
Origen de la revaloració del gòtic a Barcelona: Capmany, 1792

Ramon Grau i Marina López

Dins la unitat cultural, gran i diversificada, que constitueix Europa des de l'Edat Mitjana, Catalunya és una petita província. La seva capital, Barcelona, ha estat sempre, fins als nostres dies, una peça relativament modesta de la constel·lació urbana continental. L'anàlisi del balanç d'intercanvis culturals entre la cèl·lula catalana i el conjunt que l'engloba pot generar una imatge desfavorable de l'entitat local, perquè aquesta, lògicament, ha estat més receptora que no pas productora d'aportacions rellevants. Però és dubtós que la posició de Barcelona com a focus de cultura hagi estat pitjor que la d'altres sistemes regionals de rang comparable, els quals, en la seva interrelació variable al llarg dels segles, són un factor consubstancial del dinamisme europeu. Caldria no confondre la natural dependència catalana respecte a la complexa totalitat continental amb manca d'iniciativa en l'esfera cultural, ni amb incapacitat d'oferir desenvolupaments genuïns a partir del fons compartit per tots els països d'Occident, ni tampoc amb retard sistemàtic a l'hora de rebre novetats.

El relleu històric de Barcelona i Catalunya entre els segles XIII i XV va trobar expressió clara en una versió peculiar de l'arquitectura gòtica, que deixà una petja duradora en la pràctica local, matisà la incorporació al corrent renaixentista i en dificultà la plena assimilació de les formes. Aquí, com en altres racons del continent, al llarg de l'Edat Moderna subsistí una pràctica arquitectònica més lligada al gran antecedent baixmedieval que no pas a les exhumades estipulacions romanes i gregues. Mentrestant, en els centres dominants de l'època – Roma, París o Londres – els teòrics de l'art, a la recerca de la bellesa universal, promovien l'aprofundiment en el purisme clàssic. Al llarg del segle XVIII, tanmateix, per sota del neoclassicisme emergent començà a sonar l'hora de la rehabilitació de l'Edat Mitjana, un moviment que es faria més palès després de l'etapa napoleònica i triomfaria a l'empara del romanticisme vuitcentista. En el llarg procés de revisió del dogmatisme clàssic, el sediment històric català no va deixar de produir els seus efectes. Un complex tramat d'inspiracions locals i d'estímul externs féu possible una revaloració completa de l'arquitectura gòtica ja

abans de l'acabament del set-cents, aportació singular deguda al cèlebre historiador i polemista Antoni de Capmany.

Ara bé. Com en molts altres àmbits de l'activitat intel·lectual catalana, aquesta reacció relativament precoç, tot i que ha tingut efectes locals de llarga durada, no va generar una autèntica escola de crítics, amb la transmissió directa d'idees entre mestres i deixebles i els saludables efectes acumulatius que podem trobar en altres centres de cultura europeus més ben equipats institucionalment. Aquesta ha estat la veritable inferioritat catalana. A causa de la manca de plataformes institucionals estables, la capacitat analítica dels intel·lectuals catalans ha hagut d'exercir-se bàsicament sota l'estímul de les idees que triomfaven en el mercat cultural internacional de cada moment. Sols de manera parcial i secundària, els autors més moderns han pogut reincorporar aportacions dels seus predecessors locals.

A pesar d'aquest semioblit crònic de la producció més pròxima, la peculiaritat de l'arquitectura gòtica catalana ha suscitat reaccions similars a les successives generacions d'estudiosos del país i els confereix, si més no, un aire de família. Per això, valdria la pena de treballar amb la hipòtesi que l'obertura indiscriminada als dictats exteriors i la manca de sentiment d'una continuïtat local de la cultura potser no han estat elements enterament favorables a la maduració de criteris estètics, a la millora dels coneixements històrics i a la desitjable incorporació de l'experiència catalana al procés d'elaboració cultural compartit amb la resta d'Europa.

L'objectiu concret del nostre treball és analitzar l'aportació primerenca de Campany dins el seu context cultural, com a estímul per a rellegir la pràctica dels historiadors de l'art de la Catalunya contemporània des d'una certa confiança en el valor positiu de la continuïtat crítica local.

