
La Catedral de Barcelona l'any 1877 i el medievalisme d'Achille Battistuzzi

XAVIER BARRAL I ALTET

El Museu Nacional d'Art de Catalunya conserva, entre les obres d'art que constitueixen el fons de pintura del segle XIX, un quadre titulat *Interior de la catedral de Barcelona*, de l'artista italià, instal·lat a Barcelona, Achille Battistuzzi, força desconegut fins al moment present. Es tracta d'un oli sobre tela (1,80 x 1,35 m sense marc) que està firmat i datat *A. Battistuzzi. / Barcelona 1877* a l'angle inferior dret (fig. 1). Aquesta pintura, que havia estat exposada l'any 1888 a L'Exposició Universal de Barcelona¹, ingressà a la col·lecció del Museu el dia 11 d'abril de 1894 com a donatiu de la vídua de l'artista, Carolina Ceschiotti², tot i que anteriorment ja formava part dels fons del Museu en qualitat de dipòsit de l'esmentada senyora³.

M. Ossorio y Bernard⁴ comenta que Battistuzzi, l'any 1877, va finalitzar una tela de grans dimensions que representava l'interior de la catedral de Barcelona des del fons del cor, la qual fou obsequi de diversos catalans al bisbe de Barcelona i després arquebisbe de Sevilla, Joaquim Lluch i Garriga. En realitat no sé si està parlant de la pintura que ara estudio ja que, com he comentat, aquesta fou un donatiu de la vídua del pintor. No obstant, com informa el catàleg de l'exposició de 1891⁵, hi ha un altre quadre de l'artista amb el mateix títol del qual en desconeixem qualsevol altra informació; ni a la catedral de Barcelona, ni a la de Sevilla no es conserva cap obra amb aquestes característiques.

¹ *Exposición Universal de Barcelona. Catálogo General Oficial Barcelona*. 1888, cat. núm. 3638, p. 274. En aquest catàleg l'artista és anomenat Battistuzzi.

² La tela és esmentada al *Catàleg de pintura dels segles XIX i XX. Fons del Museu d'Art Modern*, I. Barcelona, 1987, cat. núm. 152, p. 153, com adquirida a l'Exposició Universal de Barcelona de l'any 1888. Els arxius del Museu d'Art Modern donen aquesta data (1894) més tardana d'ingrés.

³ Ja formant part de les instal·lacions del Museu de Belles Arts, trobem l'obra exposada a la secció de pintura del Saló de la Reina Regent del Museu Municipal de Belles Arts segons el *Catálogo de la primera Exposición General de Bellas Artes*. Barcelona, 1891, cat. núm. 4, p. 392.

⁴ OSSORIO Y BERNARD, M. *Galeria Biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1975, p. 72.

⁵ Cit. supra, n. 3, cat. núm. 651, p. 206.



Fig. 1. A. Battistuzzi, *Interior de la catedral de Barcelona*, 1877 (MNAC).

Actualment forma part del fons de la reserva de pintura del segle XIX, conservat a les instal·lacions del Museu d'Art Modern a l'antic Arsenal de la Ciutadella, on hi consta amb el número d'inventari 10485. La seva història segueix l'agitada trajectòria que ha caracteritzat les col·leccions de la institució fins arribar al seu emplaçament definitiu. Així doncs, d'ençà del seu ingrés, formà part de l'exposició del Palau de Belles Arts essent esmentat al catàleg del Museu de Belles Arts de l'any 1906⁶. Amb anterioritat, però, la primera notícia documental que en tenim ens la facilita el catàleg de l'Exposició Universal de Barcelona del 1888⁷, on la tela es presenta sota el títol *Catedral de Barcelona*; però ja l'any 1891⁸ és coneguda com *Interior de la Catedral de Barcelona*. A partir del seu ingrés, es traslladà, el 1915, juntament amb el fons del Museu, al recinte de l'antic Arsenal de la Ciutadella

⁶ *Catálogo del Museo de Bellas Artes de Barcelona*. Barcelona, 1906, cat. núm. 39, p. 23. Segons aquest catàleg, la tela procedeix de l'Exposició Universal de 1888 i fou adquirida abans de la creació del Museu. Amb tot, ja hem esmentat a la nota 2 que, segons l'arxiu del Museu d'Art Modern, la pintura fou una donació de la vídua de l'artista.

⁷ Cit. supra, n. 1.

⁸ Cit. supra, n. 3.

d'on com a resultat de l'ampliació del fons d'Art romànic deguda a la incorporació de les pintures murals passà, de nou, al Palau de Belles Arts com a part integrant del fons de pintura dels segles XIX i XX, consignant-se al catàleg del 1926⁹. Els anys 1930-1931 s'ubicà a l'edifici del Palau Nacional de Montjuïc on romangué fins als anys de la Guerra Civil per a instal·lar-se, finalitzat el conflicte bèl·lic, a l'edifici de la Ciutadella.

El seu estat de conservació no és dolent, tot i que es detecta un vernís aplicat desigualment i esgrogueït que, en principi, podria confondre's amb els tons marronosos i l'atmosfera grogosa utilitzats pel pintor a l'hora del tractament d'un interior d'església. D'altra banda, a la part superior esquerra no hi ha gairebé vernís, mentre que destaquen d'altres zones amb un excés de brillantor. Aquest darrer factor ha estat producte d'una neteja desigual i del fet que sobre restes del vell vernís esgrogueït se n'ha aplicat un altre.

A primer cop d'ull s'observa que l'obra presenta petits punts de reintegració, però cal destacar un afegit il·lusionista ubicat al marge esquerre de la part baixa segons s'ho mira l'espectador, que es correspon al revers amb un gran pedaç. Possiblement es tracti d'una ruptura horitzontal de la tela, aproximadament d'un pam de grandària.

En observar la cara posterior de la tela més atentament s'aprecia que l'obra ha estat intervinguda, com a mínim, en dues ocasions diferents. Una, de més antiga, correspondria al desperfecte suara esmentat, que es tradueix en un gran pedaç de forma quadrada amb tela de trama molt fina. En la següent operació, s'hauria superposat a aquest afegit un altre de més petit, de tela de lli i trama més gruixuda. A aquest mateix moment en correspondrien dos de petits, un a l'angle superior dret i l'altre a l'angle inferior esquerre. A l'anvers, els llocs on hi ha els pedaços coincideixen amb les zones reintegrades.

L'adhesió de la pel·lícula pictòrica és bona, si bé s'observa alguna petita pèrdua puntual de pintura a la zona esquerra de la part baixa. Cal esmentar igualment una minúscula ruptura de la tela a la zona superior esquerra possiblement produïda per un cop, que afecta la representació d'una arcada.

Battistuzzi: un pintor italià instal·lat a Barcelona

No és fàcil fer un estudi biogràfic d'un personatge com el que ens ocupa en aquest treball, ja que les escasses referències bibliogràfiques i documentals ens el mostren com un artista encara força desconegut i mai investigat de manera monogràfica¹⁰.

⁹ *Catálogo del Museo de Arte Contemporáneo*. Barcelona, 1926, cat. núm. 48, p. 66.

¹⁰ A tall d'exemple, A. Elías de Molins al seu *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*, I. Barcelona, 1889, no esmenta el seu nom.

Achille Battistuzzi fou un pintor vuitcentista nascut a Trieste¹¹, aleshores ciutat austríaca, en data, ara per ara, desconeguda, i que morí a Barcelona l'any 1891. Amb anterioritat al 1860 s'instal·là definitivament a Catalunya fins que li arribà la mort¹². A vegades s'ha relacionat la seva arribada a Barcelona amb l'atracció generada per la importància de les representacions escenogràfiques que, passada la segona meitat del segle XIX, es desenvoluparen a distintes ciutats catalanes i motivaren que artistes italians i francesos vinguessin a les nostres terres¹³. La seva trajectòria artística s'enriqueix amb la pràctica de diverses tècniques pictòriques com l'oli, l'aquarel·la, l'aiguada i el dibuix. A més de l'escenografia, el pintor destacà en les panoràmiques urbanes que abracen tant vistes arquitectòniques com de paisatges.

L'interès per l'escenografia i la perspectiva sembla que foren uns valors essencials perquè l'any 1877 fundés a Barcelona una escola de perspectiva, aquarel·la i aigüatinta de la qual sorgí la segona generació d'escenògrafs¹⁴.

Avui en dia, l'artista és conegut sobretot pel domini de la tècnica i el tractament dels paisatges urbans, marcat per l'objectivitat, la precisió, el detallisme i el bon ús de la perspectiva que els converteix en magnífics documents de l'època.

Per tal d'entendre els orígens de Battistuzzi, la seva formació neoclàssica i la seducció que exercí en ell el Romanticisme, és important un oli sobre fusta de petites dimensions, actualment al mercat barcelonès, que representa una vista dels afores de Tarragona amb un excel·lent primer pla de l'arc de Berà. Aquesta obra porta la data del 1860 i ens documenta, d'una banda, l'autor ja a Catalunya aquest any i, de l'altra, el pintor que representa aleshores temes paisatgístics enriquets amb monuments de l'Antiguitat d'arrel clàssica, sorgits d'una formació tradicional (fig. 2).

A més a més, sembla inqüestionable la presència en l'obra de Battistuzzi d'una herència italiana, explicable pels seus orígens venecians i que es concreta en els paisatges urbans o *vedute* que, a través del rigor arquitectònic, minuciositat i objectivisme de Canaletto (1697-1768) i del seu seguidor F. Guardi (1712-1793),

¹¹ Al *Catálogo de la Exposición de objetos de arte celebrada por la Academia de Bellas Artes*. Barcelona, 1866, p. 6, es remarca que el pintor és natural de Trieste (Àustria).

