poble, en el públic, es converteix en vàlid. I no ho és per un motiu extemporani, sinó pel dret que tot artista té de manifestar-se en llibertat sempre que trobi ressò en el sector de la societat envers el qual es dirigeix.

Per tant, quan, des d'aquest plantejament, parlem de l'actualitat del clàssic, el clàssic pot ser tan actual com qualsevol de les múltiples opcions o estils que apareguin en el panorama artístic. Sempre que hi hagi oferta i demanda —diguem-ho així— per posar-ho dintre del context del pragmatisme del mercat, allò existeix i per tant és digne de ser estudiat i d'aparèixer en les glosses d'una època.

Una altra cosa és el tema de la incompetència en el món de l'art. Sempre parlo de l'artista com a persona que té coneixements sobre el que fa. Perquè crec que de la mateixa manera que quan una persona necessita un metge va a trobar un metge competent, i quan necessita un advocat decideix buscar-ne un de prestigi, quan necessita un artista, en busca un que conegui el seu àmbit i la seva gramàtica. Ara, de gramàtiques, en l'art n'hi poden haver moltes, però sempre haurien de ser gramàtiques sòlidament estructurades. I com que afortunadament n'hi ha moltes, per aquesta mateixa raó coexisteixen el clàssic i el modern, des del moment que hi ha algú que els crea amb competència i amb passió, i des del moment que hi ha algú que els acull amb gust i amb plaer de tot nivell (intel·lectual o sensual). I això els dóna validesa.

Així, doncs, el clàssic és actual al cent per cent.

EL CONATO CLÁSICO EN J. M.^a SERT

Pilar Sáez Lacave

C'est à la fois très classique d'ordonnance,
très romantique et très nouveau.

Jacques-Émile BLANCHE,
«Décoration de la cathédrale
de Vic par José María Sert»,
La Grande Revue, 25 de octubre de 1907

Introducción

Se ha estudiado y dicho mucho sobre las relaciones entre lo clásico y la modernidad, o más concretamente con el arte más vanguardista del siglo xx. Éste, cuya esencia nace de la ruptura con el pasado, mantiene una relación más que compleja con el clasicismo. Todos admitimos, sin embargo, que ha sido la fuente donde, de una manera u otra, han ido a beber sus artistas.

En lo que se refiere a José María Sert, debemos admitir de entrada que se trata de un artista que podríamos calificar de «barroco moderno» y que, por lo tanto, sus relaciones con lo clásico —en cuanto oposición de lo barroco— no son claras y, en todo caso, nunca son directas. Ahora bien, podríamos realizar un ejercicio de reflexión casi gimnástico e intentar estirar definiciones y conceptos para entender qué relación tiene este pintor *barroco* con lo clásico o, en su caso, con la herencia clásica.

¿Qué es, pues, lo clásico? Podemos partir de una doble significación del clasicismo: formalista primero, en su sentido de respeto a las leyes y los cánones, y estética a continuación, en su calidad de utopía, tal y como lo definen Winckelmann y el romanticismo. Pero también podemos entenderlo como aquello «de carácter inolvidable», lo que

permanece y lo que una obra posee de «abierto», un sentido que da por válidas la melancolía y la nostalgia del pasado. Desde estos tres sentidos estudiaremos las relaciones de Sert con lo clásico.

Periodo clásico: la tendencia italiana

Existe en la dilatada carrera de Sert un periodo que podemos denominar como «clásico» por la atención particular que presta durante estos años a las cuestiones formales, las cuales desaparecerán más tarde de su obra o se formularán de otra manera, y por la respuesta que les da. Alberto del Castillo, su principal biógrafo, utiliza el término «tendencia italiana» para calificar estos años, que coinciden con los debuts de su carrera.¹ Y es que lo primero que hace el joven pintor al recibir el encargo de la decoración de la catedral de Vic en 1900 es viajar a Italia en busca de inspiración, concretamente a Asís. Elige, pues, el arte *clásico* del primer Renacimiento como modelo artístico. Esta mirada al pasado no es, sin embargo, el punto de partida de su carrera. Antes de volverse hacia Italia, Sert busca a su alrededor, concretamente entre los ambientes simbolistas en los que se mueve, y así lo demuestran los artículos elogiosos que dedica en sus primeros años a artistas como Santiago Rusiñol, Albert Besnard y Maurice Denis. No vemos tampoco huellas de «la norma clásica» en su primer conjunto decorativo, *El cortejo de la abundancia* (Bing, 1900). Se trata más bien de un arte que ensalza el valor del símbolo como elemento expresivo y sintético de la emoción. Sus preferencias se inclinan en estos años por artistas como Khnopff, Böcklin y «algunas cosas de Cottet» y, entre los antiguos, sólo cita a Velázquez.² Sert parece, pues, a principios de 1900 más interesado por el simbolismo de raíces alemanas que por la Italia clásica.

Apenas un par de años más tarde, su discurso cambia sensiblemente al referirse a Besnard.³ Aunque el sentimiento sigue siendo el

¹ Alberto del CASTILLO, *José María Sert: su vida y su obra*, Barcelona / Buenos Aires, Librería Editorial Argos, 1947, p. 61.

² José María SERT, «Els jardins d'en Santiago Rusiñol», *Pèl & Ploma*, 1 de diciembre de 1900, p. 11.

³ José María SERT, «En Besnard dins l'art», *Pèl & Ploma*, marzo de 1902.

leitmotiv de la obra, éste debe concretizarse mediante elementos formales. No cabe duda de que el viaje por Italia ha hecho mella en la mirada del joven pintor, aunque seguramente sea sobre todo la confrontación con su propia creación —Sert trabaja desde hace dos años en el boceto de *su* catedral— lo que le hace racionalizar sus propósitos. Este artículo nos deja entrever dos grandes necesidades que Sert parece experimentar en su trabajo: por un lado, su apego a la naturaleza y a la realidad para alimentar su imaginación, y por el otro, el hecho de que, más que un modelo, esta realidad supone un marco, con sus límites, sobre el que crear. Este marco y esta dependencia revelan la necesidad íntima y profunda que tiene de la norma, la cual es, un poco a la manera del *Eupalinos* de Valéry, el marco de su libertad.⁴

Esta admiración por el arte de Besnard, así como, por ejemplo, por el de un Joan Llimona,⁵ sitúan a Sert en una vía en cierta manera «clásica», en la medida en que demuestra su apego a la forma y a un arte mimético cuyo modelo es la naturaleza. Sin embargo, su posición no implica todavía el rechazo del principio enunciado por Maurice Denis, según el cual la tela es ante todo una superficie plana, tal y como demuestra el artículo que le dedica en 1906.⁶ En él, Sert admite de manera exclusiva el carácter decorativo de la pintura. Al ser ésta una pintura «esencialmente mural», la considera plana, tal y como Denis declara, reconociendo como válida la técnica de la aplicación de fondos planos (*aplat*) de colores para conseguir profundidad sin traicionar la superficie bidimensional del soporte. El catalán

⁴ Años más tarde, él mismo concretizará esta idea en una intervención realizada en el Convenio Volta, en Roma, donde asiste como invitado. Allí dirá que la «norma» de la pintura mural es la arquitectura: «mais la peinture murale [...] est sujette d'une discipline aussi impérieuse que celle des vers, et c'est l'architecture du lieu qui impose sa loi au peintre». Intervención de José María Sert en el Convegno Volta, «Sobre las relaciones entre la arquitectura y el arte figurativo», Fonds Maraini, Convegno Volta, PV de las intervenciones en el coloquio, Archivos de la Galleria d'arte Moderna, Roma, 1936.

⁵ Carta de J. M.^a Sert a Jaume Serra, 1905-1906 [octubre-diciembre de 1904], Arxiu Capítular de Vic.

⁶ J. M.^a SERT y Carlos de CASTERA, «Une décoration de M. Maurice Denis pour une chambre de musique», *L'Occident*, junio de 1906.

alaba sobre todo el peso que tiene el dibujo en la obra de Denis, pues hace que el tema sea inteligible al definir la forma. Ésta dirige la proporción de la composición y, en consecuencia, su destinación, siendo, pues, un elemento indispensable de la pintura mural. Queda claro, según esto, que el dibujo es para Sert uno de los elementos que vehicula el carácter decorativo de la pintura. Por eso admira la obra de un Besnard o un Llimona, cuya utilización del color, de la materia y del movimiento traduce sobre todo el respeto clásico de la forma, portadora del gesto y por lo tanto de la vida.

A Sert no se le puede tildar de teórico y, sin embargo, su primer proyecto de Vic (realizó tres distintos a lo largo de su carrera)⁷ parece ser el resultado de una posición teórica con respecto a la pintura decorativa mural. En 1907, tras haber sido ovacionado por la prensa al presentar las primeras telas de dicho proyecto en el Salón de Otoño,⁸ escribe al obispo Torras:

Hoy, todas las corrientes en pintura están orientadas hacia la búsqueda de la materia y de la *nuance* [en francés y subrayado en el original] en el color. Esta dirección ha alejado poco a poco la pintura de la forma, de la luz y de la composición, de tal manera que la exposición de nuestro trabajo, que demuestra que la forma puede presentarse bajo aspectos al mismo tiempo novedosos y clásicos y que las armonías de las combinaciones de las formas pueden producir efectos tan armoniosos como los acordes de color, ha sorprendido y ha enfurecido [*empipat*].⁹

⁷ Sert abandonó durante la Primera Guerra Mundial la realización del primer proyecto de Vic por falta, según él, de medios para sacarlo adelante. Cuando, a principios de la década de 1920, Francesc Cambó intervino financieramente para que el proyecto pudiera terminarse, Sert había cambiado mucho. Remodeló entonces el programa iconográfico y, sobre todo, abandonó el color. Este segundo proyecto desapareció en la quema de la catedral ocurrida a principios de la Guerra Civil a manos de grupos revolucionarios. Las telas actuales pertenecen al tercer proyecto realizado por Sert durante la década de 1940, de tema y factura completamente distintos a los dos anteriores.

