

L'ACADEMICISME PICTÒRIC SABADELLENC A L'ÚLTIM TERÇ DEL SEGLE XIX

MARIA-JOSEP BALSACH

El terme Academicisme, quan fa referència a un estil artístic, té actualment unes connotacions vagues. Aquest terme és emprat habitualment en un sentit moltes vegades pejoratiu, com un adjectiu que celebra idees d'estancament, repetició, cita o còpia indiscriminada de models estèticament caducs i mancats de qualsevol idea d'originalitat artística. Però aquest terme, correspon a un període de l'art que es va estendre a tot Europa a partir de la segona meitat del segle XIX i del qual van sorgir pintors que tindrien una gran influència en el desenvolupament de les avantguardes històriques d'aquest segle.

LA PINTURA ACADÈMICA

Vers l'any 1850, mentre París començava a aplegar totes aquelles tendències artístiques considerades més d'avançada, Roma, el gran centre històric europeu d'ensenyament artístic que girava a l'entorn de la tricentenària *Accademia di San Lucca*, anava quedant cada vegada més desfasada del procés evolutiu de l'art occidental. Roma continuava rebutjant tota innovació i totes les ensenyances o models d'apreciació entraven en un cul-de-sac que generaria l'estil que s'ha denominat Academicisme. És a partir d'aquesta data significativa per a la pintura contemporània que es separaran d'una manera radical dues concepcions de l'art absolutament polaritzades. Mentre que a França amb l'*École de Barbizon* i a Anglaterra amb el paisatgisme pre-impressionista de Turner i Constable, s'obrien nous horitzons vers una composició pictòrica revolu-

cionària, les acadèmies continuaven tenint l'obligació d'ensenyar els principis clàssics compositius, els nombres d'or, sempre a la recerca de la imitació del preciosisme tècnic dels mestres del renaixement italià, de Rafael o Miquel Àngel, o —com a màxim— la imitació del model ingresc que era representat per la pintura exquisida dels salons francesos de mitjan segle XIX. D'aquesta manera sorgí un amanerament, un *manierisme* lògic per la representació forçada d'uns ideals estètics que no es corresponien amb l'època i que constituïen una codificació a priori dels ideals i les estructures que hauran de recolzar-se en el concepte de bellesa tradicional.

De fet, ja el segle XVII, els germans Agustí i Aníbal Carracci i Guido Reni propugnaren l'academicisme com a reacció contra el Manierisme del segle XVI italià, sense pensar que es cauria més tard en la mateixa trampa. Més tard el neoclassicisme serà també l'excusa per a la reivindicació d'una arqueologia nostàlgica que tindrà la seva apoteosi en el període de l'Historicisme finisecular. De fet, el classicisme és de remarcable importància per al futur desenvolupament acadèmic, ja que aquest aparegué a partir dels grans descobriments arqueològics que catalitzaren el sorgiment i la consolidació de les teories classicistes de Winkelmann. Els cànons del classicisme, per contraposició als valors «temperamentals» que el Naturalisme entronitzava, tornaren a ocupar el punt central d'atenció per les seves qualitats relatives als conceptes d'ordre i claredat i també de cara a un concepte «pur» de composició creativa.¹ D'aquí que les Acadèmies, en cana-

¹ J.E. CIRLOT, *Diccionario de Ismos* (Barcelona 1954).

litzar en aquesta direcció la seva expansió i influència, siguin inseparables de les posteriors reminiscències clàssiques i de la recuperació de l'antiguitat com si es tractés d'un gran magatzem d'accessoris. Això provocarà la irrupció i la posterior teorització del fenomen estilístic de l'Eclecticisme i el conceptual del *Revival*.