¹² Fins ara no es coneixia activitat d'aquest pintor anterior al 1865: FONTBONA, F. *Del Neoclassicisme a la Restauració. 1808-1888*, a MIRALLES, F. (ed.). *Història de l'Art Català*, VI. Barcelona, 1983, p. 128; FONTBONA, F. *El paisatgisme a Catalunya*. Barcelona, 1979, p. 45; *La col·lecció Raimon Casellas. Dibuixos i gravats del Barroc al Modernisme del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona, Palau Nacional, 1992, p. 165 (cat. exp.).

¹³ FOLCH I TORRES, J. (ed.). *L'Art català*, II. Barcelona, 1958, p. 405.

¹⁴ OSSORIO Y BERNARD, cit. supra, n. 4; RAFOLS, J.F. *Diccionario Biográfico de Artistas de Catalunya. Desde la época romana hasta nuestros días*, I. Barcelona, 1951, p. 101; GARRUT, J. M. *Dos siglos de pintura catalana (XIX y XX)*. Madrid, 1974, p. 81; BRAVO, I. *L'escenografia catalana*. Barcelona, 1986; *La col·lecció Raimon...* cit. supra, n. 12, p. 165.

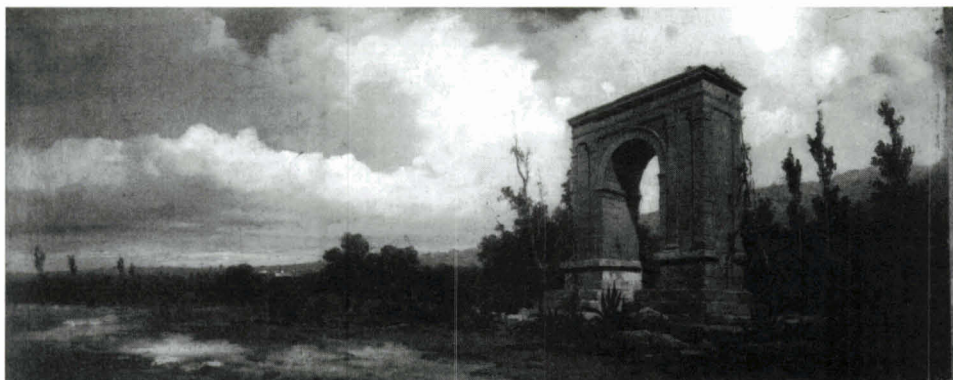


Fig. 2. A. Battistuzzi, *Vista dels afores de Tarragona. L'arc de Berà*, 1860. (Col·lecció privada).

inspiren les seves pintures, entre les quals no manquen les pròpies vistes de Venècia¹⁵.

La primera exposició catalana en què hi ha constància de la participació de Battistuzzi és la de Belles Arts que fou organitzada per l'Acadèmia als salons de la Llotja, l'any 1866. En ella, l'artista presentà tres interiors que foren molt elogiats, *Vista interior del claustro de la catedral de Barcelona* (cat. núm. 37), *Interior de la catedral de Barcelona* (cat. núm. 38) i *Vista interior d'un riu a la ciutat de Venècia* (cat. núm. 39)¹⁶.

A la mostra celebrada a Barcelona l'any 1868, Battistuzzi hi va concórrer amb la pintura titulada *Façana de Santa Anna*¹⁷. A l'Exposició General catalana de 1871, hi figuraven quatre aiguades de l'artista que representaven vistes, un estudi de

¹⁵ BINION, A. *Antonio and Francesco Guardi: Their Life and Milieu*. Nova York-Londres, 1976; CORBOZ, A. *Canaletto. Una Venezia imaginaria*. Milà, 1985; GUARDI. *Metamorfosi dell'immagine*. Venècia, 1987; BAETJER, K; LINKS, J. G. *Canaletto*. Nova York, 1989; CONSTABLE, W. G. *Canaletto*. Oxford, 1989 (segona edició revisada per J. G. Links).

¹⁶ *Catálogo de la Exposición de Bellas Artes celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona*. Barcelona, 1866, p. 6; OSSORIO Y BERNARD, cit. supra, n. 4; F. Marès Deulovol a *Dos siglos de enseñanza artística en el principado* (Barcelona, 1964, p. 218-219) matisa que tot just finalitzada l'exposició de 1866, l'Acadèmia destinà 30.000 rals per l'adquisició d'algunes d'aquestes obres perquè figuessin al museu; entre elles hi hauria la de Battistuzzi. Aquest no acceptà l'oferta de l'Acadèmia. Com assenyala Marès finalment «La Junta estimó necesario adquirir al precio señalado en el catálogo las obras de Amat i Torrent pero no la de Battistuzzi, por tener ya oferta de compra».

¹⁷ Al *Catálogo de la Exposición de objetos de arte* (Barcelona, 1868, p. 4), Battistuzzi ja figura com plenament establert a la ciutat de Barcelona residint al carrer Casanova, 13, primer pis, fet que destaquem atès que dos anys abans figura simplement com a natural de Trieste.

Poblet i deu estudis més, a llapis, d'aquesta temàtica¹⁸. Precisament podem saber pels dibuixos conservats al Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya que, l'any 1870, Battistuzzi era a Poblet on realitzà esbossos de la bodega del monestir. L'any 1872 participà al certamen organitzat per la Sociedad para exposiciones de Bellas Artes amb dues obres: una *Vista de Montjuïc i les drassanes*, i, de nou, la temàtica arquitectònica del *Claustre de la catedral de Barcelona*¹⁹. L'any següent, 1873, torna a aparèixer a la mostra amb un paisatge i amb la catedral de Barcelona (*La catedral, el dia de Corpus*)²⁰. Battistuzzi va concórrer el 1876 a dues exposicions: una fou la celebrada per la Sociedad Económica Barcelonesa de Amigos de País de Barcelona i, l'altra, per la Sociedad de Bellas Artes de Madrid. En la primera presentà un fragment de Santa Maria del Mar²¹. En la de Madrid una vista panoràmica de Barcelona des de Montjuïc²². Fins l'any 1885 no tornem a trobar referències de la seva participació a un certamen. Aquesta vegada es tracta de la primera exposició celebrada pel centre d'aquarel·listes de Barcelona, on el pintor contribuí amb una pintura a l'oli que representa el palau dels ducs de Venècia i amb un dibuix que duu el títol *Tipo andaluz*²³.

L'artista intervingué a l'Exposició Universal de Barcelona de l'any 1888 amb dos quadres a l'oli, *Catedral de Barcelona* i *Catedral de Palència*²⁴. Al catàleg de la Primera Exposició de Belles Arts de l'any 1891, Battistuzzi -del qual es precisa que ja és mort- queda reflectit amb dos quadres de l'interior de la catedral de Barcelona i el conegut *Pla de la Boqueria*²⁵.

El Museu de Belles Arts posseïa l'any 1906 dos olis que corresponen al *Pla de la Boqueria* i a un *Interior de la catedral de Barcelona*²⁶. L'any 1926, al catàleg del Museu d'Art contemporani instal·lat al Palau de Belles Arts, hi surten esmentades les dues obres citades anteriorment i un altre oli titulat *Vista panoràmica de Barcelona*²⁷. En la guia del Museu d'Art modern del 1953 ja es destaca la importància de l'obra anomenada el *Pla de la Boqueria*²⁸.

¹⁸ Al catàleg corresponent es qualifica l'aportació de Battistuzzi com a excepcional: «verdaderas obras de arte que imitan los mas bellos cromos que se obtienen en el extranjero (...) pone de manifiesto la inteligencia de dicho expositor» (URGELLES DE TOVAR, A. *Exposición General Catalana de 1871*. Barcelona, 1871, p. 18).

¹⁹ *Catálogo de la exposición de objetos de arte*. Barcelona, 1872, p. 4.

²⁰ *Catálogo de la exposición de objetos de arte*. Barcelona, 1873, p. 5.

²¹ *Obras en pintura y escultura*. Barcelona, 1876, p. 9.

²² OSSORIO Y BERNARD, cit. supra, n. 4.

²³ *Catálogo general ilustrado de la primera exposición de acuarelas, dibujos, pinturas al óleo y esculturas*. Barcelona, 1885, p. 87.

²⁴ Cit. supra, n. 1, p. 274.

²⁵ Cit. supra, n. 3. En aquest catàleg hi ha dos quadres de Battistuzzi amb el títol «Interior de la catedral de Barcelona». En un (cat. núm. 651, p. 206) s'especifica que és propietat de la vídua de l'autor i les seves dimensions, 2,02 x 1,58 m; en l'altre (cat. núm. 4, p. 392) no consta el propietari i mesura 1,79 x 1,34 m. La pintura a oli objecte d'aquest estudi s'ha identificat amb el darrer dels quadres.

²⁶ Cit. supra, n. 6, p. 23.

²⁷ Cit. supra, n. 9, p. 66.

²⁸ *Guía del Museo de Arte Moderno*. Barcelona, 1953, p. 8.



Fig. 3. A. Battistuzzi, *Pla de la Boqueria*, 1873 (MNAC).

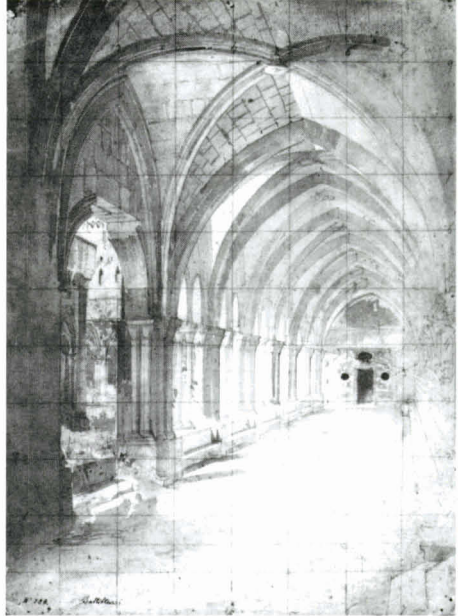


Fig. 4. A. Battistuzzi, *Claustre de Poblet* (MNAC/Gabinet de Dibuixos i Gravats).