⁸ Sert presentó siete telas al público en octubre de 1907. El éxito que recaó en esta primera exposición propulsó su carrera.

⁹ Carta de J. M.^a Sert a Torras i Bages [7 de octubre de 1907], Arxiu Capítular de Vic.

Hay que recordar que en París se vive en esos años lo que Jean-Paul Bouillon llama, refiriéndose a Denis, un «nuevo clasicismo».¹⁰ El entorno más próximo de Sert, en este caso Maurice Denis, que como hemos visto le sirve de modelo teórico, proclama, «contra el sensualismo, contra la atención demasiado exclusiva a la emoción del instante, la necesidad de construir durablemente»;¹¹ es decir, volver al estilo de los clásicos y al valor de la forma. Sert necesita la forma y la composición —elementos puramente académicos de la organización de la representación— para articular su lenguaje decorativo, que en estos primeros años de su carrera está todavía en periodo de formación. Esta reconsideración de la forma debe, sin embargo, llevarse a cabo dentro de los límites que impone la doble dimensión. Si tenemos en cuenta el valor simbólico que adjudica a la pintura, podemos imaginar que, al hacerlo, Sert pretende demostrar que la forma, en su concepción clásica, puede ser portadora del símbolo al mismo nivel que su abstracción. He ahí el punto de partida de su pintura, alrededor del cual se forja su lenguaje de decorador. Esta preocupación formal incluye el interés de la integración de la figura en el marco que la acompaña, la claridad de la representación tridimensional o la articulación de las diferentes partes de una misma figura en un todo. Las primeras telas de Vic reflejan claramente los esfuerzos que realiza Sert en este sentido y el respeto que muestra en estos momentos por el carácter plano de la pared.

Esta cuestión le lleva a enfrentarse a un problema de talla: ¿cómo resolver sobre el plano la dificultad estilística que se plantea de la relación entre la figura y el fondo, entre la forma y el espacio, sin dejar de ser legible? Este último detalle condiciona la respuesta de Sert, puesto que intenta una representación «plana» que no reduzca el volumen a dos dimensiones. Para ello dispone de la abstracción de la luz y del color, que consigue con la aplicación de tonos de fondo, para que el contraste entre la figura y el fondo dé esta impresión de doble dimensión, pero con la dificultad de no abandonar el volumen de las

¹⁰ J. P. BOUILLON, «Le parcours du peintre», en *Maurice Denis* [cat. exp.], París, RMN, 2006, p. 24. La expresión pretende marcar la diferencia con los neoclasicismos posteriores.

¹¹ *Ídem*, p. 24.

formas. La línea recupera en este contexto sus funciones clásicas: construye y define, a la vez que rotula la relación de la figura con el marco que la rodea. Y aunque la perspectiva apenas se sugiere, el espacio se define por medio de arquitecturas, por el emplazamiento de los personajes y por la vegetación que cumple a la vez una función decorativa. Sert hace reposar en la forma, y concretamente en la figura humana, la fuerza decorativa de su pintura; de ahí la exigencia de claridad en su lectura.

Estas cuestiones relativas a la forma no son exclusivas de la pintura de Sert, sino que preocupan a gran parte de su generación. Ahora bien, mientras que, por ejemplo, Matisse responde a este deseo de claridad guiado por el primitivismo y la pintura de Cézanne, Sert lo busca en la pintura mural italiana del Renacimiento y del Barroco. El camino que toman, por ejemplo, los cubistas, al reducir el volumen a las dos dimensiones de la tela, es definitivamente demasiado abstracto para Sert, al dificultar la lectura de la obra. Al contrario que algunos de sus contemporáneos, prefiere someter su intención decorativa, tal y como él la entiende —armonía, unidad, claridad de lectura, volumen, forma— al resto de los valores pictóricos, técnicos o estéticos, cuya existencia depende del valor principal, que es la decoración.

Tal y como demuestra su correspondencia, donde a menudo trata la cuestión, la preocupación fundamental de Sert reside en el aspecto decorativo de la obra.¹² Otros aspectos teóricos e incluso formales relativos a la obra de arte no aparecen en sus cartas. Lo más decisivo de

¹² Véase la correspondencia que mantiene en estos primeros años del siglo con el obispo Torras i Bages y distintos miembros del capítulo de la catedral (ACV). Durante mucho tiempo se ha evitado definir a Sert como un pintor decorador. Este adjetivo, peyorativo para una gran parte de la crítica del siglo xx, dañaría, según algunos, la reputación del «gran artista» Sert, que de pintor pasaría a ser un «simple» decorador. Ahora bien, yo creo que para entender adecuadamente la obra de Sert y sus objetivos estéticos es importante no olvidar que se trata de pintura decorativa, bien distinta en su concepción y realización de la pintura de caballete. Si Sert convierte esto en un halago, se debe a que en aquel momento el pintor decorador todavía se situaba en la élite de los artistas, pues para triunfar en este medio eran necesarias, según la crítica, unas dotes particulares que muchos pintores de caballete no poseen, aunque sean excelentes en el pequeño formato.

su búsqueda son las fuentes a las que se remite. En julio de 1905 viaja a Amberes para visitar una exposición de Jordaens, «uno de los maestros [...] que mas admir[a]», del que resalta su «magnífica abundancia».¹³ En 1908 vuelve fascinado de Valencia, donde ha descubierto la decoración mural de la iglesia de los Santos Juanes, de finales del siglo XVII, de la que escribe: «o yo no entiendo nada de la crítica y soy ciego, o en esta pintura están todos los defectos y cualidades [...] que hay en la mía».¹⁴ El modelo de la gran pintura decorativa se impone como una evidencia y minimiza cualquier otra fuente. En junio de ese mismo año escribe desde Roma y proclama sin reservas su admiración por Rafael, a quien «nunca había entendido a fondo», por la *Comunión de san Jerónimo* del Domenichino o por las estancias Borgia de Pinturicchio.¹⁵

Podemos decir sin temor a equivocarnos que la influencia italiana en Sert está sobre todo ligada a una época y a un sentimiento. Es una búsqueda de un modelo, en su sentido de norma, más que de estilo. Los problemas técnicos y formales que encuentra en la realización de Vic, así como el carácter del proyecto (decorar una catedral), le obligan a mirar hacia atrás en un momento en que se opera una revitalización de lo clásico materializada por Cézanne, cuya gran retrospectiva tiene lugar en 1904. Artistas como Denis o Maillol, empujados por este imperativo clásico, exploran este terreno, añadiendo en el caso del primero la regla clásica a las doctrinas del sintetismo y del simbolismo. Esta llamada de lo clásico, confirmada con la enorme repercusión que tuvo en 1905 la exposición de Ingres, nos deja entrever la gran dificultad que sintió esta generación frente a la fractura formal que ocasiona la caducidad del modelo en sí. La obra de Sert de estos años de la preguerra se sitúa justamente en el gran callejón que nace de la proclamación de la doble dimensión de la tela y que le hace dudar de manera permanente entre el espacio y el muro. La llamada de lo clásico le provee de medios teóricos y formales para ejercer su arte sin tener que sacrificar por el momento su dependencia de la norma.

¹³ Carta de Sert a Torras i Bages, s.d. [finales de julio de 1905], ACV.

¹⁴ Carta de Sert a Torras i Bages, s.d. [19 de marzo de 1908], ACV.

¹⁵ Carta de Sert a Torras i Bages [12 de junio de 1908], ACV.

Entre 1908 y 1914 Sert realiza siete conjuntos decorativos.¹⁶ Todos ellos responden estilísticamente a lo que Del Castillo llama «la tendencia italianizante». En ellos desarrolla una obra en la que la armonía y la unidad se consiguen por medio de la composición y del dibujo de la forma. Todas las críticas del momento destacan el uso del arabesco para conseguir la unidad del conjunto. La ascendencia de la escultura es evidente en el modelado de las figuras. El cuerpo humano, cuya representación se hace dentro del respeto de la forma clásica, es el objeto principal de la pintura.

Sert se va liberando poco a poco de la doble dimensión impuesta por la pared gracias a una concepción muy teatral del espacio y a la utilización de artificios visuales, como los elementos arquitectónicos, en los que se desarrolla la escena. Puede así horadar el muro sin trastornar su sistema estético. La referencia a un pasado clásico italiano se acentúa con el paso del tiempo y se convierte en el modelo principal en los años inmediatamente anteriores a la guerra: primero la Roma barroca y, más tarde, la pintura mural de Venecia. La huella italiana es particularmente clara en la gama de colores que utiliza y en el modelado de la forma, muy académico y respetuoso con la proporción clásica. El tratamiento de la luz, por su parte, recuerda la técnica de Denis de aplicación del color.

«La ascensión colorista», tal y como la califica Folch i Torres en 1910, es la característica más significativa de todas estas pinturas.¹⁷ Es decir, la conquista progresiva del color y su repercusión en la formación de un estilo. En un conjunto como el realizado en 1910 para el salón de baile del marqués de Alella, los tonos blancos, azules, rosados y carnosos de la pintura veneciana del siglo XVIII terminan por sustituir a los rojos y verdes renacentistas de las primeras obras, presentes por ejemplo en *La alegoría de la justicia* (Palacio de Justicia de Barcelona, 1908). El color y el tratamiento del espacio pasan

¹⁶ Se trata de *La alegoría de la justicia* (Palacio de Justicia de Barcelona, 1908), *La danza del Amor* (marqués de Alella, 1910), *El cortejo de Apolo* (Poullignac, 1911) y *El triunfo de Baco* (Noble, 1913). Sert realiza además otros tres conjuntos hoy desaparecidos para la condesa de Béarn, J. E. Blanche y Luis de Errazu respectivamente, todos fechados alrededor de 1912.