És, precisament, aquesta època eclèctica, el seu esplendorós cant del cigne, la que rep el nom d'Academicisme. Formalment, l'art academicista serà el que, sotmetent-se als cànons tradicionals de composició i partint sempre d'una tècnica realista, produirà tota una retòrica imaginària que fa referència al passat, sigui recreant un tipus de mitologia greco-romana, els temes d'història, la pintura religiosa o l'orientalisme. L'amanerament de les escenes tractades serà produït pel concepte de repetició desvinculat absolutament de tot allò que és viscut o influenciat per la realitat més immediata, vivificava d'aquesta manera el sentiment acadèmic del *dejà vu*.²

L'ART POMPIER

Actualment, l'art acadèmic és moltes vegades sinònim del que s'ha denominat *art pompier*. Segons Jean-Paul Crespelle,³ els pintors pompiers per excel·lència foren els que treballaren a l'època que va de 1880 a 1914 i que estigueren al costat de l'art oficial dels salons. Segons el Gran Diccionari Larousse, i darrera l'abreviatura de «familiar i pejoratiu», el mot *pompier* té la següent explicació: «*Es diu per al·lusió als personatges amb casc que apareixen en les seves composicions, dels artistes que tracten, sense originalitat de concepció ni de factura, temes trets de l'antiguitat greco-romana*». Encara que, de bell antuvi, la denominació fos emprada per a designar quadres amb personatges tocats amb cascs relluents, humorísticament comparats amb els dels bombers, l'*art pompier* ha adquirit amb el temps un significat més general el qual s'aplica a qualsevulla obra academitzant, formalment i estèticament conservadora. És a dir, allò que en un principi s'aplicava als epígons del Romanticisme,⁴ s'aplicarà més tard als epígons del realisme i fins i tot hom ho aplica als continuadors de l'Impressionisme, almenys fins a començament dels anys vuitanta.



Josep Juliana Albert

«Pagesa italiana» (s/d) aquarel·la. Museu d'Art de Sabadell.

Hermann Broch, en el seu estudi sobre el Kitsch,⁵ descriu aquesta vessant artística que parteix de l'eclecticisme, del fals barroc, del fals renaixement i del fals gòtic, com la produïda per una «pompa» burgesa, una existència ordenada que representa tant un sentiment de seguretat com una atmosfera sufocant. En el seu estudi *Racionalitat i decorat*⁶ Broch exposa com el racionalisme reclama una contemplació del món de claredat sense exaltació, on el concepte de decorat tindrà una importància cabdal. Així mateix, Broch des-

² Michel THEVOZ, *L'Academisme et ses fantasmes* (París 1974), p. 65.

³ Jean-Paul CRESPELLE, *Les Maîtres de la Belle-Époque* (París 1966), p. 188.

⁴ Francesc FONTBONA, *Los Pompier, un producto deci-*

monónico, «Destino», 1.894 (1984), p. 21.

⁵ Hermann BROCH, *Kitsch, Vanguardia y Arte por el Arte* (Barcelona 1970), p. 63.

⁶ Ibídem, p. 63.

criu com trobem el poble romà en els seus jocs de gladiadors, o com Neró o com els Borgia han de transfigurar l'horror en bellesa per arribar a un gaudi ple de vida, o bé com s'han de mantenir els ulls tancats davant la lletjor i la crueltat, com s'ha d'escollir allò que és bell amb el fi que es converteixi en estèticament «selecte» i permeti d'aquesta manera un gaudi estètic sense torbacions. D'una manera o d'una altra, es consenteix la crueltat o se la negui, a despit de l'exigència racionalista d'una veritat sense disfressa, es tracta d'una alteració estètica de la lletjor, es tracta d'hipertrofiar-la, d'endolcir-la, de desmentir el revers del «decorat».⁷

El burgès de l'últim terç del segle XIX, quan corregia el desordre del món maquillant-lo i transfigurant-lo per a convertir-lo en una font de gaudi estètic, ho feia, doncs, per a cobrir la mateixa realitat. L'afecció que es trobarà en el «decorat» despertarà a la mateixa època el menyspreu de les ments més lúcides, com la de Nietzsche, decorat que anirà tornant-se gradualment més cruel, ja que en tot esteticisme, en tota aparença, encara que sigui la més inofensiva, s'amaga, segons Broch, l'escepticisme que no fa sinó establir una mena de «joc de transfiguració».⁸

La necessitat d'un model arqueològic és, però, simptomàtica. Els romans s'inspiraran directament en l'art grec, els renaixentistes en l'antiguitat en general. A l'època de la raó el procés es repetí i el romanticisme donarà peu al naixement de l'eclecticisme com a invocació desordenada dels ideals estètics d'un passat idealitzat. En l'estil acadèmic de la fi de segle trobarem, en una combinació indissoluble i, a la vegada, en un estat de total desconeixement, l'individualisme, l'historicisme, el romanticisme i l'escepticisme, sostinguts per una mena de fórmula calculada, un model heroic basat en la fastuositat.