L'academicisme setcentista i les esglésies gòtiques

El context històric de la dissertació d'Antoni de Capmany a favor de l'arquitectura gòtica barcelonina és el marcat pel moviment acadèmic internacional, que rebutjava les obres de l'Edat Mitjana –etapa qualificada de bàrbara– i mirava de restaurar el bon gust a través de l'estudi exclusiu dels models oferts per l'Antiguitat. Capmany mateix era un membre de diverses comunitats acadèmiques de l'Espanya borbònica; i aquesta pertinença seva a l'ambient del classicisme ha estat subratllada per Menéndez y Pelayo com una circumstància que fa més sorprenent la simpatia de l'historiador català per l'arquitectura medieval, simpatia compartida amb el seu col·lega asturià Gaspar Mechor de Jovellanos.¹

Els acadèmics de l'Edat Moderna europea havien trobat en Vitruvi –i en els seus editors i glossadors renaixentistes– el tipus d'instrument idoni per a exercir les seves funcions corporatives com a crítics de les obres existents i, sobretot, com a àrbitres i supervisors de les noves construccions. És bo tenir present que a la França de Lluís XIV –i després a l'Espanya dels Borbons– les acadèmies

1. Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, 1885-1891; edició: Madrid, CSIC, 1962, 3^a ed., vol. III, pàg. 569.

reials formaven una part important dins el disseny de poder de la monarquia absoluta, i que la unificació estilística en nom dels cànons de bellesa universals no exclouïa pas que l'art clàssic, retrobat i renovat, esdevingués també una expressió de la potència i unitat de l'Estat.

En aquest sentit, és ben significatiu l'encàrrec fet a Claude Perrault d'inventar un ordre francès, que havia d'incorporar com a motius principals la flor de lis borbònica i el sol, divisa personal del cèlebre monarca. El fracàs de l'intent fou interpretat ja en aquell final del segle XVII com una demostració de la impossibilitat d'anar més enllà del dòric, el jònic, el corinti i, com a molt, de les dues conegudes derivacions romanes. L'abandó d'aquella recerca formal –un abandonament que reforçava el dogmatisme– era deplorat a mitjan segle XVIII per l'esperit inquiet de l'abat Laugier, partidari de renovar-la per arribar a una arquitectura nacional que posés la França moderna al nivell de la Grècia antiga en matèria d'invenció artística.²

Els teòrics francesos i l'arquitectura eclesiàstica

La reacció més usual dels partidaris setcentistes dels ordres clàssics davant el gòtic podria ser exemplificada per Montesquieu en el seu assaig sobre el gust (1748), encarregat per d'Alembert i editat pòstumament dins el volum VII de la cèlebre *Enciclopèdia* (1757): "*L'architecture gothique paraît très variée; mais la confusion des ornements fatigue par leur petitesse; ce qui fait qu'il n'y a aucun que nous puissions distinguer d'un autre, et leur nombre fait qu'il n'y en a aucun sur lequel l'oeil puisse s'arrêter: de manière qu'elle déplaît par les endroits mêmes qu'on a choisis pour la rendre agréable. Un bâtiment d'ordre gothique est une espèce d'enigme pour l'oeil qui le voit; et l'âme est embarrassée comme quand on lui présente un poème obscur. [...] L'architecture grecque, qui a peu de divisions, et de grandes divisions, imite les grandes choses; l'âme sent une certaine majesté qui y règne partout*".³

Sembla evident que les paraules de Montesquieu reflecteixen l'exigència cartesiana de claredat. En efecte, entre els tractadistes d'art, els crítics literaris i, en general, els intel·lectuals del set-cents francès, la comparació entre edificis clàssics i edificis gòtics era netament desfavorable a aquests darrers, sobretot per la manca de proporció entre la gran massa de la construcció i la petitesa dels seus ornaments, que en dificultava la comprensió a uns ulls ja acostumats a les làmines dels editors moderns de Vitruvi.