¹⁷ Joaquim FOLCH I TORRES, «Les pintures d'en Sert a casa el marqués d'Alella», *La Veu de Catalunya*, 29 de diciembre de 1910.

en un corto lapso de tiempo de tener un rol secundario en la composición, dominada por la forma, a ser elementos destacados. Ahora bien, no es tanto en el color en sí, sino en su profusión, donde Sert hace reposar el valor decorativo de la escena, porque cuando decide reducir las gamas que utiliza éstas siguen manteniendo la misma fuerza decorativa.

Vistas estas consideraciones sobre el estilo, cierto es que lo que más fácilmente permite hablar de un periodo clasicista en Sert son los temas. Las obras realizadas entre 1900 y 1913 que conocemos¹⁸ exploran todas ellas temas mitológicos, con excepción, evidentemente, del proyecto para la catedral de Vic. Pomona, Apolo, Baco o Cronos son los protagonistas de estos paneles que en la mayor parte de los casos dan título a la serie decorativa en la que aparecen.¹⁹ A menudo, el tema elegido tiene que ver con la ubicación del conjunto y, así, Apolo aparece sucesivamente en el salón de música de la princesa de Polignac en 1911 y en el que realiza para sir Saxton Noble dos años después. A lo largo de estas obras, Sert evoluciona hacia cierta ligereza refinada, usando la tradición más clásica, por ejemplo, para componer *La danza del Amor* (Alella, 1910), conjunto que, por otra parte, responde mejor a la estética del novecentismo. Sin embargo, quizá lo más señalado de estas obras se deba a que el tema mitológico le permite a Sert componer un vocabulario decorativo propio. La iconografía clásica se revela pronto insuficiente para cumplir sus objetivos decorativos y elementos de origen oriental y exótico aparecen

¹⁸ Gracias a Alberto del Castillo, la obra de Sert es bien conocida, puesto que detalla de manera cronológica su vida y su obra. Ahora bien, algunos de estos conjuntos decorativos han desaparecido o sólo se conoce su nombre. La dificultad estriba en la atribución correcta de cada panel o boceto, si los hubiera, al conjunto al que pertenecen.

¹⁹ *Homenaje a Pomona* o *El cortejo de la abundancia* es el título que recibe el decorado que Sert realiza en 1900 para el pabellón de l'Art Nouveau de Bing. Cronos aparece representado junto con las Parcas en las pinturas de *La alegoría de la Justicia* (Palacio de Justicia, 1908). El Amor es el protagonista del ciclo que pinta para el marqués de Alella en 1910, *La danza del Amor*, donde se le representa en distintas situaciones, con el poeta, con el sileno, con la muerte... Para el salón de música de la princesa de Polignac elige a Apolo y lo representa con sus musas en el llamado *El cortejo de Apolo* (1911). Por fin, en la serie realizada en 1913 para sir Saxton Noble, Baco y Apolo ocupan los paneles principales.

para mezclarse desordenadamente con los anteriores. La proximidad con los Ballets Rusos durante estos años justifica seguramente su aparición, así como la voluntad de Sert en insistir en lo sensual y lo onírico en detrimento de otros factores. Gracias a los encargos de carácter privado, que Sert encadena desde su triunfo en el Salón de Otoño de 1907, el joven artista adquiere la libertad necesaria para componerse un lenguaje muy personal y trazarse su propio camino, al margen de las tendencias de moda. El tema va perdiendo su rol inicial de portador de la expresión y del sentimiento para convertirse en una simple excusa decorativa. La asociación de elementos muy diversos componen el conjunto y la imagen se teatraliza: homenajes, cortejos, presentaciones, números de circo harán poco a poco su aparición en la tela. Sert compone por acumulación, añadiendo, mezclando y juntando, siguiendo sin embargo siempre la tradición académica de ordenación del espacio pictórico. Ya en 1907 le escribe así al obispo Torras a propósito de la representación verídica de la realidad:

[Verkade] prefiere representar las cosas tal y como las pensamos y no como las vemos y yo, por carácter, estoy más inclinado a hacerlo tal y como las veo. He aquí dos métodos opuestos, los dos han producido obras bellas. El que Verkade defiende ha creado la Sixtina, pero la que yo he tomado ha creado Venecia. Él piensa que el instinto es una manera de pensar y yo creo que en pintura el instinto es sobre todo una manera de mirar y de sentir.²⁰

Sert, un barroco moderno. El lenguaje y los modelos estéticos

El abandono de los temas mitológicos coincide con el inicio de la Primera Guerra Mundial, que Sert pasa en París (esta ciudad será siempre su residencia principal). Los problemas de abastecimiento y la falta de colaboradores provocan un cambio de ritmo en su trabajo y una importante transformación de su lenguaje. Al final de la guerra, su obra sale fortalecida, su lenguaje está definido y su estilo es rotun-

²⁰ Carta de J. M.^a Sert a Torras i Bages, 1907, ACV.

do. Las vacilaciones de los primeros años entre el muro y la perspectiva desaparecen definitivamente. Los fondos de las telas se abren en profundidad y en ellos aparecen grandes vistas panorámicas.

Llevado por la libertad que supone trabajar para una clientela privada, la «personalidad barroca» de Sert se afirma; su gusto por la desmesura y lo grandioso tallan a partir de este momento su vocabulario. El dibujo de la forma sigue definiendo la representación como algo verdadero; sin embargo, la línea pierde protagonismo y la imagen abandona su peso simbólico. La imaginación gobierna de manera clara. La puesta en escena se complica, las relaciones dispares de objetos muy diversos y su acumulación desordenada lanzan la representación al mundo aparente de las sensaciones. Todos estos rasgos formales están relacionados con un sentimiento y una estética del barroco, en oposición al orden y la pureza que emana de lo clásico, si seguimos las pautas marcadas por Wölfflin. Todos ellos definen a primera vista la obra de Sert.

La relación del pintor catalán con lo clásico se construye, pues, de manera diferente a partir de este momento: principalmente a través de los modelos y de las referencias o las fuentes artísticas a los que apela o hace referencia su obra. Ahora bien, muchos de estos modelos —que no todos—²¹ responden ellos mismos a una estética barroca, ya sea por cuestiones cronológicas como por otras puramente formales. Así, podemos nombrar entre estas fuentes a Veronés, Miguel Ángel o Rubens; y, en otro orden de cosas, el *Quijote* (fuente de inspiración de varios de sus decorados) entre los primeros o a Boucher, Gustave Doré o Daumier (me atrevería a incluir aquí a *Simbad*, otra de sus referencias literarias preferidas), entre los segundos. Y he aquí donde debemos tener en cuenta nuestra segunda y tercera definición de lo clásico, la que nos habla de ideal estético y del carácter eterno y abierto de una obra de arte, pues, desde este

²¹ Sert se construye, con la ayuda de su cámara de fotos, un catálogo de motivos que usará en los fondos de sus telas a lo largo de toda su vida. Una sección importante está dedicada a la arquitectura y a la escultura, con modelos muy variados, tanto barrocos como clásicos. Encontramos, por ejemplo, fotos del foro romano o de varios templos de la Grecia clásica junto con detalles de fuentes de Bernini.

prisma, establece la obra de Sert su relación con lo clásico. Una relación, por otra parte, muy sólida.

A pesar de usar una estética o un lenguaje barrocos, todos ellos son modelos que nosotros (al igual que Sert) consideramos clásicos. Es Cézanne quien, ya en tiempos modernos, pretende «hacer un arte como el de los museos». Para él, este ideal clásico está representado por artistas como Veronés y Rubens, es decir, venecianos y españoles, así como por los maestros decorativos del pasado,²² todos ellos modelos estéticos de José María Sert. Se trata de una mirada que se construye a través de Roma, una comprensión (o si prefieren interpretación) de lo clásico a través de los modelos barrocos, cosa que en sí no es nada extraña.²³

Una mirada hacia el taller nos haría dudar de nuevo de esta mirada exclusivamente «barroca» de Sert. La copia del natural y el trabajo *d'après modèle*, el valor de la naturaleza como modelo, están en la base de su trabajo, tal y como demuestra la exposición parisina *José María Sert, le Titan à l'oeuvre*.²⁴

La relación de Sert con lo clásico es, pues, un tema complejo, que propone más preguntas que respuestas. Su mirada heteróclita hace de él lo que hemos convenido en llamar un barroco moderno, pero la riqueza y variedad de sus fuentes, el inmenso respeto de la tradición, el carácter de obra decorativa mural y su método de trabajo demuestran el importante peso que tiene lo clásico, en todas sus acepciones, en su obra.

²² Carta de Cézanne a Émile Bernard (25 de julio de 1904), citada por Valeriano Bozal, en «Clasicismo: necesario e imposible», *Forma, el ideal clásico en el arte moderno*, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 2002, p. 18.

²³ No hay sitio aquí para alargarse sobre este tema, pero todos sabemos que los modelos clásicos son fundamentales en la estética del periodo barroco.

²⁴ Remito al lector al catálogo de la exposición *José María Sert (1874-1945), le Titan à l'oeuvre*, París, Petit Palais – Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, París – Musées, 2012.

L'IDEAL CLÀSSIC EN L'ARQUITECTURA CATALANA (1912-1930)

Mercè Vidal i Jansà

El terme clàssic és una categoria que es podria considerar pejorativa si la contraposem a la il·lusió de nou o modern. En el pròleg del llibre de Peter Collins, l'historiador i arquitecte Ignasi de Solà-Morales introduïa un aspecte prou important i ara ens convé fer-hi referència.¹ Precisament perquè la dicotomia que es pugui establir entre «clàssic» i «modern» no esdevé moltes vegades una contraposició *tout court*. Els relats o les revisions que alguns autors han portat a terme —com indicava Solà-Morales— i que podien estendre's de Pevsner a Collins, passant per Benevolo, Kaufman, Hautecoeur i Rossi, diluïen la idea que el naixement de l'arquitectura moderna era *ex novo*. L'argumentació es basava en el fet que aquesta se'ns mostra solidària de dos grans cicles, entre la fi del Renaixement i l'inici de l'arquitectura «moderna».