D'aquesta manera, trobarem retrats de senyores de l'alta burgesia representades en forma de deesses i els temes històrics seran pintats de manera esplendorosa i exaltada, com grans balls de carnestoltes. Es representarà l'orient com una excusa fantasmagòrica per l'evocació de l'erotisme i la pintura religiosa tractarà les escenes de l'Antic i el Nou testament de la mateixa manera que es representaran les escenes de la decadència romana o les gestes d'un heroi medieval.

D'aquí sorgiran els distints gèneres pictòrics com l'orientalisme, la pintura religiosa, la pintura d'història i el costumisme, els quals seran integrats en el mateix concepte d'academicisme.

L'ACADEMICISME SABADELLENC

A Sabadell, les tendències academicistes arribaran a l'últim terç del segle XIX, a partir de la influència de les acadèmies d'ensenyament artístic, bàsicament la influència de l'escola de la Llotja de Barcelona. Amb la creació de l'Acadèmia de Belles Arts, es constituirà a partir de 1880 un dels primers nuclis artístics locals i, amb ell, les primeres manifestacions academicistes. Els germans Oliver, Ramon Quer (1828-1893) i Francesc Soler i Rovirosa (1836-1900) seran els primers a deixar-nos còpies i obres academitzants i prepararan l'adveniment del grup fundador de l'Acadèmia i el seu seguici de pintors academicistes entre els quals es comptaran Josep Espinalt (?-1891), Joan Vila Cinca (1856-1938), Joan Figueres Soler (1863-1921), Antoni Coll i Pi (1857-?), Josep Casanovas Clerch (1865-?), Josep Domènech i Samaranch (1874-1900), Francesc Sanahuja (?-1936), Vicenç Miquel Pous (1875-1929), Antoni Estruch i Bros (1872-1956). Molts dels primers treballs que es conserven d'aquests artistes són les denominades «acadèmies»,⁹ moltes de les quals de tendència natzenista, estil que va introduir el pintor Claudi Lorenzale després de ser influït per la moda acadèmica romana de la segona meitat del segle XIX. Les obres més remarcables que es conserven al Museu d'Art són les de Josep Espinalt, Joan Vila Cinca i Antoni Estruch, el qual mareixerà l'apel·latiu de «*el Fortuny sabadellenc*», el gran virtuós, pintor que més tard s'erigirà com la figura príncep de tot l'academicisme sabadellenc.

En l'ambient temàtic de la tradició pictòrica d'aquesta època, trobarem les primeres escenes de la pintura de gènere costumista. Aquestes escenes anecdòtiques seran un dels temes preferits dels salons sabadellencs. Aquest gènere consistia a representar una caricaturització dels costums, en el pintoresquisme i en el folklorisme. Els quadres i dibuixos de pageses, «manoles», gitanes i balladores, foren tractats a bastament per Ramon Quer, Josep Juliana i Narcís Giralt

⁷ Ibídem, p. 64.

⁸ Ibídem, p. 64.

⁹ Es denominen generalment «acadèmies» aquells treballs realitzats a llapis, a l'oli o a la sanguina que reproduïen, seguint les normes de l'Acadèmia, els nombres d'or en les composicions

realitzades d'un model al natural o d'un guix clàssic. Aquestes composicions solen ser exercicis obligatoris per a l'estudi del cos humà i de les seves proporcions, així com dels efectes de la llum sobre aquest.