El Museu Nacional d'Art de Catalunya conserva, a més del quadre aquí estudiat, dos altres olis sobre tela: el cèlebre (fig. 3) *Pla de la Boqueria*, de l'any 1873 (MNAC/MAM 10486) i *Vista panoràmica de Barcelona*, no datat (MNAC/MAM 10487)²⁹. El Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya conserva divuit dibuixos fets amb llapis plom, llapis i aquarel·la, i llapis i aiguada que representen diversos temes, que van des de la decoració de sostres i plafons murals fins a paisatges, com el *Paisatge dels Alps*, o vistes urbanes, com el *Pla de la Boqueria*, o places amb monuments, passant per diversos aspectes arquitectònics com pòrtics d'un temple, ruïnes, interiors, o el claustre (fig. 4) i la bodega del monestir de Santa Maria de Poblet³⁰.

²⁹ Cit. supra, n. 2, cat. núm. 151, 153, p. 153, 154, respectivament.

³⁰ La sèrie de Poblet la integren dos dibuixos del claustre del cenobi (Avantclaustre, MNAC/GDG 787-D i Claustre MNAC/GDG 788-D) i dos dibuixos de la bodega (MNAC/GDG 786-D, datat l'any 1870 i MNAC/GDG 789-D). La resta de dibuixos conservada en el Gabinet la integren: El pla de la Boqueria (1860-1870) (MNAC/GDG 776-D); Interior de temple egipci (MNAC/GDG 777-D); Estudi de paisatge, detall (MNAC/GDG 778-D); Interior d'un edifici gòtic (MNAC/GDG 779-D); Plaça monumental (MNAC/GDG 780-D); Pòrtics d'un temple (MNAC/GDG 781-D); Projecte de decoració de sostre (MNAC/GDG 782-D); Paisatge (MNAC/GDG 783-D); Ruïnes d'un temple gòtic (MNAC/GDG 784-D); Paisatge dels Alps (MNAC/GDG 785-D); Interior de construcció gòtica (MNAC/GDG 790-D); Projectes de decoració (MNAC/GDG 791, 792, 793-D).

El Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona conserva nou obres de Battistuzzi, que mostren igualment els diferents vessants i temàtiques d'aquest pintor italià resident a Barcelona: interiors monumentals, vistes i panoràmiques urbanes, amb especial incidència per al patrimoni³¹.

A l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona s'hi troben dos olis sobre tela i cinc aquarel·les d'Achille Battistuzzi, en algunes de les quals el pintor reprèn de nou la geografia urbana de l'època³².

El Museu Marítim de Barcelona allotja entre els seus fons l'oli titulat *Vista de les Reials Drassanes de Barcelona i de la Muntanya de Montjuïc*, obra de l'any 1827³³.

L'Arxiu Fotogràfic de Museus custodia un important nombre de fotografies d'obres executades per Battistuzzi. La major part es corresponen amb la peça original conservada en distintes institucions de Barcelona, que ja hem anat assenyalant en cada apartat. Malgrat tot, entre el seu material gràfic, hi ha tres reproduccions que, ara per ara, en aquesta fase dels estudis, no hem pogut localitzar. Es tracta dels quadres *Santa Maria de la Salute* (clixé S-10402A), *El Parc de la Ciutadella*, aquest datat l'any 1889 (clixé S-11561) i *Pedralbes* (clixé S-11560).

Aquest breu resum d'algunes dades de la vida d'aquest pintor del segle passat tan poc conegut, s'hauran d'ampliar un dia amb un estudi monogràfic. En el moment present, només volia emmarcar una mica la vida de l'autor i l'obra objecte d'aquest article³⁴.

³¹ En concret, les nou obres del pintor al Museu d'Història de la ciutat són: Interior de la nau i trascor de la Catedral de Barcelona, des del creuer, 1866, aiguatinta sobre paper, 70,7 x 25,8 cm, núm. inv. 478; Trascor de la Catedral de Barcelona, 1879, tinta i aiguatinta sobre paper, 57 x 45,5 cm, núm. inv. 480; Les Drassanes, muralla de mar i Montjuïc, 1871, oli sobre tela, 1,85 x 1,04 m (amb marc), núm. inv. 870; Porta dels socors de Barcelona de la Ciutadella, no datat, oli sobre tela, 30 x 31 cm (amb marc), núm. inv. 1052; Les Drassanes, muralla de mar Montjuïc, 1870, oli sobre tela, 40 x 27 cm (amb marc), núm. inv. 1053; Vista de Barcelona des de Montjuïc, 1870, oli sobre tela, 28 x 40 cm (amb marc), núm. inv. 1054; El Pla de la Boqueria vers 1870, 1870, oli sobre tela, 53 x 44 cm (amb marc), núm. inv. 1055; La platja nova, 1874, oli sobre cartró, 36,2 x 27,7 cm, núm. inv. 1151; Vista de l'interior de la nau i el cor de la Catedral de Barcelona, des del creuer, 1866, oli sobre cartró, 55 x 43 cm (amb marc), núm. inv. 7665.

³² Les obres són: Marina, 1887, oli sobre tela, 31,5 x 66 cm (amb marc), núm. inv. M.182; Part de la muralla de Mar, les Drassanes i Montjuïc al fons, 1889, oli sobre tela, 27 x 60,5 cm (amb marc), núm. inv. M.181; Vista de Sarrià, 18... (la resta de la data és tapada pel marc), aquarel·la, 1,02 x 1,63 m (amb marc), núm. inv. M.162; Entrada i escala d'una casa antiga, 1865, aquarel·la, 0,945 x 0,89 m (amb marc), núm. inv. M.160; Edifici amb porta adovellada, casa on va néixer Clavé, 1868, aquarel·la, 0,96 x 0,905 m (amb marc), núm. inv. M.104; Edifici Plaça Medinaceli, al costat del monument de Marquet, 1870, aquarel·la, 1,03 x 1,59 m (amb marc), núm. inv. M.103; El banc de Barcelona al final de la Rambla, 1866, aquarel·la, 0,90 x 0,96 m (amb marc), núm. inv. M.102.

³³ J. M. Martínez-Hidalgo, *El Museu Marítim de Barcelona*, Barcelona 1984, p. 108.

³⁴ Un reflex més del desconeixement de l'artista el constitueixen obres com la de Y. de

L'interior de la catedral de Barcelona el 1877

La pintura de Battistuzzi *Interior de la catedral de Barcelona* (fig. 1) és un quadre de bones dimensions. Aquest fet, que d'entrada sembla no tenir una especial significació, permet a l'espectador que el contempla enfrontar-se a una magnífica quantitat d'informació oferta per la precisió de la tècnica detallista del pintor i que, juntament amb la paleta utilitzada, fa que l'obra se'ns transformi, gairebé, en una reproducció o document fotogràfic de l'aspecte que presentava l'interior de la catedral de Barcelona a les darreries dels anys setanta del segle passat.

L'obra de l'artista italià mostra una panoràmica parcial de l'interior de la seu, centrada en la nau principal de la basílica. Aquesta visió segmentada es concreta en la perspectiva que ofereix la nau central des de l'interior del cor fins a la capçalera de la catedral tot i que, en el seu recorregut, inclou certs aspectes de la nau de l'Evangeli i de la girola. Atès el punt de fuga desenvolupat, Battistuzzi deuria estar situat, ben bé, a l'extrem inferior, a la dreta del quadre dins del cor.

Els elements que integren el conjunt de la reproducció pictòrica, arquitectònics, de mobiliari i d'ornamentació, estan presos des d'un punt de vista situat a l'alçada de l'ull humà, fet que accentua d'una manera clara el sentit de realitat que pretén aconseguir l'autor. Així, només d'entrada, allò que impressiona notablement és la magnificència de l'arquitectura que, seguint les pautes de l'art gòtic, es mostra esplendorosa i ferma en la seva verticalitat. Els pilars són de grans proporcions i fasciculats, car estan configurats per feixos de motlures que recullen les nervadures dels arcs ogivals de la volta, que així es perllonguen fins al terra. Aquests pilars comparteixen amb els murs exteriors el pes de la coberta, feta amb volta de creueria i compartimentada en diversos trams marcats per arcs que articulen, entre ells, un espai geomètric de tipus quadrangular. Al centre de cada tram, una clau de volta, envoltada per motius decoratius pintats de caire vegetal i abstracte, remata el creuament dels nervis. Les tres claus representades al·ludeixen als temes de la Verge de la Misericòrdia, a Santa Eulàlia i a la Crucifixió. Encara que el treball escultòric que les constitueix no es pot apreciar amb perfecció, la pintura esbossa determinats perfils que deixen entreveure la imatge més propera a l'espectador, la Verge de la Misericòrdia.

Una galeria de petites arqueries apuntades, rematades per un guardapols i per una motllura lobulada a la part baixa, recorre el perímetre de la nau, per la part superior, sense deixar passar la llum. Aquesta, en canvi, es filtra a l'interior de l'edifici a través dels vitralls decoratius que tanquen els finestrals. A la reproducció pictòrica es fan ben evidents les tres grans vidrieres de l'absis, les rosasses de la conca absidal i part de les de la nau. Amb tot, la quantitat de llum existent a

Salvador, *Sabor y pintura. Estampas y pintores de la Barcelona ochocentista*. Barcelona, 1943, on malgrat la seva temàtica, no figura cap reproducció ni dades de l'autor estudiat. Vegeu, en canvi, les obres reproduïdes per C. Soldevila, *Barcelona vista pels seus artistes*, Barcelona, 1957, p. 27, 68, 144 i 177.

l'interior de l'edifici i la intensitat de colorit que reben alguns punts posen de manifest l'existència d'altres vidrieres als murs laterals.