En la consciència europea de l'Edat Moderna, l'art clàssic no sols era superior al gòtic i a les altres formes presents a les construccions europees i asiàtiques; era el model universal de la bellesa arquitectònica. Ara bé, entre alguns experts francesos en arquitectura, entesa no sols com a art sinó també com a tècnica de la construcció, la tesi general sobre la superioritat dels antics presentava, ja des dels temps del Rei Sol, una fissura notable en l'esfera de l'arquitectura eclesiàstica.

2. [Marc-Antoine] LAUGIER, *Observations sur l'architecture*, La Haye, 1765, «Sixième partie. De la possibilité d'un nouvel ordre d'architecture», pàg. 251-282, especialment pàg. 272-274.
3. [Charles de Sécondat, baron de] MONTESQUIEU, *Essai sur le goût*. Citem per la versió dins *Oeuvres complètes*, Paris, Éd. du Seuil, 1964, pàg. 847.

No estarà de més recordar que, a diferència d'Itàlia, a França, a París mateix, com a Catalunya, el pes de l'estil gòtic es feia sentir encara en la manera de concebre els temples durant el segle XVI, i que moltes esglésies gòtiques hi foren completades al llarg del XVII i fins i tot del XVIII. Al costat d'aquestes obres de caire tradicional, a la ratlla de l'any 1700 a França hi havia hagut un bon grapat d'intents d'aplicar les formes grecoromanes treballades pels arquitectes italians del Renaixement a les noves esglésies, sobretot a les fundacions reials o a les dels ordes religiosos més moderns; i no sols projectes, sinó plasmacions en pedra més o menys acabades, que permetien parlar des de l'experiència de l'efecte visual de les noves formes i del cost de la seva construcció. Les grans catedrals i les altres esglésies gòtiques que esmaltaven el país oferien als ulls dels tècnics en construcció la possibilitat de fer comparacions crítiques –que podien arribar a ser fins i tot demolidores– amb creacions siscentistes com Val-de-Grace o Saint-Sulpice.

Així, un tècnic d'inclinació racionalista com Michel de Frémin, el 1702, feia abstracció de l'ornamentació i de les doctrines imperants en aquesta matèria i comparava el disseny general dels temples parisencs de Nôtre-Dame, la Sainte-Chapelle, Saint-Eustache i Saint-Sulpice. Frémin arribava a la conclusió que els dos primers són exemples de bona arquitectura, per la perfecta adequació entre mitjans i finalitats de la construcció, mentre que blasmava les dues esglésies més modernes pels errors formals de tota mena, pel desperdici d'una bona part de l'espai disponible amb una construcció pesant i pel seu cost excessiu, que n'havia dificultat o impedit l'execució completa.⁴ Recordem que la construcció de Saint-Eustache, iniciada el 1532 en un estil híbrid goticorenaixentista, va ultimarse ja ben entrat el segle XVII, mentre que les obres de Saint-Sulpice, començades el 1642, havien quedat interrompudes el 1678 a causa de dificultats financeres i no es van reprendre fins el 1714. Evidentment, la llarga duració dels tallers de les antigues catedrals havia estat oblidada o no era tinguda en compte per la crítica d'una època delerosa d'èxit immediat.

El 1706, Jean-Louis de Cordemoy feia un pas més i expressava dubtes sobre la possibilitat d'aplicar les prescripcions clàssiques a l'arquitectura de les esglésies o, almenys, sobre la facilitat de fer-ho. El seu escepticisme, que tocava fins i tot Sant Pere del Vaticà –tinguda en general per “*le plus beau morceau d'architecture qui aie jamais été au monde*”–, versava més especialment sobre les esglésies construïdes a França segons el mateix model de la basílica romana, presidit per una cúpula sostinguda per pilars molt gruixuts que predeterminaven les proporcions de la resta dels suports. A propòsit de Val-de-Grace, l'església parisenca que considerava, tanmateix, la millor dins d'aquest gènere, construïda sobre projecte de François Mansart (1645), Cordemoy deplorava “*toutes ces inutiles et pesantes arcades, aussi-bien que ces larges pieds-droits qui les soustiennent, qui occupent ainsi mal à propos bien de la place et qui l'obscurcissent necessairement*”. En canvi, a les esglésies medievals: “*peut-on y entrer, toutes gothiques qu'elles sont, sans être saisi d'admiration et sentir en soy-même une certaine et secrète joye mêlée de veneration et d'estime, qui nous oblige à leur accorder une entière approbation? et tout cela, parce que cette prodigieuse quantité de colonnes, dont les bases*