Un dels arquitectes catalans actiu als anys vint i trenta, Antoni Puig i Gairalt,² que es va consolidar com a exponent de l'arquitectura noucentista però també fent el pas cap a la modernitat, el 1928, quan va presentar a Barcelona Le Corbusier, a la Sala Mozart, fou ben explícit en afirmar que: «Tenim fe en aquesta època tan bescantada per molts. Tenim fe en els esperits selectes que treballen incansables per acor-

¹ Peter COLLINS, *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 3-6.

² Alícia SUÀREZ i Mercè VIDAL, *Els arquitectes Antoni i Ramon Puig Gairalt. Noucentisme i modernitat*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993.

dar-se en el temps actual». I pocs anys després encara reafirmà més aquesta defensa establint un símil amb el Renaixement, des d'un mitjà de difusió com ho era la revista del *CAME*.³ Considera que si l'arquitectura actual, és a dir, «moderna», ha estat qualificada per alguns com a moda —i recordem que en realitat també ho va ser considerat el mateix Renaixement—, «es una moda que vivirá y evolucionará durante siglos, hasta que una moda propia de los que entonces existan ocupe su lugar, tal como ha sucedido con las demás arquitecturas, bienvenida sea esta moda que tiene las virtudes del orden, de la simplicidad, de la armonía, de la verdad [...] y que es lo suficiente dúctil para dejarse arbitrar en belleza». Detectem en les seves paraules unes clares connotacions que traspuen el valor de l'esperit clàssic i el porten fins als temps actuals.

És, doncs, especialment interessant reprendre aquesta història de l'arquitectura catalana, precisament, la d'un període en què el ressò d'allò clàssic, com també les referències al món llatí i la relectura que es fa del Quattrocento ve lligada a tot un corpus conceptual. No debades Solà-Morales també era taxatiu quan afirmava que l'obra arquitectònica tan sols s'ha produït a través d'uns determinats sistemes teòrics i ideològics. No hi ha arquitectura sense teoria ni sense crítica, com tampoc n'hi ha sense ideologia.

Les orientacions que s'esdevenen al llarg de les primeres dècades del segle xx manifesten una clara sintonia amb l'Europa que conforma «aquells països», es remarca sovint, «que van a l'avançada» i que donen mostres d'una nova arquitectura. El pes ideològic té un paper important en un doble sentit, ja sigui en el de l'anunciat com en el de ser portador d'una significació traduïda en el llenguatge arquitectònic. Les afirmacions d'Antoni Puig i Gairalt no eren dissonants si pensem que des d'una posició ideal es volia «crear la nostra arquitectura». Aquesta producció arquitectònica, però, no apareix aïllada sinó que també té la seva identificació amb una determinada manera de pensar i de concebre l'urbanisme i, sobretot, la ciutat.

³ Antonio PUIG GAIRALT, «La Arquitectura actual 'es una moda'», *Revista del CAME* (Barcelona), any IV, núm. 35, II, 1932, pp. 17-18.

Joves arquitectes antimodernistes

La clara preponderància que avui es dona a la producció arquitectònica modernista pot falsejar una realitat de la qual eren força conscients els qui entre els anys 1916-1918 obtingueren el títol d'arquitecte a l'Escola d'Arquitectura de Barcelona. Novament reprenem les afirmacions de Nicolau M. Rubió i Tudurí, que finalitzà la carrera el 1918, quan, glossant el seu company i amic, l'arquitecte Raimon Duran i Reynals, l'adjectivà com a «artista clàssic». L'article que li dedica ens revela com era valorada l'arquitectura que es construïa i, de fet, quin era el seu posicionament. Rubió deia:

Malgrat el que avui sembli, vist el fenomen a mig segle de distància, l'èxit del Modernisme no fou ni fàcil ni complet entre nosaltres, si és que l'èxit existí realment. El gaudinisme i el Modernisme, el cos social de Barcelona els tingué sempre per herètics. S'arribava a dir per part d'alguns que ambdós «envilien» la ciutat a pler, que havien convertit Barcelona en la ciutat «més lletja del món». El Palau de la Música Catalana, en especial, era objecte de diatribes i de vituperis cada nit de concert.

En canvi, per a la nova generació, assenyalava que: «El Renaixement del Noucentisme no es presentà de cap manera com a reanimador de l'arquitectura admesa com a bona per la burgesia barcelonina de final de segle, sinó que proclamà un credo de “nou” classicisme; no es proposà donar a aquella arquitectura una brillant tardor, sinó que propugnà una jove i alegre iniciació primaveral». Per afirmar que:

El que escriu això no fou un noucentista «oficial»- ni Duran, ni molts d'altres. Tanmateix, ho érem, en grau major o menor, *volens nolens*, gairebé tots els joves inquiets d'aquelles generacions arquitectòniques. Respiràvem per dir-ho així Noucentisme. I l'aplicàvem en la pràctica encara que fos sense desitjar-ho. Ja que la ciutat volia Renaixement, nosaltres li oferíem una nova formulació de les formes clàssiques. No vèiem en cap cas en el Noucentisme un moviment conservador, sinó un retorn revolucionari a les fonts més pures i netes del Renaixement.⁴

⁴ Nicolau M. RUBIÓ I TUDURÍ, «L'arquitecte Duran y Reynals, artista clàssic», *Cuadernos de Arquitectura* (Barcelona), núm. 65, 1966; reproduït a *Quaderns d'Arquitectura* (Barcelona), núm. 150, 1982, pp. 23-27.

En el Noucentisme hi ha, en primer lloc, una base classicista, que apareix des del moment en què es reacciona contra el Modernisme i que fins la Guerra Civil marca la producció de tots els arquitectes tradicionalment considerats noucentistes, fins i tot en obres que presenten una suggestió formal més avantguardista. A Catalunya, es pot dir que aquest classicisme apareix en tres versions:

- 1) Un classicisme que ve de l'Europa central, a través del Secessionisme, representat sobretot per Otto Wagner i la Wagner-schule.
- 2) El «classicisme» d'una versió primitiva, autòctona, girat a l'arquitectura vernacle. És en aquesta valoració del món de la tradició popular que el Noucentisme l'utilitza com un veritable mentor en la descoberta d'uns valors essencials per a orientar el seu projecte modern. Alguns arquitectes noucentistes són coneixedors del que representa l'obra d'Heinrich Tessenow a Alemanya. Aquest arquitecte i teòric defensa una arquitectura feta d'ordre i simplicitat, de tocs de «classicisme» enfront de l'avantguarda més radical.
- 3) El mediterraniista, que des d'un punt de vista cultural ampli trobaríem en literatura, pintura o escultura, i que en arquitectura mira sobretot al Renaixement florentí. En aquest sentit, la tradició clàssica mediterrània en el Noucentisme busca un origen mític per a legitimar els seus ideals lluny de l'academicisme.

La secció d'arquitectura del Centre Excursionista de Catalunya

Sovint, en l'etapa formativa d'aquests joves arquitectes —que esdevingueren els protagonistes d'aquest període havent acabat gairebé tots la carrera l'any 1917—, s'ha obviat el pes que va tenir la Secció d'Arquitectura creada al si del Centre Excursionista de Catalunya l'any 1904.

Enfront d'uns estudis reglats, els de la mateixa Escola d'Arquitectura de Barcelona, la necessitat de pertànyer al món modern situa aquells joves en la cruïlla d'abraçar la modernitat des de diversos registres: un d'ells seria l'estudi realitzat en nuclis al marge del que es considera establert (el CEC i l'Escola Galí en serien dos exemples);

un altre, el coneixement directe d'obres que els porta a recórrer el propi territori encara desconegut i a emprendre viatges als centres capdavanters (a l'Europa central, principalment) i a d'altres que en són un referent mític amb els quals hi ha un sentiment d'identificació (Itàlia): «la condició de llatins inèdits», com deia el poeta Josep Carner; un altre registre seria el de les reflexions produïdes pel dictat de conferències o les lectures, ja sigui de llibres o de diaris (principalment *La Veu de Catalunya*) o de revistes especialitzades. En conjunt, doncs, el diletantisme de la majoria d'aquests joves arquitectes esdevé humanisme, i es converteixen en persones amb un perfil molt culte, i en alguns casos molt selectes i elitistes.

La funció del CEC també afavoreix l'inventari, el repertori i la catalogació del patrimoni català que moltes de les sortides busquen (no és fins a l'any 1914 que Prat de la Riba crea el Servei de Conservació i Catalogació de Monuments, amb Jeroni Martorell com a director). Bona part d'aquelles troballes tenen una traducció en el *Butlletí* de l'entitat, i això predisposa aquells joves a fixar-se en el territori; en fan una valoració i de vegades acaben interessant-s'hi des del punt de vista de la Història. Tots ells factors que afavoreixen l'establiment d'un vincle, d'un lligam entre l'obra projectada i el paisatge.

Les conferències són un altre ingredient que permet apropar-se als exemples que l'Europa moderna ofereix. Destacaria la que va tenir lloc el 1911, la qual, impartida per Jeroni Martorell, es va centrar en dues figures del món arquitectònic centreeuropeu: Otto Wagner i Otto Rieth. És evident que el Secessionisme vienès es troba en el punt de mira per a Martorell, i que també l'arquitecte gironí Rafael Masó comparteix la mateixa opinió, fins al punt que les seves primeres obres tradueixen aquesta influència. La figura d'Otto Wagner i la de la Wagnerschule no eren desconegudes per Martorell, ja que el 1903 havia escrit un llarg article sobre el que representaven en la Viena del final de segle. Ara, però, les seves reflexions extreïen d'Otto Wagner la lliçó d'haver buscat en el seu passat nacional les fonts des de les quals abordar l'arquitectura moderna i, amb ell, la Wagnerschule; mentre que Otto Rieth era clarament l'exemple més decorativista i nodrit d'estrangerisme. Els dubtes que reflectia en la seva conferència —de la qual només hem trobat els apunts en l'arxiu— el portaven a dubtar de l'internacionalisme i en canvi a trobar en la història l'exem-

ple d'altres pobles antics que mai no han romàs en l'aïllament, per concloure fent una abrandada defensa d'un art «net d'arcaïsmes on hi hagi claredat, senzillesa i, on s'afirmi la tradició artística catalana».⁵

La línia que s'inicia des del Centre Excursionista per fer l'inventari del patrimoni català, des de la secció d'arquitectura i des de la secció de fotografia tot fent ús d'un mitjà modern, reuneix al llarg dels anys un material força interessant. El concepte de monument que cal portar a nivell d'inventari no és tampoc un element fòssil, sinó «viu». En aquesta mirada al passat i al territori des dels temps actuals són d'interès tant els castells com les places, els carrers, els porxos, els edificis públics; el que avui qualificaríem com a morfologia urbana. Una sensibilització no allunyada de la penetració de les idees de Sitte i de Howard.