Pintura mural procedent de la Casa Barata. Actualment al Museu d'Art de Sabadell.

i per la majoria dels autors locals. Aquest tipus d'escena costumista pertany de ple a l'art de l'època de la Restauració, pintura que s'ha anomenat popularment «*pintura de asunto*», seguint la màxima pictòrica aleshores plenament arrelada de «*en arte, antes de todo y ha de ser, el pensamiento que el estilo, el asunto que la hechura*».¹⁰ Un dels grans padrins d'aquesta pintura temàtica fou Marià Fortuny i Marsal, el gran model d'artista de tota la generació de la darrerietat del segle XIX. Fortuny fou també el gran introductor del corrent europeu de l'Orientalisme, una vessant exòtica de la pintura de gènere que tindrà a Sabadell, de la mà de Vicenç Miquel, un dels exemples més qualificats de la pintura acadèmica.

La gran voga de l'Orientalisme a Europa és un fet peculiar. De fet aquesta tendència té els seus inicis en

la vessant del romanticisme francès i en les cròniques de les guerres napoleòniques dels països orientals. Però no serà fins ben entrada la segona dècada del segle quan l'ambient vaporós dels bazars, les sorres daurades dels deserts, l'exotisme dels vestits dels sultans, els èxtasis de les odalisques i les arquitectures de pedres precioses dels Hamams fascinaran els artistes abocats a la fantasmagoria i en faran un gènere acadèmic gairebé exclusiu. Però, paradoxalment, la visió de l'Orient era absolutament imaginària, car, el que realment es volia aconseguir era alimentar un exotisme de mascarada. És l'època de les *chinoiseries*, de les *turqueries*, de tota una imatgeria de sultans i caftans, de turbants i simitarres, dels objectes rars i preciosos que evocaven totes les novel·les orientalistes de l'època, des de les *Mil i una nits* a *El Rubaiyat*, d'Omar Khayyam.

Marià Fortuny deu al General Prim la mania pel col·leccionisme d'objectes orientals que omplien les seves mansions de Roma i París, però també l'oportunitat de descobrir personalment l'Àfrica, principalment la seva atmosfera, la llum, el colorisme viu i la nitidesa de les formes, elements que el separaran de l'Orientalisme més decoratiu dels Salons. A Sabadell, les influències de la pintura orientalista de Fortuny i dels seus seguidors, arribaran a l'últim terç del segle XIX, tot just inaugurada l'Acadèmia. Joan Figueras Soler i, especialment, Vicenç Miquel seran uns orientalistes convençuts d'imatgeria exòtica hiperrealista dels seus estudis sabadellencs. Però el gran orientalista local fou el llegendari Antoni Estruch, encara que representi una iconografia lligada al gènere acadèmic de la pintura religiosa. Estruch, corprès pels corrents nostàlgics i exòtics de la pràctica acadèmica, marxà l'any 1896 a Terra Santa, sota el mecenatge del Sr. Ponsà, per realitzar in situ una sèrie de pintures monumentals sobre passatges de la vida de Jesús. Estruch, doncs, es dirigí a Palestina per fer estudis al natural que li servissin per a realitzar posteriorment l'obra que realitzaria en els seus estudis de París i Roma.

Però la visió orientalista d'Estruch era —així com tot preuat academicisme— bàsicament imaginària, una visió idealitzada de figures atemporals, d'escenes eclèctiques on conviuran les èpoques més diverses i els models més oposats. «*Rome n'est plus dans Rome*» és la màxima iconològica que posa de manifest la voluntat de trobar altres temes acadèmics que no fossin els eterns temes mitològics, però amb la mateixa distància i evo-

¹⁰ Luis ALONSO, *El «Asunto» en pintura*, «Arte y Letras»,

10 (Barcelona VII 1883), p. 7.

cació ideal. Així, doncs, després de la seva estada a Palestina, Estruch realitzarà un seguit d'obres sobre el Nou Testament que res no tindran a veure amb l'entorn físic ni amb les impressions que Antoni Estruch rebé del seu viatge a l'Orient. Només en la seva obra *Camí del Calvari* (Jerusalem, o d/t, s/d Museu d'Art de Sabadell) trobem un intent naturalista de reflectir l'ambient d'un carrer de Jerusalem suprimint-hi, però, tots aquells detalls i personatges que fessin una referència explícita a la real existència de l'indret representat. La resta dels quadres mostren una mena d'iconografia popular pessebrista, escenes estereotipades de la idea que habitualment es tenia de l'entorn i de l'arquitectura exòtico-mediterrània del Pròxim Orient, en la línia de les populars «passions» que encara es poden contemplar a la ciutat d'Esparreguera.