4. [MICHEL DE FRÉMIN], *Mémoires critiques sur l'architecture*, Paris, Charles Saugrain, 1702, pàg. 26-40.

sont assises immédiatement sur le pavé du rez-de-chaussée, est si bien arrangée qu'elle laisse voir sans embarras d'un coup d'oeil toute la grandeur et toute la beauté de ces édifices". Les conclusions de Cordemoy eren deliberadament paradoxals: els ideals extrems de l'arquitectura antiga – predomini de l'element columnari, percepció unitària– es trobaven més a les esglésies gòtiques que no pas a les derivades de l'impuls renaixentista.⁵

Les observacions d'aquests tractadistes, que escrivien en l'etapa del trist capvespre del Rei Sol, foren repeses i sintetitzades a mitjan segle XVIII per un autor destinat a tenir una influència molt més dilatada: Marc-Antoine Laugier.

A l'*Essai sur l'architecture* de 1753, escrit tanmateix des de la convicció de la superioritat dels ordres clàssics i de la necessitat de partir d'ells per a les noves invencions, l'abat Laugier es feia ressò de la decepció davant de la nova arquitectura eclesiàstica i insistia en el valor relativament superior dels assoliments gòtics: "*je suis convaincu que jusqu'à présent nous n'avons point eu le vrai goût de ces sortes de bâtimens. Nos églises gothiques sont encore ce que nous avons de plus passable*". Encara que sempre amb aquest to displicent, la comparança entre Nôtre-Dame i Saint-Sulpice (temple ara ja acabat o quasi) era inequívoca. Davant la catedral, Laugier exclama: "*Voilà bien des défauts, mais voilà qui est grand*". Davant l'església dels sulpicians: "*Je ne suis ni frappé ni saisi, je trouve l'édifice fort au-dessous de sa réputation. Je ne vois que des épaisseurs et des masses*". En definitiva: "*En nous éloignant des Modernes [els gòtics], nous avons quitté la délicatesse; en recourant aux Anciens [els grecs i romans], nous avons rencontré la pesanteur*". Conclusió negativa, com en el cas de Frémin i Cordemoy, però emmarcada per un dictamen històric optimista que impulsava cap a l'aprofundiment de la recerca neoclàssica: "*c'est que nous n'avons fait que la moitié du chemin. Nous sommes restés dans l'entre-deux, et il en est résulté une nouvelle sorte d'architecture, qui n'est antique qu'à demi, et qui pourroit faire regretter l'abandon général que nous avons fait de l'architecture moderne [=l'arquitectura gòtica]*".⁶

A les *Observations sur l'architecture*, de 1765, l'abat Laugier va dedicar la part tercera de l'obra a "*la difficulté de décorer les églises gothiques*", una dissertació particular derivada almenys en part del seu exercici com a conseller en els projectes de reforma de la catedral d'Amiens. En aquest text, Laugier reprèn i desenvolupa el judici típic dels arquitectes i artistes educats en la disciplina clàssica: el defecte principal dels edificis gòtics no rau a la part tectònica –delicada i lleugera i, alhora, d'una solidesa demostrada i admirable–, sinó a l'ornamentació, desproporcionadament petita, repetitiva i al mateix temps carent de regles. El matís que hi afegeix és que la diferenciació entre elements bons i dolents a la catedral gòtica és atribuïble, en part almenys, a un canvi històric. Laugier considera l'estructura original de les catedrals aixecades al segle XIII satisfactòria (dins del seu gènere particular), mentre que els afegits dels segles XIV i XV o fins i tot els de l'onada classicista posterior, en forma d'altars, cors i jubés, li apareixen com una interferència indesitjable: "*Plaçons-nous au centre de la croisée*."

5. [Jean-Louis] DE CORDEMOY, *Nouveau Traité de toute l'architecture*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1706, pàg. 169-177. Les citacions procedeixen, respectivament, de les pàg. 170, 173 i 175-176.