Les vidrieres de l'absis són tres grans obertures de secció vertical i perfil apuntat. En elles, l'interior està dividit en carrers quadrículats -se'n veuen tres en la central i dos en les laterals- que acaben amb traceries i calats pròpiament gòtics. El finestral central està ocupat per emblemes heràldics i per la imatge d'un sant sota dosseret, mentre que, a banda i banda, apareixen motius decoratius de tipus geomètric, com els existents a les vidrieres que el flanquegen. La pintura reflecteix amb naturalitat el viu color dels vitralls i el plasma en tonalitats intenses dins la gamma del vermell, blau i groc.

Els rosetons de la galeria superior mostren distints motius geomètrics que s'il·lustren amb els colors abans esmentats. El central té al bell mig una creu groga de braços equidistants representada sobre fons vermell. El dibuix executat destaca des de les roses laterals per la claredat i el colorit, enfront les tonalitats blavoses i vermelles d'aquelles.

Dins l'estudi arquitectònic també és interessant destacar l'especificitat del tractament que han rebut els carreus, car el naturalisme que denoten és tan gran que, pràcticament, podem notar la fredor de la pedra i la polsina superficial acumulada en el transcurs dels anys.

Si ens introduïm en els àmbits interns del recinte, a primer terme, la pintura del mestre italià ens ofereix una magnífica descripció del cor de la catedral. Amb molt detall i precisió objectiva, l'artista descriu tots els elements que el configuren. Destaca, a banda i banda, la doble filera de cadires posades a distint nivell, en les quals observem detalls dels calats que configuren el suport del passamà. La filera superior posseeix un ampli respatller, rematat per dosseres amb elegants pinacles punxeguts, que s'ornamenta amb blasons. La celebració de la XIX reunió del capítol de l'orde del Toisó d'Or, convocada a Barcelona per l'emperador Carles V, fou el motiu desencadenant per a què es pintés l'heràldica de les personalitats concurrents, tot deixant constància de l'esdeveniment. El ric joc de formes dibuixades i la intensitat del color -amb tons blaus, vermells i daurats sobre un fons verd- creen un ritme viu.

Els dosserets del cadiram superior tenen cada un d'ells gairebé individualitat pròpia, atès el grau de minuciositat que se'ls hi ha dedicat. Són de base quadrangular, plens de traceries calades dins un emmarcament triangular, amb esvelts pinacles de nombroses columnetes i elements decoratius arquitectònics i ornamentals que fan que el conjunt sigui tractat com una obra de filigrana.

A l'extrem del cor proper a la zona del transsepte hi ha dues peces d'extraordinària bellesa escultòrica: el púlpit, a l'esquerra, i la cadira episcopal, a la dreta. Es tracta de dues bellíssimes obres d'escultura gòtica sempre elogiades per tots aquells que les han contemplades. El fet que la càtedra s'ubiqui en un extrem del

cor, a la banda de l'Epístola, és força inusual, ja que aquests sitials solien estar a un lloc central presidint la reunió³⁵.

A l'espai interior que queda delimitat pel cor destaquen diverses peces de mobiliari litúrgic. Entre elles esmentem la presència d'un gran moble per a sostenir missals i cantorals, ubicat gairebé al centre. Consisteix en un cos inferior, rectangular, i una plataforma superior, hexagonal, a la part central de la qual s'enfila una creu. El pinzell del pintor ens ha perfilat tres distintius de les cobertes dels llibres, dels textos amb les cintes indicatives del punt on es troba la lectura i fins i tot, al cantoral obert, podem apreciar un himne de lloança al pontífex i als doctors de l'església. En definitiva, per l'aspecte que ofereixen sembla com si acabessin de ser utilitzats. A més d'aquest moble principal, assenyalem l'existència de diversos faristols de peu repartits entre el cadiram i la zona central.

Forma part de tot aquest mobiliari una catifa que, amb dibuixos florals i alegres colors, cobreix una petita part de les lloses de pedra del paviment. Finalment, una reixa motllurada, de poca alçada i poms decoratius a les puntes, tanca el cor per la part propera a la capçalera, a l'hora que indica l'accés a la zona del presbiteri.

Aquest espai de celebració i consagració litúrgica es troba tancat per un enreixat amb portes decorades amb motlures plenes de motius decoratius vegetals i un acabat que recorda el d'un arc conopial. El recinte clos està ocupat per l'altar i presidit pel retaule major.

El retaule de la catedral és una magnífica peça escultòrica de proporcions considerables, que segueix la tipologia arquitectònica. Constitueix una mostra més, encantadora, del perfeccionament tècnic al qual va arribar l'artista, car podem observar detalls dels carrers que el formen amb els corresponents remats de pinacles i traceria, la presència del sagrari central coronat per una creu i la de l'escut que s'evidencia a l'extrem de la predela, a la banda de l'Epístola, i que correspon a l'heràldica del bisbe Joan Dimas Loris³⁶, tot tractat amb veritable individualitat.

³⁵ Diversos són els estudis que al·ludeixen a la importància artística d'aquest conjunt escultòric; entre ells assenyalem el treball de M. R. Terés i Tomàs, *Pere Ça Anglada, Introducció de l'estil internacional en l'escultura catalana*. Barcelona, 1987 (Artestudi, 3). D'altra banda, una descripció de l'època ja narra les grandeses d'aquest monument: TÁMARO, E. "Nostres gravats", a *La Il·lustració catalana*, III, 57, 15 de febrer de 1882, p. 51, diu: "Descriure detalladament las maravellas del chor quals dosserets, cadires y trona, foren esculpits pels alemanys Loquer y Frederich, y per Matias Bonafé, seria tasca per demás llarga en aquest lloch; mes sí pot assegurarse, que la diversitat de sos calats, puix no hi ha dos d'iguals, la valentia del dibuix y la perfecta execució de la talla, fan aquests dosserets incomparables, y no superats per los de metall de la capella d'Enric VIII á Windsor, per lo de la trona de la Catedral de Strasbourg y altres de universal fama".

³⁶ Vegeu referències sobre el retaule a: DURAN I SANPERE, A. *Barcelona i la seva història. La formació d'una gran ciutat*. Barcelona, 1952; BASSEGODA NONELL, A. *La Catedral de Barcelona. Su restauración. 1968-1972*. Barcelona, 1973.

L'altar major, enlairat del nivell del paviment general per uns graons, reposa damunt la cripta de la Seu a la qual s'accedeix a través de l'escalinata que existeix davant el cor. Damunt l'ara s'observen quatre canelobres motllurats i diverses sacres que possiblement responguin a un ressò de la moda barroca. Així mateix, els dos canelobres de peu ubicats davant l'altar, a banda i banda, evidencien el gust per aquest estil. La il·luminació de la zona, a més de la natural que penetra a través de les vidrieres, es fa mitjançant cornes de llum o aranyes elaborades amb diverses peces de metall que, en conjunt, recorden els motius propis de l'arquitectura gòtica.

Dins tot aquest recinte arquitectònic que ens ofereix l'obra de Battistuzzi no podem deixar de destacar la importància de la lluminositat interior de l'edifici. La penetració de la llum a través dels vitralls genera una sèrie de contrastos que estableix zones de claror i de fosc. Sembla com si realment l'autor ens hagués volgut assenyalar un camí des dels peus del cor fins a l'altar, aturant-se en punts concrets, que han estat remarcats per la intensitat lumínica: els missals del cor, l'entrada a la cripta i l'altar major. Així mateix, hem de remarcar els raigs de llum que, penetrant per les vidrieres, es projecten en l'espai i xoquen amb els pilars i els dosserets del cadiram del cor, tot deixant l'empremta dels colors utilitzats en la decoració i el muntatge de les vidrieres.

La distribució de la llum interior ha confeccionat una atmosfera acollidora, però plena de misteri religiós, en la qual predominen les tonalitats terroses i blavoses.

Actualment pocs elements han variat respecte de la situació anterior. De fet, les modificacions ocasionades han estat fruit més de la necessitat i l'adaptació a nous temps que no pas, potser, d'una intenció de canvi i renovació gratuïta. Amb tot, gravats de l'any 1888³⁷ ja indiquen algunes transformacions. Així, l'enreixat que separa el cor del presbiteri ara és tancat i el faristol central més aviat és un moble hexagonal amb una creu enlairada a la zona central.

Respecte la situació actual, la innovació més evident, sens dubte, ha estat feta al sistema d'il·luminació del cor. Avui hi ha un enllumenat general, a base de focus penjats de les voltes, i un altre que consisteix a col·locar petits llumets a la filera superior de les cadires, cada dos o tres seients. D'altra banda, els faristols que sostenen els llibres no es corresponen amb els que mostra la pintura de Battistuzzi; s'ha col·locat un petit orgue modern i diverses fileres de bancs orientades vers l'altar. L'any 1913³⁸, s'hi instal·là un enllumenat general fet amb unes corones de llum, diferents a les del presbiteri, però molt similars, sinó iguals, a les que ara es troben a les naus laterals. En relació a aquest aspecte dels punts de llum de l'interior del cor faig notar que, malgrat que la pintura de Battistuzzi no mostri cap

³⁷ *Àlbum fototípic de la catedral de Barcelona*. Barcelona, 1888, p. 35.