La sensació fictícia o teatral de l'escena és típica de l'*art pompier*, el qual, per damunt de tot, accentua el caràcter escènic o teatral del quadre més que no pas la imatge llegendària i emocional que es vol evocar. L'any 1903, Estruch realitzarà una gran exposició dels quadres orientalistes de la vida de Jesús a la sala Parés, a Barcelona, que va obtenir un èxit de públic sense precedents però que fou durament atacada per la crítica més progressista, especialment pel cenacle modernista de Raimon Casellas.

Després d'aquesta etapa acadèmico-orientalista, Estruch passarà gloriósament a un altre gènere de l'Academicisme de l'època: la pintura d'història. El gènere major que a Catalunya era representat per Ramon Tusquets (1838-1904) i Antoni Casanova i Estorach (1847-1896). Estruch captà el missatge enardidor de l'evocació d'escenes glorioses de la història de Catalunya i pintà els seus quadres més famosos, *Mort de Rafael de Casanova* (1903) i *El Corpus de Sang* (1907). La pintura d'història serà el teló de fons a partir del qual s'evocarà el passat amb motivacions intel·lectuals i polítiques, moltes vegades amb un clar sentit nacionalista, reminiscència de la gran tradició romàntica al servei d'un sentit narratiu estrictament retòric. L'orientalista Vicenç Miquel, el mateix any que Estruch realitzava el seu *Corpus de Sang*, pintà *Escena de la Guerra d'Àfrica*, la penombra del qual es troba en la línia tenebrista d'Antoni Fabrés, ja més proper a l'escola simbolista de la fi de segle.

Un altre dels llegats acadèmics de la pintura sabadellenca el trobem en la pintura mural, bàsicament en les pintures de la Casa Barata, en les de l'antiga casa del batlle Pep Planas, al carrer de les Planes, 37,



Vicenç Miquel
«Àrab» (s/d) oli d/tela. Museu d'Art de Sabadell.

i en les de l'antiga casa Marí del carrer de Sant Pere. Les pintures de la casa Barata, que són actualment al Museu d'Art de la ciutat, les quals representen les muses de les arts i la indústria, són particularment interessants tant pel seu subtil estil acadèmic com per l'evocació neoclàssica de la Grècia arcaica d'un cert regust bizantí. Aquests plafons, contràriament a les Muses de les quatre estacions, atribuïdes a Josep Espinalt, de la mateixa casa Barata i la galeria de faraons i reis orientals de Can Marí, totes en la línia pompier-orientalista, són d'autor desconegut i estan més a la vora, malgrat el seu mal estat de conservació, de l'al·legoria dels quatre elements del sostre del Saló dels Àngels de l'antiga casa Planas, pintures declaradament evocadores de la mitologia tardo-setcentista de l'escola de Versalles. D'aquesta línia neo-setcentista són també les pintures mitològiques del saló de la casa Barata, atribuïdes

altra vegada a Espinalt, tant per l'emplaçament dels exornats com per la situació dels motius florals que servien de naixement de les grans aranyes de vidre. L'eclecticisme dels estils decoratius emprats en la decoració de frisos i sanefes, així com el revestiment dels medallons i els exornats, és típic de les decoracions de la segona meitat del segle XIX. Un altre exemple d'aquest estil eclèctic el trobem també en les pintures de la coberta del Teatre Principal realitzades pels pintors Marià Carreras i Joan Ballester.

La pintura acadèmica catalana és, doncs, magníficament representada en la dinàmica artística de la

nostra ciutat si bé, a partir de començament de segle, tendirà ja vers unes vies d'investigació *pleinairistes* més relacionades amb l'impressionisme i amb altres posicions estètiques més d'avançada. El gran handicap d'un estudi exhaustiu i en profunditat de l'art de l'academicisme sabadellenc és la pèrdua del gruix de la producció dels pintors locals, la qual ha estat perduda o venuda a cap preu per una menysvaloració d'aquest estil artístic durant tot aquest segle, estil que actualment conviu amb la nova visió conceptual, és a dir, evocadora, de tota la memòria estilística de l'art occidental.