6. [Marc-Antoine] LAUGIER, *Essai sur l'architecture*, Paris, Duchesne, 1755, 2ª ed., pàg. 173-175 (pàg. 200-202 de la 1ª ed., 1753).

Écartons en imagination tous les empêchemens qui gênent la vue. Que verrons-nous? Une distribution charmante, où l'oeil plonge délicieusement à travers plusieurs files de colonnes dans des chapelles en enfoncement, dont les vitraux répandent la lumière avec profusion et inégalité; un chevet en polygone où ces aspects se multiplient, se diversifient encore davantage; un mélange, un mouvement, un tumulte de percés et de massifs, qui jouent, qui contrastent, et dont l'effet entier est ravissant".⁷

La conseqüència pràctica d'aquest esforç d'imaginació és que convé treure tots els obstacles afegits i fer visible l'harmonia originària dels edificis: "*quiconque entreprend de décorer une église gothique doit avant toutes choses bien saisir et bien méditer tous les avantages du système particulier d'architecture que l'on y a employé. Loin de les détruire, il doit s'appliquer à les faire ressentir; et en tirer le meilleur parti possible*".⁸ Aquest programa de retorn a la imatge inicial de l'edifici podria ser compartit per molts responsables moderns dels edificis històrics, però, com ha puntualitzat Paul Frankl,⁹ el detall de les receptes restauradores de Laugier ofereix punts més controvertibles, sobretot els consells de retallar o recobrir les superfícies per acostar-les al bon gust (clàssic, és clar): "*Son étude ensuite doit se borner à donner aux massifs s'il le peut une forme plus simple, plus naturelle et plus coulante. S'il y a des ornemens obligés et qu'il en puisse épurer les contours, qu'il le fasse. S'il y a des ornemens superflus, qu'ils les retranche*". I més endavant: "*Considérez la nature des pilliers. Voyez si en retranchant ou en ajoutant quelque chose on peut les arrondir jusqu'à leur donner une forme qui imite celle des colonnes. Préférez cette forme à toute autre. Vous pouvez incruster ces colonnes de marbre, où les canneler en pierre. Vous pouvez leur donner des bases et des chapiteaux dont les profils soient plus corrects*". Etc., etc.¹⁰

En definitiva, Laugier aprecia positivament els efectes de conjunt que produeixen les grans catedrals del nord de França –direccionalitat de l'espai, sèrie ritmada dels suports– i els accepta en la mesura que s'acosten als efectes que produeix l'aplicació directa dels canons establerts pels ordres grecs, però es reserva el dret de rectificar el llegat dels constructors gòtics per tal d'acostar-lo encara més a aquell ideal artístic atemporal. A l'arquitectura gòtica, doncs, no li és reconeguda la condició d'estil autònom, i molt menys d'estil equiparable als exemplars òptims que proporciona l'Antiguitat clàssica; sinó simplement la categoria d'un reflex distorsionat de la bellesa universal. Era aquesta una visió perfectament congruent amb la concepció enciclopedista del progrés humà.

Altrament, la reivindicació relativa del gòtic en autors desperts com Frémin, Cordemoy i Laugier era l'excepció; no formava part de la saviesa compartida per tots els tractadistes de la França setcentista, més atents en general a l'ornamentació que no pas a la construcció i radicalment oposats a les 'anomalies' medievals. Per exemple, el més divulgat dels tractats del darrer terç del segle, degut a Jean-François Blondel, definia encara com a arquitecte bàrbar aquell que "*a préféré les ordonnances mises en oeuvre par les gots, où au-lieu des ornements emplo-*

7. LAUGIER, *Observations...*, pàg. 130.

8. LAUGIER, *Observations...*, pàg. 135.

9. Paul FRANKL, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton, Princeton University Press, 1960, pàg. 408-411.

10. LAUGIER, *Observations...*, pàg. 135-139.

yés si judicieusement par les grecs, il a fait choix de ceux de l'Italie, du temps de la décadence de cet Empire, ou des nôtres, avant le regne de François premier ". El resultat d'aquesta tria bàrbara "ne présente que des entablements, des architraves, des archivoltés et des chambranles mutilés, tronqués, sans rapport dans les masses, sans proportion dans leurs partie[s] et sans choix dans leurs ornements, en un mot, absolument contraires au goût de l'art".¹¹