³⁸ *Barcelona Artística e industrial. Lujoso álbum de fotografías común resumen histórico de la ciudad subvencionado por la Sociedad de atracción de forasteros*. Barcelona, 1913.

tipus de llum artificial, un dibuix de Lluís Rigalt reproduït a *España. Obra pintoresca* (1842) que plasma l'interior del cor vist des de la capçalera, presenta quatre aranyes penjades del sostre d'identica tipologia a les ubicades al recinte de l'altar.

El presbiteri ha sofert moltes alteracions respecte de la imatge que en tenim de l'any 1877. L'enreixat que l'aïllava de la resta de l'edifici ja no hi és i el que envoltava la cripta ha variat les formes compositives. Però, sens dubte, el canvi més notable i fonamental ha estat la substitució del retaule original. L'any 1970, aquest va ser netejat i restaurat i es va col·locar a un nou emplaçament: l'església de Sant Jaume, on fou beneït l'any següent. En aquell moment també es va canviar l'altar, ara constituït per l'antiga mesa de marbre blanc, recolzada damunt dos grans capitells corintis fets de marbre de Carrara, procedents de l'antiga basílica paleocristiana de Barcelona. Forma part també del presbiteri la càtedra episcopal, fins aleshores empotrada al mur, darrera de l'altar major i el retaule. En enretirar el retaule, la càtedra es col·locà en un lloc destacat darrera el nou altar. Inicialment, aquesta cadira del segle XIV tenia un respall configurat per una mena de llosa sepulcral amb la representació d'un bisbe. Al llarg de la restauració practicada l'any 1971, es va col·locar un respall de fusta de roure tallada que seguia els motius existents als laterals de marbre³⁹.

Des de l'any 1976 l'altar és presidit per una gran creu amb el Crucificat envoltat per àngels, obra en bronze de l'escultor Frederic Marès. Sota aquesta creu hi ha la cadira de marbre i, a banda i banda, dos plafons amb les representacions escultòriques en relleu de les figures de sant Pere i sant Pau, realitzades l'any 1982 per l'artista Joan Mayne Torras, essent el canonge F. Camprubi Alemany assessor i col·laborador.

Els dos canelobres de peu que a la pintura de Battistuzzi romanen situats davant l'altar, actualment estan col·locats un a cada costat del presbiteri, al peu de les escales. Són obres realitzades el 1674, segons la inscripció que ho especifica a la base.

Quant a l'enllumenat artificial de la zona, avui es veu incrementat pel nombre d'aranyes, una més per banda, ubicades justament a la nau del fals creuer.

La il·luminació natural ja hem vist que es realitza a través de les vidrieres. A la reproducció podem fixar-nos, fonamentalment, en les tres de l'absis i en les rosasses superiors de la nau central. Les vidrieres centrals de l'absis són les originals, les que es daten en el segle XIV.

De les dinou rosasses que hi ha a la nau central, la pintura permet observar sobretot la de la part central de la capçalera. Aquesta fou refeta a final de la

³⁹ Totes aquestes intervencions queden perfectament reflectides en el treball de J. Bassegoda i Nonell, cit. supra, n. 36.

dècada dels anys 60 del segle XIX⁴⁰. Amb tot, un dibuix de Josep Oriol Mestres de l'any 1868, conservat a l'arxiu de la catedral, mostra el mateix centre que existeix avui: una gran creu capitular voltada d'estrelles; els trilobats, però, són diferents als actuals, cosa que fa pensar que tal vegada això pugui ser degut a la refeta de la postguerra, sense que, però, es pugui confirmar⁴¹.

Hem d'assenyalar, també, que la pintura permet veure uns finestrals tapats o foscos ubicats a la part de l'Evangeli, a tocar de la porta de Sant Iu que corresponen a la capella dels Innocents, situada en el fals creuer. Un d'aquells finestrals d'estil neogòtic s'obrí l'any 1880 sota la direcció de Josep Oriol Mestres, fidel al projecte realitzat pel pintor Agustí Rigalt, i la casa Amigó fou l'encarregada de portar-lo a vidre. El tema figurat segueix el model de les altres vidrieres de l'absis que representen sants relacionats amb la tradició del cristianisme i altres de devoció més concreta, com són en aquest cas les figuracions de santa Tecla i sant Jordi⁴².

L'interior de la catedral de Barcelona vist pel mateix Battistuzzi els anys 1866, 1879 i 1886

A més de les obres esmentades més amunt en els respectius catàlegs d'exposició, el Museu d'Història de la Ciutat conserva tres interiors de la seu que donen testimoni de l'afecte que tenia aquest pintor envers la catedral de Barcelona. El dibuix més recent datat l'any 1886 (fig. 7) és idèntic a l'oli conservat al MNAC del 1877. Ambdues obres presenten una panoràmica de l'interior de l'edifici que agafa des de l'interior del cor fins a la capçalera. De l'any 1866 és l'oli sobre cartró que mostra, en aquest cas, l'angle oposat a l'obra anterior (fig. 5): és a dir, la banda central i dreta de l'interior de la nau vista des de l'extrem esquerre del deambulatori. Des d'aquest punt hom percep el tram que uneix el tester i la nau que, en suprimir les capelles, dona la sensació d'un transsepte, del qual també s'observa l'orgue. Es veuen les diferents capelles obertes en el mur que dona al carrer dels Comtes i s'aprecia la seva profunditat, fet que va obligar a cobrir-les amb doble tram d'ogives, així com les grans tribunes que s'eleven a igual alçada que les naus laterals i els alts finestrals en el mur de cada tribuna. Pel que fa a la nau central, el punt de vista escollit en aquest oli ens mostra la fuga dels diferents pilars fasciculars del costat esquerre de la nau fins a la testera, clarament definida pels finestrals que corresponen a l'interior de la façana principal. També ofereix una panoràmica del sostre amb el seguit d'ogives, sis per cada pilar, on hi ha un joc de llum que arriba a crear efectes atmosfèrics. D'aquest sostre en pengen

⁴⁰ Per informació sobre les vidrieres vegeu: CAÑELLAS, S. «Projectes de vidrieres premodernistes per a la seu de Barcelona», a *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, I, 1 (1993), p. 171-196.

⁴¹ CAÑELLAS, cit. supra, n. 40.

⁴² CAÑELLAS, S. «Vidrieres conservades del taller Amigó a la catedral de Barcelona (1872-1906)», a *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 1, 2 (en premsa).



Fig. 5. A. Battistuzzi, *Interior del la catedral de Barcelona*, 1866 (Museu d'Història de la Ciutat).

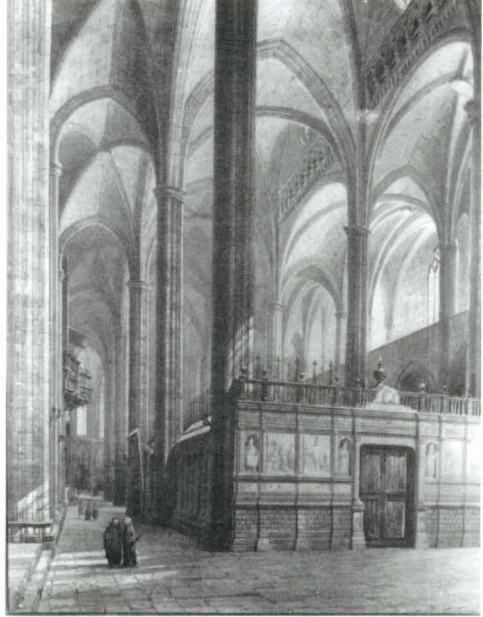


Fig. 6. A. Battistuzzi, *Interior del la catedral de Barcelona*, 1879 (Museu d'Història de la Ciutat).

llums que en aquesta obra ajuden a augmentar la sensació d'espacialitat. Per acabar, també es pot contemplar el perfil dels pinacles del cor de la seu i, a través de reixes, l'espai interior des d'on Achille Battistuzzi va pintar l'oli sobre tela de l'interior de la catedral. Per acabar, la presència aquí de la figura humana és utilitzada com a pretext per ressaltar les proporcions gegantines de la catedral.

L'estudi de l'any 1879 (fig. 6) ens ofereix una altra visió en incorporar el reracor de la basílica. L'espectador s'ha situat als peus de la façana, un cop traspassat el cimbori i lleugerament instal·lat a l'angle esquerre, de manera que advertim l'inici de la capella de Sant Vicenç. Més o menys en aquest punt, novament dues figures humanes, absents a l'escena, ens donen constància i accentuen l'extraordinària alçada i monumentalitat de la seu de Barcelona. Es visualitzen, en conjunt, les tres naus amb coberta de creueria i arc former que divideix la volta amb trams. La presència de finestrals, a penes visibles, als murs laterals queda constatada a través dels jocs de llums i ombres, que a l'igual que en la pintura en estudi, omple l'escena. De la mateixa manera que al quadre anterior, es percep la solució estilitzada dels pilars fasciculats i el desplegament de les ogives en la coberta. Igualment, entre aquest joc de línies s'entreveu la galeria superior d'arqueries que corre per damunt de la nau lateral i, al fons, l'orgue. Battistuzzi dóna un especial protagonisme al reracor de la seu de Barcelona encarregat a l'escultor renaixentista Bartolomé Ordóñez i Pedro del Villar. Els seus treballs per a completar el cor



Fig. 7. A. Battistuzzi, *Interior del la catedral de Barcelona*, 1886 (Museu d'Història de la Ciutat).

se centraren en les mampares de fusta que Battistuzzi torna a descriure amb precisió i detallisme, i el frontis exterior. Però el pintor no s'ha oblidat de representar també els dosserets que coronen les cadires del cor, obra del quatrecentista Lochner.