En la secció d'arquitectura del Centre Excursionista, creada per Jeroni Martorell, entre els anys 1908 i 1919 trobem arquitectes com Guillem Busquets, Ramon Puig i Gairalt, Antoni Puig i Gairalt, Lluís Bonet i Garí, Climent Maynés, Pere Benavent de Barberà, Ramon Reventós, Isidre Puig i Boada, Nicolau M. Rubió i Tudurí, Josep Danés, Francesc Folguera i Joan Bergós, entre d'altres, els quals, des de la presidència fins a la tresoreria, el secretariat o la participació en els concursos mantenen un vincle amb l'entitat. O el cas de Josep Danés, que realitzà l'estudi sistemàtic de la masia catalana en el si de l'entitat.⁶

Si he escollit la data del 1912 ha estat, precisament, perquè és l'any en el qual des de la secció d'arquitectura del Centre Excursionista de Catalunya s'inauguren els denominats concursos d'arquitectura amb la finalitat, tal com assenyala Jeroni Martorell, que n'és membre del jurat, de: «Fomentar l'arquitectura nacional, procurant que l'esperit tradicional català, claredat i sobrietat clàssiques, aleni en les produccions modernes i envigorir la història del nostre art. L'art arquitectònic no és mai obra d'un home: és conseqüència de l'esforç de tot un poble, d'una civilització». I potser recordant el que significava l'obra

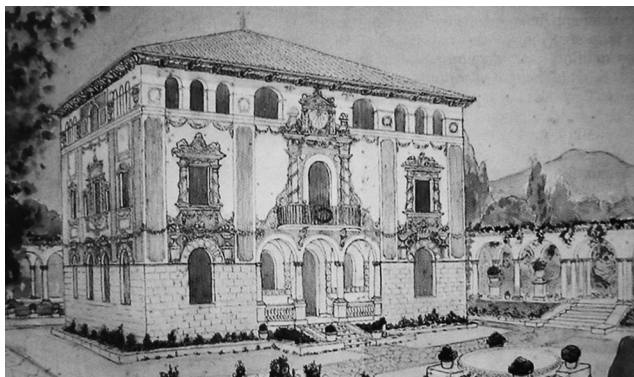
⁵ Alicia SUÀREZ i Mercè VIDAL, «El ressò de la Secessió vienesa, Jeroni Martorell, una figura oblidada», *Serra d'Or*, Barcelona, any XIII, núm. 258, 1 de març de 1981.

⁶ Joaquim M. PUIGVERT I SOLÀ, *Josep Danés i Torras. Noucentisme i Regionalisme arquitectònics*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008.

d'Otto Wagner per a Viena, afegeia: «Avui les escoles arquitectòniques sobresallents són filles d'un esforç local, rebrots de vells arbres d'arquitectura nacional».⁷ La idea d'aquests concursos havia estat llançada des de *La Veu de Catalunya* per Joaquim Folch i Torres en pro d'un art nacional.⁸

Joaquim Folch considera que aquesta recerca d'un estil nacional ha de partir d'allà on es troba «el tresor de les nostres formes pròpiament originals»: l'arquitectura popular, és a dir, les velles masies catalanes, ja que «és un art permanent, és l'art arquitectònic més nostre». El mateix autor, a través de la tribuna que dirigeix, la «Pàgina Artística» de *La Veu de Catalunya*, dedicà extensos articles a fer l'elogi dels mateixos concursos i a la dissecció dels «Jardinets de masia», «Les nobles teulades», «El pi i la torreta», «Els Masos», «Un estudi sobre l'arquitectura popular»... entre d'altres, que desembocaren en dos estudis de teoria de les arts, anomenats *La llei de les formes* (Folch, 1912) i *Meditacions sobre l'arquitectura* (Folch, 1917), que són la vindicació d'un art nacional mitjançant l'arquitectura vernacle i el valor estructural de les formes. Això, sense deixar el lligam entre construcció i paisatge, aquell jardí rural que es troba en les masies de marina, un jardí endreçat per l'arquitectura i que esdevé «afectuosament urbà», com assenyala ell mateix.

Aquests concursos havien de ser un mitjà que permetés fomentar una orientació «nova» per a l'arquitectura; una orientació diferent de la que havien rebut des de l'Escola d'Arquitectura valorada negativament en «voltar-se d'una colla de reproduccions i muntar l'obra pel procediment que té per nom 'fusellar'», indicà, el 1923, Antoni Puig i Gairalt. La majoria dels projectes dels concursants



Josep Danés i Francesc Folguera, projecte de *Villa d'esbarjo a Horta*. Concurs d'Arquitectura del Centre Excursionista de Catalunya, 1914.

⁷ Alicia SUÀREZ i Mercè VIDAL, *Els arquitectes Antoni i Ramon Puig Gairalt. Noucentisme i modernitat*, op. cit., pp. 21-26.

⁸ Mercè VIDAL i JANSÀ, *Teoria i crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991.

s'acompanyen de la presència del jardí, de la mà de Joan Mirambell i d'Artur Rigol, i, com el projecte arquitectònic, traspuen el referent mediterrani.

Alguns dels treballs arquitectònics des del vessant vernacular

La teoria arquitectònica com a expressió de la ideologia que pren la tradició en el model de confegir noves propostes arquitectòniques té en l'arquitectura vernacular un model des del qual en «reinterpreta» el llenguatge i les noves funcions, però, a diferència de les masies com a unitat productiva, adopta les de residència. És la que caracteritza bona part del nostre territori i encara avui, entre les que han perdurat, són perfectament identificables i, en certa manera, conformen part del paisatge del Figaró, Cardedeu, Sant Feliu de Guíxols o de l'Eixample Malagrida d'Olot. I, de fet, els seus coetanis els identifiquen com a «xalets catalanistes».

Per bé que aquest èmfasi vers el món vernacular empeltat d'un cert caràcter centreeuropeu es posa en evidència a la casa Casas (1914-1916) de Sant Feliu de Guíxols, de Rafael Masó, el conjunt que més bé ho reflecteix va ser el projecte portat a terme sota el model de ciutat jardí per urbanitzar tot un ampli territori, propietat de la família Ensesa, de la costa catalana, aplicant la planificació establerta per l'arquitecte gironí. Un projecte que va ser concebut el 1917 per bé que la construcció no s'inicià fins al 1924, i sobretot als anys trenta, quan les realitzacions van tenir més continuïtat. Aquesta ciutat jardí, anomenada La Gavina de S'Agaró, a la mort de Masó, el 1935, fou continuada per Francesc Folguera, i esdevingué un paradigma de la voluntat d'unir els ressos mediterranis al món vernacle. També la ciutat jardí Terramar, a Sitges, de la mà de l'arquitecte municipal Josep M. Martino, ens n'ofereix alguns exemples.

Per al fabricant de paper Guarro, un industrial de l'alta burgesia il·lustrada, l'arquitecte Antoni Puig i Gairalt portà a terme diversos treballs. Entre ells, l'anomenat Casal del Molí Vell (1920-1921), realitzat en terrenys propers a la fàbrica de paper de Gelida. Aquest projecte respon al desig de l'industrial de realitzar una construcció de dues plantes amb la planta baixa dedicada a menjador i cooperativa,

i la planta pis, a escola i biblioteca. La idea mateixa ja és molt noucentista, pròpia d'un industrial il·lustrat que es preocupa paternalment per la cultura dels seus obrers. Elements com el porxet neoclàssic amb balustres a la terrassa i la coberta de teules a quatre vessants, amb una sòlida volumetria i una gran simplicitat, són peces que, amb els xiprers del jardí, semblen fetes a la mida d'una descripció d'Eugeni d'Ors: «Uns bells xiprers flanquejant un casal blanquíssim, amb les solanes d'arcs rodons i de balustres neoclàssiques» (*La Ben Plantada*).

L'encàrrec més important va ser la casa residència per al mateix fabricant, Lluís Guarro, a Sarrià (1921-1923). Concebuda com una casa pairal, presenta com elles un conjunt d'edificacions harmònicament articulades. En planta es disposa amb forma d'U, creant així un jardí semitancat que Joan Mirambell realitzà amb pèrgoles, brolladors i emparrats, molt en la línia dels endreçats jardins catalans que Joaquim Folch i Torres propugnava: una transformació del pati, un intermedi entre arquitectura i paisatge, una creació orientada a l'origen de les coses mediterrànies. La sala de música és potser la peça més emblemàtica i espaiosa de la casa, oberta al jardí; el mobiliari, el dissenyaren Antoni Puig i Gairalt i Adrià Gual, i Francesc d'Assís Galí i Josep Obiols en van ser artistes col·laboradors; Obiols va pintar en les quatre llunetes que conformen la volta de la sala motius que al·ludeixen a la música interpretada per figures femenines amb drapats clàssics i infants, tots ells immersos en una vegetació mediterrània. Aquesta decoració mural no s'allunya de la que podem trobar a l'interior de molts dels palaus florentins amb aplicacions murals idealitzades. La casa Guarro de Sarrià «readapta» molts elements constructius de l'arquitectura civil catalana amb d'altres de procedents de l'arquitectura vernacla.