Els acadèmics madrilenys i l'arquitectura gòtica

Nascuda a redós de les obres del palau reial de Madrid, dirigides per uns arquitectes italians que ara adscriuim al tardobarroc o barroc classicista i que aleshores posaren de manifest l'insuficient nivell professional dels seus ajudants espanyols, l'Academia de Bellas Artes de San Fernando fou organitzada entre 1744 i 1752 amb l'objectiu principal de millorar la formació artística i promoure el bon gust, que la ideologia oficial de la nova dinastia borbònica considerava perdut a Espanya durant l'etapa de decadència de la segona meitat del segle XVII. En matèria d'arquitectura, la funció pràctica de la nova corporació afavorí la recepció de les teories italianes i franceses de caire racionalista. Aquestes teories foren decisives per a la plasmació del neoclassicisme europeu, però tenien també altres implicacions extraestilístiques i supraestilístiques, que són les que més ens importen aquí.¹²

Sigui quina sigui la importància de Carlo Lodoli i els seus deixebles Algarotti i Milizia en la conformació del gust neoclàssic a Espanya, els criteris concrets dels acadèmics madrilenys sobre l'arquitectura gòtica són tributaris principalment dels autors francesos i, més concretament, de Marc-Antoine Laugier.¹⁵ Sens dubte, la relativa feblesa de l'empremta deixada pels constructors gòtics a la península veïna no havia estimulat els crítics i historiadors de l'art italians en la mateixa mesura que ho havia fet el ric patrimoni de França amb els estudiosos transpirinencs. En aquest àmbit, Espanya s'assemblava molt més a França que no pas a Itàlia, i les observacions dels principals representants de l'academicisme espanyol a l'arquitectura gòtica seguiren la pauta marcada pels racionalistes francesos i, almenys fins al darrer decenni del segle XVIII, no anaren més enllà.

11. Jacques-François BLONDEL, *Cours d'architecture ou Traité de la décoration*, Paris, Desaint, 1771, vol. I, pàg. 436-437.

12. La principal monografia és: Claude BÉDAT, *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid, 1744-1808*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1974. Una síntesi suggestiva: Francisco CALVO SERRALLER, «Las academias artísticas en España», epíleg afegit a la traducció de Nikolaus PEVSNER, *Las Academias de Arte*, Madrid, Cátedra, 1982, pàg. 209-239. Per al lligam entre moviment acadèmic i sorgiment del neoclassicisme: Pedro NAVASCUÉS PALACIO, «Introducción al arte neoclásico en España», dins Hugh HONOUR, *Neoclassicismo*, Madrid, Xarait, 1982, pàg. 9-50. Per a l'àmbit concret de l'arquitectura: Alicia QUINTANA MARTÍNEZ, *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Madrid, Xarait, 1985.

13. Fernando CHUECA GOITIA, *Varia neoclásica*, Madrid, Instituto de España, 1983, pàg. 67 i 72, ha posat en relleu les referències explícites a l'*Essai sur l'architecture* de Laugier per Diego de Villanueva (1766) i per Antonio Ponz, al pròleg del volum VII del *Viage de España* (1778). Segons Chueca, Villanueva n'hauria rebut un exemplar, tramès des de París pel seu col·lega Josef de Castañeda, el traductor al castellà del Vitruvi editat i il·lustrat per Perrault.

En efecte, els mèrits relatius del gòtic foren invocats de manera instrumental, com a terme de comparació crític enfront dels defectes apreciats a les obres més modernes, que eren el centre de preocupació dels membres de les acadèmies borbòniques, tant a París com a Madrid. Si Laugier clamava contra els afegits tardogòtics a l'interior de les catedrals franceses i contra la pesantor de les construccions del segle XVII, els acadèmics espanyols volgueren carregar principalment contra el barroc en les dues facetes, la constructiva i la decorativa; i potser aquest acarnissament particular contra l'art del temps dels darrers Habsburg deixà als crítics espanyols un marge més ampli per fer extensiva a l'ornamentació gòtica la valoració positiva –sempre molt circumspecta, és clar– que suscitaven els aspectes generals d'aquell estil d'arquitectura, com a construcció i com a delimitació de l'espai.¹⁴