Allò que es constata en el conjunt de la producció pictòrica de Battistuzzi és el fet que aquest pintor realitza sovint de diverses obres un format petit i un de gran. És el cas de *El pla de la Boqueria*, que en l'oli conservat al Museu d'Història de la Ciutat presenta un format de dimensions més reduïdes que el del quadre del mateix títol del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Battistuzzi dins el marc del medievalisme a Catalunya

El segle XIX suposà dins el món de la pintura, entre altres aspectes, la valorització del paisatgisme com a gènere artístic en el marc del Romanticisme. El paisatge adquirí importància per ell mateix i fou tractat de manera autònoma dins l'obra d'art. L'atracció que desenvolupà provocà que fos un dels gèneres més conreat.

Les raons d'aquest interès per l'estudi del paisatge les podem trobar en la relació que en aquesta època s'establí entre l'home i la naturalesa, i en la recerca dels orígens i de la identitat nacional que va portar que les panoràmiques de monu-

ments del passat estiguessin lligades al paisatgisme⁴³. No s'ha d'oblidar que una de les motivacions de la pintura paisatgística catalana del segle XIX consistí en un desig nacional de recollir els vestigis del passat medieval⁴⁴.

El segle XIX fou, també, l'època dels viatges, i molts viatgers europeus, moguts per l'atracció d'allò pintoresc i desconegut, recorrien diversos països d'Europa. Entre ells, la península Ibèrica fou un centre d'atracció per aquests homes que, sobretot a partir de la segona meitat de segle, creuaren les fronteres en busca de nous horitzons per a enriquir llur òptica artística⁴⁵.

A Catalunya, els incidents generats per la crema de convents l'any 1835 van provocar la «descoberta» i valorització d'unes obres que el concepte artístic imperant fins aquell moment havia menystingut. La pèrdua irrecuperable de magnífiques edificacions romàniques i gòtiques que havien suposat el reflex d'un temps pròsper per a Catalunya, començà a despertar la consciència nacionalista. Així, sorgiren associacions que lluitaven per la defensa d'aquest patrimoni medieval, per tal de salvaguardar-lo. A nivell institucional, tingué un paper destacat la fundació, l'any 1844, de la Comissió de Monuments Històrics i artístics de la província de Barcelona, integrada per homes com Pròsper de Bofarull, Joan Cortada, Ramon Muns, Manuel de Bofarull i Pau Piferrer. La iniciativa d'aquesta comissió afavorí l'interès per a conservar, ni que fos sobre paper, tota una sèrie de monuments que eren bandera d'aquests nous ideals⁴⁶.

Quant a les iniciatives privades, la tasca duta a terme per les empreses editorials a través de la il·lustració litogràfica, contribuí activament a la difusió i revalorització dels monuments antics, en especial els romànics i gòtics. La litografia, doncs, esdevingué el mitjà d'expressió ideal del Romanticisme: el país se'ns fa palpable mitjançant una imatge pintoresca, un to entusiasta, una atmosfera subjectiva i un mesurat grau d'imaginació. En aquest sentit, pren significació l'obra de F. X. Parcerisa, *Recuerdos y bellezas de España* (1839-1865), i la de Lluís Rigalt, considerat una de les figures més destacades dins el segle XIX català, que en la seva faceta de dibuixant participà en l'obra de F. Pi i Maragall, *España. Obra*

⁴³ *Romanticismo. Il nuovo sentimento della natura*. Trento: Palazzo delle Albere, 1993, p. 258, (cat. exp.).

⁴⁴ LIPTON, J. «Ramon Martí i Alsina i el desenvolupament del realisme català», a *Revista de Catalunya*, 2, 1986, p. 128-147.

⁴⁵ Sobre aquest aspecte podeu veure l'article de SANZ, M. Jesús. «Viajes de franceses e ingleses por España en la segunda mitad del siglo XIX. Su aportación a la Historia del Arte», a *II Congreso Español de Historia del Arte*, Valladolid, 11 al 14 d'octubre de 1978, p. 69-73.

⁴⁶ BARRAL I ALTET, X. «Els eclesiàstics arqueòlegs a Catalunya: les primeres etapes de la història de l'art medieval», a *Thesaurus. L'art als bisbats de Catalunya. 1000-1800*. Barcelona, 1986, p. 76-103 (cat. exp.); V. Maestre a *La col·lecció Ramon Casellas...* (cit. supra, n. 12, p. 163-164) assenyala que: "Parcerisa va tenir una importància decisiva en la difusió, a través del gravat, de la imatge romànica d'Espanya".

pintoresca... *Cataluña* (1842)⁴⁷. Un altre exemple d'aquests tipus, tot i que no té massa relació amb el món català, però que segueix la línia iniciada per Parcerisa, és l'obra de Jenaro Pérez de Villaamil, *España artística i monumental* (1842-1850)⁴⁸.

Una altra faceta d'aquesta idea de retrobament amb el país, en aquest cas més místic, ideal i purista, és la desenvolupada a la Llotja de Barcelona per part dels natzarens. Encapçalats per Milà i Fontanals en el pla teòric i per Claudi Lorenzale en la praxi artística, potenciaven un romanticisme històric lligat a l'exaltació del món medieval⁴⁹.

Achille Battistuzzi arribà a Catalunya a la segona meitat del segle XIX, poc abans de la dècada dels seixanta. En aquell moment, el context de Romanticisme havia experimentat un gir cap al naturalisme i la realitat més objectiva, tot i que es potenciava encara l'interès pel món medieval. Tanmateix aquest tomb ja es podia percebre en els esmentats Parcerisa i Rigalt quan, de manera progressiva, anaren sotmetent una composició imaginària a una creixent i acurada observació directa. Però la introducció decidida del realisme es donà amb R. Martí i Alsina⁵⁰ que, en la documentació del passat històric tal i com ho feren els seus predecessors, es recolzà en un estudi més directe de la natura, fruit més de l'anàlisi i l'experimentació que d'una intuïció contemplativa. Al costat d'uns paisatges urbans plens de realisme, té visions de la natura en què la il·luminació i l'atmosfera s'acosten al tractament romàntic⁵¹. De la mateixa generació que Martí i Alsina hem de situar els treballs d'Enric Ferai i Alsina. L'estil dels seus paisatges és a la vora tant del paisatge dels romàntics com d'alguns dels realistes, sense adscriure's d'una manera definitiva a la línia dels «descobridors del país» en una tradició romàntica⁵². En el context català de la segona meitat del XIX, una conseqüència

⁴⁷ Estudis sobre aquest artista els podem trobar a A. Elías de Molins, cit. supra, n. 10; MASRIERA Y MANOVÉS, J. *Memoria necrológica del artista profesor D. Luís Rigalt y Farriols miembro que fué de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona leida en la sesión que ésta celebró en 16 de Diciembre de 1894*. Barcelona, 1894; CASELLAS, R. *El dibuixant païsta Lluís Rigal*. Barcelona, 1900; VÉLEZ, P. *El llibre com a obra d'art a la Catalunya vuitcentista. 1850-1910*. Barcelona, 1989; *La col·lecció Raimon Casellas...*, cit. supra, n. 12, p.160-164.

⁴⁸ Per a més informació sobre aquesta activitat literària vegeu F. Fontbona, *Del Neoclassicisme a ...*, cit. supra, n. 12, p. 88-95. La monografia més completa i actualitzada és la de ARIAS ANGLÉS, E. *Jenaro Pérez Villaamil*. La Coruña, 1980; ARIAS ANGLÉS, E. «Relaciones entre David Roberts, Villaamil y Esquivel», a *Goya*, 158, 1980, p. 66.

⁴⁹ MAESTRE, V. «El primer romanticisme artístic a Barcelona: el retorn a "el medieval"», a *Daedalus. Estudis d'art i cultura*, I, 1979, p. 49-56.

⁵⁰ FOLCH I TORRES, J. *El pintor Martí Alsina*. Barcelona, 1920; JUNOY, J. M. *Apuntes biográficos de la exposición Martí y Alsina*. Barcelona, 1941; SALAS, X. de. «Sobre el pintor Martí Alsina», a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, II, 2, 1944, p. 7-38.

⁵¹ SOCIAS I PALAU, J. *Carles de Haes i el naixement del paisatgisme modern espanyol*. Lleida, 1980; *La col·lecció Raimon ...*, cit. supra, n. 12, p. 172-175.

⁵² Vegeu l'estudi de F. Fontbona sobre Enric Ferai i Alsina a *Un any d'adquisicions, donacions*

de la tendència realista marcada per Martí i Alsina fou la creació de l'escola d'Olot⁵³.

A nivell hispànic, aquesta etapa coincideix amb la presència de Carlos de Haes, personatge que revaloritzà el món del paisatgisme donant-li una importància i un tractament d'individualitat en el qual, les figures, són un simple complement. Imposà una concepció paisatgística basada en la interpretació verídica i realista de l'escena, de gran naturalisme i esperit científic⁵⁴.

Aquesta és, doncs, una breu panoràmica de l'activitat artística desenvolupada a Catalunya durant la segona meitat del segle XIX, que coincideix amb l'estada i definitiva permanència del nostre artista a Barcelona.

La trajectòria anterior de Battistuzzi abans del seu establiment definitiu a Catalunya ens és desconeguda, però, tanmateix, el seu origen venecià ens acosta com hem remarcat als «vedutisti» italians del setcents⁵⁵. Aquests artistes es caracteritzaren pel fet de plasmar el paisatge, vistes urbanes bàsicament, sota uns paràmetres escenogràfics i perspectivistes de segura captació arquitectònica. Entre ells, Lucas Carlevarijs (1663-1730)⁵⁶ sabé captar, a les seves estampes, l'arquitectura i l'urbanisme venecians amb un rigorós sentit documentalista i una objectivitat quasi científica. Per altra banda, Canaletto (1687-1768) sabé aplicar la seva formació escenogràfica i els seus coneixements d'il·luminació a aquestes sàvies perspectives, dotant-les d'una vida nova, on «si vede lucer entro el sole»⁵⁷. D'una pinzellada més àgil, que destaca pel seu tractament lumínic i els reflexos de llums i ombres, és l'obra de F. Guardi que, a les vistes venecianes, defuig la precisió objectiva i testimonial d'un Carlevarijs, per recrear-se en una visió poètica i lluminosa.