Aquest vessant de sumar referents procedents de l'arquitectura vernacla té la solució més adient sobretot en la casa suburbana unifamiliar o aparellada. No obstant això, també funciona com a model readaptant-lo quan es tracta de projectar cases plurifamiliars, encara que n'hi hagi menys realitzacions. En aquest sentit, és il·lustrativa la casa del carrer Ample que Antoni Puig i Gairalt dissenyà per encàrrec de la família Guarro, els anys 1923-1926. Es tracta d'un edifici disposat en xamfrà, amb planta baixa i cinc pisos. En planta és un edifici que mostra algunes irregularitats perquè l'arquitecte optà per resoldre



Antoni Puig i Gairalt,
casa de l'industrial Lluís
Guarro a Sarrià (jardí
de Joan Mirambell),
Barcelona, 1921-1923.

per sobre de tot els aspectes compositius a les dues façanes, més que no pas la funcionalitat interior. Les obertures són de dimensions diferents, per crear uns ritmes imprevistos de simetries variades. També hi ha una alternança de solucions en punt rodó amb d'altres de llinda. En conjunt adopta solucions més italianitzants, com de palau florentí; la cornisa sembla al·ludir irònicament a elements clàssics molt geometritzats, i la utilització de motius geomètrics esgrafats a les cantonades recorda la maçoneria de les construccions tradicionals, i es repeteixen al voltant de la porta, com una versió estilitzada dels bossellats barrocs; les finestres petites i continuades de la part superior recorden les galeries de l'arquitectura civil catalana, i les reixes dels balcons es podrien inscriure en les estilitzacions geomètriques de l'*Art Déco*. Entre vernacular, italianitzant i amb influències de l'època contemporània, Antoni Puig i Gairalt genera un model prou sobri que descansa sobre els principis vitruvians.

Arquitectura institucional

Un joveníssim Rafael Benet escrivia, el 1910, que «el Classicisme és quelcom pregon, és la interna proporció, és l'Harmonia, el ritme de Veritat i àdhuc l'elegància externa com a medi expressiu. El Classicisme és una Norma d'Equilibri humà, format d'ànima i cos. Com l'home, l'art clàssic té un pressentir espiritual i un sentir corporal. Així doncs, l'espiritual i subjectiva Bellesa (el *Verbum Cordis*) deu ésser vestida amb un cos formós, bellament vital».⁹ No hi ha dubte que l'enaltiment del clàssic, per convertir-se en el «nou» classicisme a què Rubió al·ludia, no deixa de cenyir-se més a la norma quan el que es busca és convertir l'objecte arquitectònic en quelcom significatiu. I, en aquest sentit, quan els encàrrecs provenen de les institucions, l'arquitectura adopta solucions més expressives i monumentalitzadores.

El 1909, Pijoan assenyalava que «una ciutat sense Biblioteca ja no s'anomena una gran ciutat»; a les primeries del segle xx l'índex d'analfabetisme era molt elevat. Amb la proclamació, el 1914, de la

⁹ Rafael BENET, «De lo clàssich en l'art i de lo extremament classich», *Ciutat* (Terrassa), núm. 5, v, 1910, pp. 1-3.



Ramon Puig i Gairalt,
Biblioteca Popular,
El Vendrell. Projectada
el 1916 i inaugurada
el 1920.

Mancomunitat de Catalunya s'emprèn un ingent treball de planificar la construcció de grups escolars i, a la vegada, de biblioteques: les biblioteques populars que es van escampar per tot el territori català. Primer va ser la Biblioteca de Catalunya ubicada a la gran ciutat, però, des del 1915, es va començar a planificar-ne d'altres.

L'escrit de la Mancomunitat comença dient: «Un ideal de dignitat presideix la instal·lació d'aquests centres. S'ha volgut dotar a cada un d'ells d'edifici propi, expressament construït, i responent per les qualitats estètiques i de confort a un ideal de vida exquisit que vingui a constituir a la vegada pels pobles una lliçó vivent de refinament i d'elegància dins la senzillesa». Els edificis destinats a biblioteques populars parteixen d'un model: el del temple; es projecten com «el temple de la cultura». Un espai on l'usuari gaudeixi d'un ambient propici a la lectura. Una concepció encerclada plenament en la idea que Vitruvi expressà quan, en referir-se a la biblioteca Hellenística de Pèrgam o

a les romanes d'Efes i fins i tot d'Atenes, ho feia assenyalant que eren «per a gaudi comú». Així, doncs, aquest ideari de fer arribar la cultura a una àmplia capa social requereix que les propostes arquitectòniques hi responguin a pler. La selecció es va fer a través de convocatòries de concursos públics entre els quals el de la primera biblioteca, que es va construir a Valls i que s'inaugurà el 1918, obra de Lluís Planas (avui restaurada i convertida en centre d'exposicions) i la del Vendrell, projectada per Ramon Puig i Gairalt l'any 1916 i oberta al públic el 1920. Ambdós projectes responien perfectament al caràcter monumental i clàssic. Paradigma del vessant més normatiu del Noucentisme.

Itàlia i les biblioteques personals

Els escrits de Joaquim Torres i Garcia, les gloses d'Eugeni d'Ors, els articles de Joaquim Folch reivindicant la nostra condició llatina; els viatges que tant artistes com arquitectes fan a Itàlia; l'anhel d'humanisme que té la seva traducció clara en l'ideal cívic, tot plegat genera un estat d'ànim que indefugiblement es tradueix en les obres que es realitzen.

Itàlia, doncs, esdevingué motiu de viatges per als joves creadors i era evocada per crítics d'art (Joaquim Folch i Torres); per artistes (Joaquim Torres i Garcia, Josep Aragay); per filòsofs (Eugeni d'Ors); per pedagogs (Francesc d'Assís Galí), per poetes i per arquitectes. Fruit d'una llarga estada a Itàlia, l'arquitecte i historiador Josep F. Ràfols publicà el llibre *Arquitectura del Renacimiento italiano* (1926), que tingué una marcada influència. Però també hi contribuí uns anys abans Joaquim Folch i Torres quan, en un seguit d'articles escrits des d'Itàlia (1913-1914), exaltava el paisatge italià, les vil·les, els seus jardins i la fusió que es produïa amb l'arquitectura. Era evident que aquella passió havia de colpir els joves arquitectes i, en aquest sentit, Nicolau M. Rubió i Tudurí, recordant aquells anys, era ben explícit: «Ens semblava que sortíem d'una Edat Mitjana esgotada i que era l'hora de renéixer en el sentit més límpid del mot. Així es produí un moviment de simpatia a la Sala de Projectes de l'Escola d'Arquitectura envers aquells arquitectes florentins del 400 que s'havien trobat davant una situació molt semblant a la nostra: sortir d'una Edat Mit-

jana esgotada i seguir el camí ideal que els filòsofs i els poetes del segle XIV i principi del XV marcaven a l'esperit modern. Ràfols, aleshores alumne del penúltim i últim cursos, inicià aquell camí ja en 1913-1914».¹⁰

Des de l'acadèmia de Francesc d'Assís Galí, on hi ha arquitectes que són alumnes en paral·lel dels estudis a l'Escola d'Arquitectura, alguns dels protagonistes recorden que es parlava molt de Bramante i Palladio. Ho recull Josep M. de Sagarra a les seves *Memòries*: «[...] si allí es pensava molt en el Palladio i en el Bramante, no es defugia la palpitiació un punt feixuga i endiumenjada del nostre barroc». Entre els mateixos projectes presentats aquests anys dins la secció d'arquitectura del CEC algun evocava Palladio, i resulta significatiu el fet que quan s'ofereixen llibres com a guardons es tria, per exemple, el d'*Andrea Palladio*, vol. I de la Bibliothek Alter Meister der Baukunts, amb una extensa profusió de gravats.

Coneixem diverses biblioteques particulars que provenen dels estudis que s'han fet sobre arquitectes noucentistes. És el cas de la de Josep Goday,¹¹ per exemple, i se'ns detalla que, al costat de Palladio, hi havia obres de Schinkel (recordem que va ser l'últim neoclàssic alemany); l'edició del *Vitruvius Britannicus*, de William Chambers; el *Dictionnaire raisonné de l'architecture* de Viollet-le-Duc; *L'art de bâtir* de Jean Rondelet (edició del 1850); la tercera edició d'*Eléments et théorie de l'architecture*, de Julien Rondelet; la *Histoire de l'Architecture* d'August Choisy; també obres de J. N. L. Durand, al costat del llibre de Paul Séjourné *Grandes voûtes*, o la magnífica edició d'un tractat del segle XVIII sobre arquitectura hidràulica. També sobre arqueologia romana i egípcia i un atlas sobre les excavacions d'Efes, editat pel British Museum figuraven en la biblioteca de Goday. I encara cal esmentar l'obra *Construcción de ciudades*, de Camilo Sitte. Al costat de revistes especialitzades: *Architectural Record*, *L'architecture d'aujourd'hui* o *Moderne Bauformen*.

¹⁰ Nicolau M. RUBIÓ I TUDURÍ, «L'arquitecte Duran y Reynals, artista clàssic», *art. cit.*, pp. 23-27.

¹¹ Albert CUBELES BONET i Marc CUIXART GODAY, *Josep Goday Casals. Arquitectura escolar a Barcelona, de la Mancomunitat a la República*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2008, pp. 191-195.

També les biblioteques dels dos germans Puig i Gairalt, que en bona part s'han conservat, són força explícites dels seus interessos. El món italià hi és present en *La villa impériale de Tibur (Villa Hadriana)*, en edició francesa del 1904, o de William J. Anderson, *The Architecture of the Renaissance in Italy*, del 1909 o *L'architettura di Giuseppe Mancini. Schizzi e progetti*, editada per Preiss Bestetti e Cia de Milà amb una gran profusió de làmines; l'*Architecture toscane ou Palais, maisons et autres édifices de la Toscane*, en edició del 1923 i, del mateix any, en l'edició de *The Library of Architectural Documents*, apareguda en dos volums, D'Espouy, *On Hundred Selected Plates from Fragments d'Architecture Antique*, o de W. H. Ward, *French Renaissance Architecture 1495-1830*.