És cert, com ja hem apuntat anteriorment, que alguns trets d'aquests artistes es troben a l'obra gràfica i pictòrica de Battistuzzi. Si més no, en aquesta direcció ha apuntat l'escassa historiografia que ha estudiat el repertori artístic del pintor de

i recuperacions. Barcelona, Palau Nacional, 1992-1993, p. 86-89 (cat. exp.); *La col·lecció Raimon ...*, cit. supra, n. 12, p. 164; «Enric Ferau (1824-1887), un paisatgista amagat, entre el romanticisme i el realisme», a *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 6, 1992, p. 63-78.

⁵³ Sobre aquest apunt vegeu *L'escola d'Olot*. J. Berga, J. Vayreda, M. Vayreda. Olot, Museu Comarcal de la Garrotxa, 1993 (cat. exp.); Barcelona, Sala Sant Jaume de la Fundació La Caixa, 1993.

⁵⁴ SOCIAS I PALAU, cit. supra, n. 51; PUENTE, J. *Los estudios de paisaje de Carlos de Haes (1826-1898)*. Toledo, 1971.

⁵⁵ Per a una àmplia perspectiva d'aquest món del setcents venecià vegeu *El Settecento veneciano. Aspectos de la pintura veneciana del siglo XVIII*. Saragossa, Palacio de la Lonja, Palacio de Sastago, 1990 (cat. exp.).

⁵⁶ RIZZI, A. «Luca Carlevarijs», a *Arte Veneta*, 5, 1967; REALE, I. «In margine alle origini del vedutismo veneto: Luca Carlevarijs e la macchietta», a *Arte in Friuli, Arte a Trieste*, 5-6, 1981-1982, p. 117-131; RIZZI, A. «Per Luca Carlevarijs», a *Arte Veneta*, 1982.

⁵⁷ GÁLLEGO, J. «La pintura veneciana del siglo XVIII y su difusión en Europa y, en particular España», a *El Settecento Veneciano... cit supra*, n. 55, p. 37.

Trieste⁵⁸. Per altra banda, no hem de perdre de vista el panorama artístic de la Itàlia de la primera meitat del segle XIX: la pintura paisatgística encara trobà una forta competència, sobretot estrangera, segons la tradició setcentista del «Grand Tour». Es féu present la natura sota els termes d'un romanticisme històric, composicions amb temes històrics i literaris i també des d'una sensibilitat més romàntica, el »vedutismo sentimentale«⁵⁹.

Així doncs, l'anàlisi del repertori d'obra de Battistuzzi reflecteix tota aquesta tradició autòctona. Obres com *Vista panoràmica de Barcelona*, conservada en el fons del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/MAM 10487), ens mostren un estudi gairebé topogràfic i arqueològic de la ciutat sense, però, el sentiment i la dimensió evocadora, més pròpiament romàntica, d'un Rigalt; en el *Pla de la Boqueria* (MNAC/MAM 10686) la fidelitat fotogràfica s'acompanya amb un cert regust anecdòtic, sense arribar, però, a la força vital i dramàtica d'un Martí i Alsina. Aquesta és la personalitat i l'originalitat de Battistuzzi. Tot i el detallisme i els escenaris pintorescos que animen aquesta «vedutta», l'arquitectura representada sembla imposar-se per la seva verticalitat, pel seu joc de línies. La seva obra *Santa Maria de la Salute*, és paradigmàtica en aquest sentit: la fidelitat amb què ha estat copsada la monumentalitat de l'edifici, el seu aspecte imponent en una atmosfera veneciana i la gran elegància de la composició. El repertori gràfic de l'artista italià conservat al Museu d'Història de la Ciutat i a l'Arxiu Històric, arrodoneix aquesta faceta paisatgística, propera al "vedutisme" del seu lloc d'origen. Es tracta, en primer lloc, d'un conjunt de panoràmiques i vistes de la ciutat de Barcelona amb tres elements recurrents: la muralla de mar, les Drassanes i Montjuïc. Són paisatges amplis, que mostren la muralla de mar tocant el Raval amb les Drassanes i, darrera, Monjuïc amb el seu castell al fons. Un punt de vista que permet a la vegada incorporar el mar, amb tots els seus efectes lumínics i colorístics. Un tractament, per altra banda, molt utilitzat en les vistes venecianes on l'aigua sempre hi era present. El seu vessant de paisatgista documentalista ens ofereix certament una bona crònica gràfica de la Barcelona de l'època: a les diverses panoràmiques de la ciutat, s'afegeixen els testimonis d'edificis i postals urbanes del moment: la Plaça de Medinaceli, el Banc de Barcelona al final de la Rambla, l'escola de Camins, Canals i Ponts a Sarrià, la porta dels Socors de la Ciutadella, Pedralbes.

A part d'aquest repertori de paisatgista en sentit ampli, també integren la seva obra les vistes d'edificacions medievals realitzades amb precisió de detall que, tal vegada, entroncarien amb els sentiments romàntics de revalorització de certs monuments i amb la funció divulgadora, gairebé enciclopedista, de la representació.

⁵⁸ Ja J. F. Ràfols en el seu *Diccionario biográfico...* (cit. supra, n. 14, p. 101), referma aquest lligam amb la tradició veneciana i R. Benet a J. Folch i Torres (ed.) (cit. supra, n. 13, p. 286) el qualificava de "Canaletto matusser". Vegeu igualment F. Fontbona, *El paisatgisme ...*, cit. supra, n. 12, p. 45.

⁵⁹ PIANTONI, G. «"Vero" e "sentimiento del vero" nella pittura de paesaggio in Italia nella prima metà dell'Ottocento: una traccia», a *Romanticismo. Il nuovo ...*, cit. supra, n. 43, p. 277, 281.

En aquest sentit, el Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya disposa d'una sèrie de dibuixos que, juntament amb l'obra que ara ens interessa i els interiors de la Catedral de Barcelona a què hem al·ludit, defineix Battistuzzi en el seu vessant romàntic, suggeridor de medievalisme. Aquests dibuixos són apunts, esbossos i detalls de distints aspectes de l'interior d'edificacions medievals. En elles, Battistuzzi reflectia sobretot panoràmiques de les voltes, les pilastres i els arcs ogivals, així com detalls de la decoració escultòrica (MNAC/GDG 779,781,784 i 790). De tot aquest conjunt d'obres conservat al Gabinet, el grup de dibuixos de Poblet, conforma la sèrie més homogènia. Són dues representacions d'apunts de la bodega del monestir (MNAC/GDG 786,789) una d'elles datada l'any 1870, fet d'altra banda indicatiu que la representació de la catedral de Barcelona fou feta després d'un llarg recorregut pel medievalisme, d'idèntic punt de vista però distint tractament tècnic, ja que a un d'ells, a més del llapis plom, s'utilitza l'aiguada. Els dos dibuixos restants de la sèrie són dues vistes de les galeries del claustre del monestir des de punts de mira diferents; a més, al primer (MNAC/GDG 787) s'empra llapis i aiguada, mentre que al segon (MNAC/GDG 788) s'utilitza aquarel·la. A ambdós dibuixos es destaca la perspectiva i la linealitat, les quals són establertes mitjançant la successió ordenada dels trams de volta, les arcades i les pilastres.

Aquesta faceta «medievalista» de Battistuzzi i l'objectivitat amb què han estat captats els elements de la composició el posen en relació amb l'activitat de Parcerisa, de Lluís Rigalt, dibuixant, i d'un altre estranger, Isidore-Laurent Deroz que passà per Barcelona entre 1852 i 1859⁶⁰. Una objectivitat, però, desproveïda en molts casos de les connotacions més subjectives que exemplifiquen els treballs dels artistes romàntics.

Com a part integrant d'un conjunt històric-artístic, definidor d'una Barcelona medieval que és present a l'esperit dels artistes romàntics, la catedral edifici clau d'un passat esplendorós que es vol recordar i símbol per ella mateixa de l'Edat Mitjana no ha fugit de l'òptica de l'espectador romàntic.

Ja A. de Laborde al seu *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* (1807-1818), en descriure la seu de Barcelona, ens parla de l'esplendorós de l'edifici «(...) és un monument gòtic d'una construcció atrevida i majestuosa (...) hi regna una noble senzillesa i l'aspecte august que convé a la santedat del lloc (...) ¿Qui no ha experimentat un sentiment de temor religiós en entrar sota aquestes immenses voltes veient les ombres projectades al lluny pels mausoleus, i aquesta llum misteriosa que sembla disposar al recolliment?»⁶¹

⁶⁰ FONTBONA, *Del Neoclassicisme ...*, cit. supra, n. 12, p. 128.

⁶¹ LABORDE, A. de. *Viatge pintoresc i històric: el Principat*. Montserrat, 1974, p. 37, planxa VII (Biblioteca Abat Oliva. Sèrie il·lustrada, 1). Vegeu també: *Exposición de dibujos para la ilustración del "Voyage pittoresque et historique en Espagne"*. Barcelona, Palau de la Virreina, 1960 (cat. exp.); DAMIRON, S. «Dessins originaux pour l'illustration du voyage pittoresque et historique en Espagne d'Alexandre Laborde», a *Congreso internacional de historia del arte*, II, Granada, 1973, p. 484-486.

Pau Piferrer, a un dels volums de *Recuerdos y bellezas de España*, expressava l'any 1842 que «el gòtic es el objeto de nuestro culto, si así puede decirse, y, para nosotros el más espiritual, profundo, filosófico, bello y sobretodo el más cristiano»⁶².

A Catalunya, l'afermament de l'idealisme purista dels nazarens incorporà a aquesta visió del monument medieval un marcat sentiment religiós, quasi místic, que exaltà l'ideari cristià medieval, la seva litúrgia i les seves manifestacions artístiques.

La catedral, doncs, ha estat plasmada pels artistes romàntics al llarg de tot el segle, essent distints els punts de vista des dels quals ho han fet. Fonamentalment, el repertori gràfic a l'abast fa referència a interiors, vistes del cor des de l'altar, naus, presbiteri, al claustre i també a algun detall de portades exteriors. No ens ha d'estranyar la manca de documentació gràfica sobre la façana principal de la basílica de Barcelona, car els textos de l'època comentaven: «Nada en el frontis convida a entrar en el santuario; ni una sencilla fachada, ni una sola esculpida puerta realzan aquella parte, y en su lugar una sencilla y desigual pared ostenta su fea desnudez para mengua de una ciudad que se titula amante de las bellas artes...»⁶³.

A la panoràmica de començament de segle que ens ofereix A. de Laborde dins l'obra abans esmentada, l'interior de la catedral és vist des de l'entrada cap a la capçalera, amb una òptica que ofereix una imatge de conjunt de tot l'interior. Es veuen les tres naus en una perspectiva que força la profunditat i l'amplada, i provoca una sensació final d'horitzontalitat i aplanament. L'arquitectura té un paper important però també és l'escenari que dona cabuda a l'anecdotesisme que suposa la participació de la figuració humana.

De Lluís Rigalt coneixem la seva sèrie de dibuixos barcelonesos que engloba, entre d'altres, la catedral, Santa Maria del Mar o l'enderrocat convent del Carme. Segons Casellas, Rigalt inicià un recorregut per la geografia del nord de Catalunya i del sud de França, d'on sorgí igualment un destacat conjunt de notes històriques i un àlbum de dibuixos⁶⁴. Atesa la sòlida formació escenogràfica de l'artista, la qual cosa el fa esdevenir un dels millors escenògrafs del Romanticisme, Rigalt destaca en l'esmentat conjunt una realitat copsada amb fidelitat i precisió, dominada clarament per la perspectiva, l'ombra i la llum. El Museu d'Art Modern conserva a les seves instal·lacions un oli sobre tela (MNAC/MAM 10558) titulat *Avant-sala Capítular de la Catedral de Barcelona*, però el que ens interessa més per al nostre estudi és la panoràmica que dona de l'interior de la catedral el dibuix gravat al metall per Antoni Roca, publicat a l'obra de F. Pi i Margall *España. Obra*

⁶² PIFERRER, Pau. *Recuerdos y bellezas de España*. Mallorca. Barcelona, 1842, III, p. 4.

⁶³ PIFERRER, Pau. *Recuerdos y Bellezas de España*. Cataluña. Barcelona, 1839-1841, p. 44. Tot i així cal esmentar el projecte de la façana en un segon volum dedicat a Catalunya (1844-1850) d'aquesta col·lecció, amb textos de Pi i Margall, a partir de 1848.

⁶⁴ CASELLAS, cit. supra, n. 47; *La col·lecció Raimon ...*, cit. supra, n. 12, p. 160.

pintoresca... Cataluña (1842). En ell, Rigalt ens ofereix una vista de l'interior de la catedral amb un punt de vista oposat al de Battistuzzi, captat des del presbiteri cap a la façana. L'autor es col·loca a la part de l'Evangelí, prop de les escales d'accés a la cripta i ofereix una àmplia perspectiva de la nau central, amb el cor a primera fila, el cimbori, la volta i la galeria superior de finestres, i part de la nau lateral amb les capelles entre els contraforts. De la mateixa manera que Battistuzzi, Rigalt ens mostra un dibuix ple d'elements detallistes que configuren les formes: les aranyes que il·luminen el cor (objectes que en el quadre de l'artista italià no apareixen), motius decoratius del cadiram, verticalitat de les columnes, carreus de les voltes, capitells..., però el tractament de Rigalt potser no demostra tanta precisió com el de Battistuzzi, malgrat que aquest treballa el gran format. El dibuix reflecteix, també, l'entrada de raigs lluminosos que es filtren pels vitralls i es projecten a les pilastres. Una altra diferència respecte de l'artista italià és la presència a l'obra de Rigalt de la figura humana, fet que unit a l'atmosfera general crea un ambient més romàntic.

Francesc Xavier Parcerisa iniciador amb Pau Piferrer de *Recuerdos y bellezas de España* es conforma com a representant català d'aquest corrent romàntic. El seu afany d'objectivitat i precisió a l'hora de plasmar uns edificis en vies de desaparèixer⁶⁵ no l'impedeix de recórrer a la imaginació i a la literatura en representar cavallers, donzelles, patges i trobadors; en definitiva, una atmosfera d'esperit nostàlgic. És un fet, aquest darrer, que s'adverteix a les primeres litografies publicades: la façana de la catedral de Tarragona, la vista de l'altar de la catedral de Barcelona des de la part alta del cor, o la representació del presbiteri centrada en el retaule major de la catedral de Barcelona. En canvi, a litografies posteriors, com ara la que ofereix la panoràmica del reracor de la seu d'Oviedo, incorpora una major recerca d'objectivisme en un gir que evidencia ja les interconnexions entre el romanticisme i el realisme que preconitzarà Martí i Alsina. Parcerisa, a la seva visió del presbiteri des del cor, representa un punt de vista una mica forçat en el qual l'espectador —en aquest cas dos personatges d'època— se situa en la part alta del cor, com si estigués recolzat damunt del cadiram, mirant cap a la capçalera. La perspectiva que ens presenta no sembla real, ja que marca una exagerada distància entre el cor i l'entrada a la cripta. La segona representació, la del presbiteri centrada en el retaule major, sembla novament una visió forçada de l'escena a causa de l'ampli, i potser irreal, espai creat davant del retaule pels personatges participants a l'acte litúrgic.

Battistuzzi recala igualment en aquests temes domini de la perspectiva, objectivitat, interès pel detall a l'hora de copsar aquest interior de la catedral de Barcelona

⁶⁵ En l'aventura editorial i recorregut entusiasta per la geografia espanyola, Parcerisa és conscient d'aquesta tasca urgent de salvació del patrimoni "si queríamos dar el último adiós a los monumentos que iban cayendo bajo la piqueta revolucionaria", a QUADRADO, J. M. «Salamanca, ávila y Segovia», a *Recuerdos y bellezas de España*. Barcelona, 1865-1872, p. 531-536. Sobre aquest artista vegeu també: BOIX, «La litografía y sus orígenes en España», a *Arte Español*, 7, 1924-1925, p. 298; VÉLEZ, cit. supra, n. 47. Vegeu, encara, FONTBONA, F. *La xilografía a Catalunya entre 1800 i 1923*. Barcelona, 1992.

que, com hem vist a l'estudi, descriptiu de l'obra, coneixia a la perfecció. Si comparem el seu detall amb les altres representacions més o menys coetànies, la diferència principal rau en el fet que la panoràmica de Battistuzzi presenta des d'una òptica d'espectador, distant, una realitat física en la qual l'arquitectura plas-mada assumeix tot el protagonisme. L'artista dibuixa aquest marc arquitectònic amb tot treball i de manera analítica, defugint qualsevol mena de figuració i anecdotisme que s'integri al paisatge monumental. En aquest interior, Battistuzzi sembla haver concebut la composició i la realització de l'obra i amb ella el monu-ment, l'arquitectura com un estudi de paisatge, amb grans i àmplies perspectives. I és que, en definitiva, no podem pas separar els paisatges, pròpiament dits, d'aquestes vistes interiors a l'hora d'estudiar el paisatge romàntic, perquè en aquell moment aquests no representaven dos gèneres separats, sinó un de sol que era anomenat oficialment «de la perspectiva i del paisatge» i era estudiat i practicant conjuntament pels nostres pintors⁶⁶.

És potser a través d'aquests dos termes, perspectiva i paisatge, que se'ns defi-neix, en el marc del segle XIX, la figura de Battistuzzi i el seu quadre *Interior de la catedral de Barcelona*: un paisatge monumental en el qual l'arquitectura és la protagonista i on tots els elements conflueixen per a «fer-la real». Com a docu-ment fidel de la realitat arquitectònica del principal monument religiós de la Barcelona de final del segle passat, aquesta obra de Battistuzzi ens documenta alhora un artista i un monument.

X.Barral
Universitat de Rennes

RESUMEN

El pintor de origen italiano Achille Battistuzzi se instala en Barcelona antes de 1860 y participa en diversas exposiciones y certámenes recogidos en este artículo. En 1877 ejecuta una vista del interior de la catedral de Barcelona, que es una reproducción fiel del interior del edificio en aquel momento, completada con tres otras vistas de 1866, 1879 y 1886. El artículo sitúa a este artista dentro del auge del gusto por la Edad Media que invade Catalunya durante la segunda mitad del siglo XIX.

ABSTRACT

The Italian painter Achille Battistuzzi came to live in Barcelona before 1860. He participated in shows and exhibitions, collected in this article. In the year 1877 he painted a view of the interior of the cathedral of the Barcelona that is a clear reproduction of its likeness at that moment. Battistuzzi painted other views of the cathedral in 1866, 1879 and 1886. This article studies the artist in the context of the new Medievalism that invaded Catalan society during the second half of XIXth century.

⁶⁶ ARIAS ANGLÉS, E. «La pittura romantica paesaggistica spagnola», a *Romanticismo. Il nuovo ...*, cit supra, n. 59, p. 260.