Si la presència d'Itàlia i l'antiguitat tradueix aquestes inquietuds en el repertori bibliogràfic encara caldria al·ludir a aquells que tracten temes d'ornamentació i decoració que, d'Egipte als etruscs, són presents mitjançant C. Picard, *La sculpture antique*, en dos volums, del 1923, publicats a París per H. Laurens; de Giulio Ferrari, *Lo stucco nell' arte italiana*; o d'Alexander Speltz *L'ornement polychrome dans tous les styles historiques. L'antiquité*, en edició alemanya del 1915. Altrament, el model de ciutat que Werner Hegemann, juntament amb Elbert Peets, van difondre amb el seu *Civic Art* (1922) i l'*Amerikanische Architektur & Stadtbaukunst*, publicat amb Ernest Wasmuth, el 1927, demostra l'interès per la conformació d'una arquitectura vinculada al paisatge urbà amb el comentari de més de 1.200 exemples que es considera un Thesaurus vitruvià. El caràcter de l'arquitectura de la Provença coetània a l'activitat dels Puig i Gairalt mostra en els treballs de l'arquitecte René Darde concomitàncies amb el vessant vernacular que recupera el Noucentisme, com ho exemplifica la publicació d'una sèrie de sis volums anomenada *L'habitation provençale*.¹²

Finalment, cal remarcar que l'interès demostrat en la participació en congressos i en els viatges fets a Alemanya, a Viena o a Estocolm per admirar Gunnar Asplund, són indicatius que no s'aïllaven dels temps actuals, sinó tot al contrari. La biblioteca ho reflecteix a bastament, per exemple, amb l'obra de Bruno Taut, *Die Neue Baukunst in Europa und Amerika*, publicada a Stuttgart el 1929, o la de

¹² Editada a París per Ch. Massin & C. Éditeurs.

Ludwig Hilberseimer amb el seu *Grossstadt Architektur* (1927). Pel que fa al món contemporani hauríem d'esmentar tots els volums publicats als anys vint i principis dels trenta de Le Corbusier, al costat de revistes com *L'art vivant*; A.C. del GATEPAC (el grup d'arquitectes racionalistes als quals s'adheriren); tot plegat un conjunt indicatiu d'aquest manifest interès vers la modernitat des de la filiació noucentista. D'aquí també que fos Antoni Puig i Gairalt qui presentés Le Corbusier en la seva primera visita a Barcelona el 1928.

Són, per tant, com indicava en començar, arquitectes inquiets en els viatges i en les participacions en congressos internacionals, i delerosos de coneixement amb un nodrit compendi de llibres o bé mitjançant el coneixement directe de les obres.

El corrent del Noucentisme florentí

Ara ens referirem al corrent més directament vinculat amb el món florentí del Renaixement, el corrent que de vegades ha fet parlar de «neobrulleschianisme» o de Noucentisme florentí. L'introduïdor del qualificatiu va ser, precisament, Josep Francesc Ràfols amb el seu article, del 1960, publicat a *Cuadernos de Arquitectura*.¹³

L'exemple més destacat i amb el qual s'inaugura aquesta influència brunelleschiana és sens dubte l'actual monestir de Santa Maria Reina, de Pedralbes; dedicat a Nostra Senyora de Montserrat i denominat així en el projecte original que va ser encarregat a l'arquitecte Nicolau M. Rubió i Tudurí a mitjan anys vint, i continuat als anys quaranta per Raimon Duran i Reynals. Van ser els marquesos de Monsolís, Josep Nicolau d'Olzina i de Ferret i la seva esposa, Mercè de Pallejà i de Bassa, els qui volien dedicar un temple a la Verge de Montserrat a Barcelona. Malgrat que entre els anys 1921 i 1924 tots dos van morir sense descendència, el projecte va ser continuat pels seus nebots, Guillem de Pallejà i Ferrer-Vidal i la seva esposa Clotilde Ricart i Roger.

El nou temple s'ubicà al barri de Pedralbes («Petras Albas» o pedres blanques) sobre un solar de 5.700 m². En aquells anys era una

¹³ R[ÀFOLS], J[osep] F[rancesc], «Despliegue brunelleschiano en el novecentismo catalán», *Cuadernos de Arquitectura* (Barcelona), núm. 40, 2n. tr., 1960, pp. 24-29, 289-293.



Nicolau M. Rubió i Tudurí i Francesc Duran i Reynals, església de Montserrat a Pedralbes, Barcelona, 1922-1944.

zona gairebé rural on destacava el monestir gòtic de monges clarisses, fundat el 1327 per Elisenda de Montcada, la quarta i última esposa de Jaume II el Just.

El projecte va ser encarregat a l'arquitecte Nicolau M. Rubió i Tudurí, que al gener del 1928 presentà la solució de la nova església. En paraules de l'arquitecte, «els marmessors de Nicolau d'Olzina, sufragadors de l'església, desitjaven un edifici Renaixement; els monjos de Montserrat, als quals el temple anava destinat, em demanaven per boca del pare Gusi una església, romànica. Aleshores vaig veure l'ocasió d'arrencar del grecoromà toscà per continuar amb Brunelleschi, donant així relativa satisfacció a tots dos contendents. La cúpula octogonal, que tant recorda el baptisteri de Sant Joan de Florència, representava substancialment la primera de dites opcions, mentre la nau recordava literalment la capella dels Pazzi, de Brunelleschi. Els dos claustres laterals, així com el nàrtex d'entrada, preludiaven l'evolució més renaixentista del temple».

En efecte, amb la seva obra, Rubió i Tudurí no pretenia fer una imitació directa, sinó extreure dels exemples florentins el caràcter d'una arquitectura «en evolució»; com Brunelleschi, que, essent un arquitecte del gòtic, havia sabut fer el pas al Renaixement.

Nicolau M. Rubió i Tudurí, acompanyat de dos arquitectes més, Ramon Reventós i Raimon Duran i Reynals, féu diversos viatges a Itàlia per portar a terme l'encàrrec. A ell correspon la solució de l'església resolta en planta de creu llatina i absis semicircular; el transsepte coronat per una cúpula amb cimbori (en l'estil prebrunelleschi, grecol·latí) i les naus amb volta de canó. L'església és precedida per un nàrtex i, a banda i banda d'aquest i enllaçant amb la nau central, disposa dos claustres de planta quadrada adoptant la solució d'una *loggia* i, en paraules de Rubió, «vaig introduir-hi cert dramatismo, especialment en el motlluratge, relacionat (modestament) amb l'època de Miquel Àngel».

Una àmplia escalinata que arrenca des del portal del carrer contribueix a enaltir la presència dels volums i els eixos de simetria, però no es deixà desatès un aspecte força rellevant en el Noucentisme: el de l'art del jardí. També Rubió i Tudurí va ser l'arquitecte jardiner ajudant de Forestier per agençar la muntanya de Montjuïc i, un dels seus deixebles, Joan Mirambell, donà forma al conjunt enjardinat de Santa Maria Reina.

L'esclat de la Guerra Civil i l'exili de Rubió i Tudurí van afavorir que fos el seu amic, i a la vegada dibuixant de les perspectives a més de gran admirador de l'arquitectura Renaixentista, Raimon Duran i Reynals, qui finalitzés les obres. Duran completà el conjunt erigint el campanar de 31 m d'alt (que tant recorda els *campanile* venecians), com la capella del Santíssim, el baldaquí i, el 1944, els edificis annexos del convent. El caràcter renaixentista de tot el conjunt quedava encara més accentuat. En el període de la postguerra, el nàrtex va ser decorat amb pintures murals d'un artista força significatiu del Noucentisme, Josep Obiols.

Els primers anys de l'activitat professional de Raimon Duran i Reynals responen a aquest interès pel corrent brunelleschià, com ho demostra, per exemple, una altra obra força significativa, projectada conjuntament amb Pelagi Martínez, els anys 1928-1929, dins el marc de l'Exposició Internacional, que correspon al Pavelló de les Arts Gràfiques (avui Museu d'Arqueologia de Catalunya). És evident que la solució adoptada en les dues *loggies* que emmarquen l'accés es troba en plena sintonia amb l'església de Santa Maria Reina de Pedralbes. La ritmada composició i l'ús de terracotes vermelles aplica-



Antoni Puig i Gairalt,
Casa Museu Pau Casals,
Sant Salvador, 1934-
1935. Detall del jardí
i galeria d'escultures.

des sobre paraments blancs tradueixen clarament la tendència mediterrànica.

Encara podríem posar altres exemples, com l'ampliació amb un nàrtex o porxo que Francesc Folguera va fer els anys 1924-1926 per a l'església de Sant Sadurní d'Anoia i que evoca el pòrtic dels Innocents de Florència, en aquest cas fent-ne una reinterpretació ben clara. I, dins el marc de l'Exposició Internacional del 1929, el Pavelló de la Ciutat de Barcelona, obra de Josep Goday i Casals amb les arcuacions neoromàniques florentines situades a la planta baixa, que serveix una simetria perfecta respecte de l'eix central constitueix una referència força explícita a aquells mestres.

Pel que fa a edificis destinats a habitatges, tenim dos exemples ben apropiats: la casa Cambó (1921-1925) d'Adolf Florensa a la Via Laietana, destinada a despatxos i a habitatge del mecenes en la planta superior —a la qual Florensa dedica un veritable accent amb l'acabament neoflorentí— i l'habitatge unifamiliar projectat a Sant Feliu de Llobregat, que el 1933 l'arquitecte Nicolau M. Rubió i Tudurí dissenyà per a Francesc Serra.

Finalment, voldria acabar amb el treball d'Antoni Puig i Gairalt responnent a l'encàrrec que li va fer el seu amic i admirat mestre Pau

Casals a la casa de la platja, de Sant Salvador del Vendrell, avui casa museu. L'encàrrec correspon al 1934, quan Pau Casals volia instal·lar-hi unes sales d'exposició. A finals d'aquest any va adquirir el contingut de l'anomenada Sala el Vigatà, el conjunt de pintures de Francesc Pla, el Vigatà, procedents del Palau Moja, una sala que vol reconstruir a la casa de Sant Salvador. Antoni Puig hi treballà el període 1934-1935, a la casa i el jardí.

L'arquitecte s'esplaia particularment al jardí. Recordeu els articles que, enviats des d'Itàlia, són reproduïts a la «Pàgina Artística» de *La Veu*, on Joaquim Folch i Torres fa l'elogi de les vil·les de Florència, dels bells jardins d'Itàlia, del xiprer, de l'art de l'aigua, de Le Nôtre (l'arquitecte jardiner que al segle XVII va italianitzar tot Europa). I ben probablement tant el gust refinat de l'arquitecte com el del músic establiren que el jardí seria un element essencial, ja que Casals el volia dedicar a la memòria de la mare, però «en lloc d'un bust sobre un pedestal (un monument), ha fet un jardí».

És un jardí clos amb unes galeries cobertes i una gran terrassa mirador sobre la mar llatina; sobre el Mediterrani. Els finestrals amb arc de mig punt —el tema de la *loggia*— de la galeria destinada a museu d'escultura, l'escalinata que porta a la terrassa, els balustres, els pilars de secció quadrada, tot, ens retorna al Puig que en la primera etapa de la seva carrera deixava tocs neoclàssics als porxets o les ritmades façanes. El jardí té també una ordenació clàssica, accentuada per l'escultura *Apollo* (1934), de Josep Clarà, que el presideix.

La *loggia* de Senya Blanca a s'Agaró, obra de Francesc Folguera del 1940, és també un bell referent, gairebé com un somni virgilià que emmarca, mitjançant l'arquitectura, el paisatge de la Mediterrània.

A través, doncs, de la influència brunelleschiana i de l'esperit del classicisme l'arquitectura catalana d'aquells anys agafava un accent cosmopolita i culte.

A PROPÒSIT DE L'ACTUALITAT DEL CLÀSSIC (III)*

Teresa Camps

En primer lloc, sorprèn que es proposi la vigència o l'actualitat del clàssic. Per això, hem de documentar-nos sobre el que vol dir clàssic. Una de les definicions del diccionari m'ha servit d'orientació: «Dit de l'obra que es manté com a model digne d'imitació». Llavors, clàssic és un model, existeix com una fórmula que s'estableix segurament de manera comparativa entre les altres coses semblants que no arriben al grau d'excel·lència que es demana al model. Ja que les coses no són perfectes, tenir un model que acompleixi aquestes expectatives pot determinar que aquest model sigui considerat clàssic.

No funciona només en una època concreta, sinó també al llarg del temps, perquè sempre és excel·lent. I això ho podríem aplicar a fragments de la història de l'art en què el concepte de clàssic va apareixent, sempre en referència amb models passats, models dignes de ser imitats. Models fins i tot despersonalitzats. Perquè el clàssic no se centra en un model concret, sinó en un ideal que es retreu en una pintura o en una escultura, en alguns conceptes com ara quan parlem de proporció, d'harmonia, de claredat. També d'unitat i permanència i, novament, d'excel·lència.

Ara bé, si se'm demana en aquest moment sobre l'actualitat del clàssic, crec que hi ha tres idees que hi conviuen i que es refereixen a tres territoris diferents. El clàssic en el món de l'art és clar: l'expliquem a les aules, el veiem als museus, el fem servir com a model de referèn-

* Transcripció de la intervenció a les I Jornades Internacionals L'Actualitat del Clàssic (29-5-2012).

cia i també per contraposar-lo a altres coses, i li atorguem validesa al mateix temps que ens dóna seguretat. Vist així, el clàssic és intocable, i allà el tenim, amb els seus 2.500 anys d'història.

Però és un concepte que ha transcendit el món de la història de l'art i ha passat al món de la cultura de masses, un fenomen absolutament curiós i potser engrandit per la publicitat, pels mitjans de comunicació. Però actualment ens trobem amb molts «clàssics», de moltes coses. Fins i tot en el futbol parlem d'un derbi que és un clàssic, i això ho sabem encara que no en sapiguem res, de futbol, siguis seguidor d'algun equip o no en siguis: el resultat és que el derbi és un clàssic. Però també ho són els torrons pel Nadal, un Rolex, un Rolls-Royce o un vestit de Coco Chanel. I tot això són clàssics.

Ningú ho discuteix perquè ser clàssic és una afirmació. No implica matisos ni dubtes. Ara bé, aquests clàssics de la cultura de masses, des del meu punt de vista, tenen la dificultat que són deguts a les modes. Però la idea que existeixi la possibilitat de denominar «clàssic» a aquestes manifestacions és ben acceptada per tothom. Si no, no podríem arribar a afirmar que un partit de futbol és un clàssic. I això s'assegura o s'afirma amb coneixement de causa, essent un concepte que ha fet fortuna, de manera que queda fora de tota discussió.

El problema que veig en aquesta qüestió és que la vigència d'aquests models o d'aquests referents clàssics procedents de la cultura de masses és efímera i es troba sotmesa a la moda i cau en l'oblit. Com per exemple, no ens recordem d'un clàssic del cinema del segle xx que es deia Rodolfo Valentino, i qui recordarà d'aquí a uns anys si Michael Jackson era un clàssic o no ho era? Ara potser ho és, però d'aquí a uns anys, qui se'n recordarà, de Michael Jackson?

En termes generals, em sembla que la cultura del clàssic posada en l'àmbit de la cultura de masses té el perill que està condemnat al consum i a l'oblit i a la moda i, naturalment, és efímer com ho és el concepte de moda mateix.

La tercera idea que voldria apuntar se situa a l'entorn de l'art actual. Quan penso en l'art actual faig referència a projectes de fa cinquanta anys, o sigui que ja comencen a tenir història. En aquest context, el clàssic es planteja com allò contrari a la innovació, contrari a l'avantguarda artística, contrari, doncs, al dinamisme que ha portat la nostra societat contemporània i amb els canvis que ha experimen-

tat. En aquest aspecte, molts artistes actuals, alguns dels quals ja són morts, mai no duren el qualificatiu de «clàssics». Primer perquè no responen —no hi poden respondre— al model ideal, i segon perquè el seu temps ha passat i moltes de les seves obres són efímeres, volgutament efímeres. Molta gent ha fet treballs que ara es poden historiar, dels quals només es té documentació. I com que no se'n té obra física, la referència al model, si és que n'hi havia, ha desaparegut. I jo crec que és l'artista mateix qui el fa desaparèixer.

En aquest cas, l'artista, segons el que li sembla, el que li preocupa i amb els mitjans que considera més convenients, vol resoldre les seves idees i les seves necessitats... Per tant, aquí voluntàriament ja no tenim transcendència, ja no tenim model. Tenim experimentació, tenim novetat, tenim acceptació dinàmica del pas del temps, en el sentit que allò que fem avui demà pot ser que ja no serveixi. I en conseqüència tenim un caràcter absolutament desmaterialitzat i efímer, que és segurament la negació del que s'entén per clàssic.

De manera que, on queda el clàssic? Jo crec que el clàssic ha quedat a les mans del historiadors, que som els qui estudiem, els qui cataloguem, els qui classifiquem i en definitiva els qui determinem què és clàssic i què no ho es; determinem com és el model perfecte ideal i què no s'ajusta al model. I això és difícilment aplicable a la mentalitat del contemporani, perquè la mentalitat actual és dinàmica, accepta la velocitat, accepta el canvi. Encara més, malgrat tot, les pràctiques artístiques contemporànies —diversificades i ja amb la història de mig segle per endavant— arriben a aquesta situació virtual on no hi ha proves, sinó documentacions textuales o visuals, però no hi ha obra. Em pregunto, doncs: podria ser clàssica una *performance* o una instal·lació? I no tinc cap resposta clara, però crec que no. Perquè inicialment, i des del seu punt de partida, l'artista no accepta el model clàssic, no té una voluntat de deixar físicament l'obra com una solució ideal per a la posteritat o perquè sigui un model a imitar.

Ara no hi ha models, en l'actualitat tot canvia i acceptem el canvi, el dinamisme de la continuïtat d'espai i temps, el moviment accelerat... tot això s'accepta i desitgem novetats. I per això afirmo que des de l'art actual no hi hagut voluntat del clàssic, de manera que aquest clàssic ha quedat per als historiadors, perquè formulin categories i decideixin models acceptats com a tals. I d'aquests models que no ho

han estat, n'hem dit «avantguardistes», creant una mena d'oposició entre clàssics i avantguardistes. Crec que a hores d'ara podem explicar que durant el segle xx el món clàssic va pel seu camí i l'art actual va per un altre.

Sota el meu punt de vista, el clàssic té la història al darrere i l'art actual té la història al davant per construir. I en aquest sentit no sé si es poden trobar gaires punts de connexió. Aquesta seria una manera molt breu de respondre la qüestió plantejada.

Què és el que converteix l'art clàssic en un llenguatge que transcendeix fronteres? Com ha aconseguit mantenir la seva legitimitat al llarg de la història? Quin ha estat el seu poder de seducció? Per què ha arribat a ser una constant en la nostra societat? En quina mesura les arts plàstiques hi han dialogat històricament?

Des de l'Antiguitat, el clàssic ha estat un referent en els diversos àmbits de la cultura, sovint debatut, a vegades contestat. Tanmateix, mai no ha desaparegut i ha arribat fins a l'actualitat mantenint tota la seva força. Aquest llibre ofereix una lectura del clàssic en clau contemporània, bo i explicant el perquè de la seva vigència en el camp de la cultura i les arts plàstiques del Modernisme ençà.