Diego de Villanueva, professor d'arquitectura de l'Academia madrilenya des de la cristallització d'aquesta estructura docent el 1752, va publicar el 1766 una *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de la arquitectura*, que consisteix en un seguit desordenat de glosses o traduccions d'autors francesos o italians, com Cochin, Frézier, Laugier, Lodoli i Algarotti, probablement relacionades amb la seva activitat docent i que els historiadors moderns consideren representatives de les inquietuds compartides en aquell ambient acadèmic.¹⁵ En el pròleg, Villanueva recomana les *Mémoires critiques* de Frémin, encara que sense esmentar-ne l'autor.¹⁶ El punt de vista del racionalisme francès sobre el gòtic apareix en un dels escrits del recull, la *Representación hecha a los plateros cinceladores adornistas de los interiores de nuestras habitaciones y arquitectos*, que és un atac a les vanes pretensions dels artesans en matèria d'arquitectura: “Yo estoy persuadido que la firmeza de una fábrica y su solidez no se consigue con los grandes gruesos y estrivos ni otros cuerpos que se añaden muy inútiles en las construcciones. Se logra la perfecta unión en todas sus partes por la ligación, bondad de materiales y exactitud en la egecución. ¿A qué otro motivo se puede atribuir la larga duración de los edificios góticos, cuya delgadez y elevación nos asombra? Ellos subsisten, quando las obras de los que a esta arquitectura llaman bárbara, las vemos arruinadas y deshechas, sin librarlas de esta desgracia sus grandes masas de material, que parecía no poder en largos siglos sentir la menor decadencia”.¹⁷ L'historiador Ignacio Henares presenta aquestes frases com

14. Fa una vintena d'anys, en el context de la presentació i debat d'una comunicació (Ramon GRAU i Marina LÓPEZ GUALLAR, «El concepto de monumento histórico en Barcelona (1835-1982)», dins Antonio BONET CORREA (coord.), *Urbanismo e historia urbana en el mundo hispánico. Segundo Simposio, 1982*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1985, vol. II, pàg. 1055-1064), l'eminent historiador de l'art Fernando Chueca Goitia va mirar de fer-nos entendre la relació entre la prioritat antibarroca dels neoclàssics espanyols i l'obertura d'una possibilitat de judicis relativament favorables sobre les obres gòtiques.
15. Fernando CHUECA i Carlos DE MIGUEL, *La vida y obras del arquitecto Juan de Villanueva*, Madrid, Inchausti, 1949, pàg. 14-32. Pedro NAVASCUÉS, «La formación de la arquitectura neoclásica», dins *Historia de España fundada por Ramón Menéndez Pidal*, Madrid, Espasa-Calpe, tom XXXI, vol. I, pàg. 662-663.
16. Ho afirma Joaquín BÉRCHÉZ, *Arquitectura y academicismo en el siglo XVIII valenciano*, València, Edicions Alfons el Magnànim, 1987, pàg. 173
17. Reproduït per Ignacio HENARES CUÉLLAR, *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Granada, Universidad de Granada, 1977, pàg. 114.

una mostra de la fascinació de Villanueva per Laugier, encara que ja el 1949 Fernando Chueca havia considerat el conjunt de l'escrit com la mera traducció d'una sàtira antigremial publicada el 1754 al *Mercure de France* per Charles-Nicolas Cochin, el gravador amic de Soufflot.¹⁸

Entre 1772 i la seva mort el 1792, l'acadèmic valencià Antoni Ponç (més conegut com Antonio Ponz) publicà 17 volums de cartes erudites amb el títol de *Viage de España*, que són el resultat de les seves campanyes d'exploració en el patrimoni artístic espanyol. Aquesta llarga experiència, que el confrontà amb la majoria de les grans esglésies gòtiques de la península, no contribuï a variar el punt de vista quallat ja el 1772, a propòsit de la catedral de Toledo: "*La arquitectura de este templo es la que comúnmente llamamos gótica, en la cual he tenido siempre mucho que admirar; considerando su buena proporción, su firmeza, lo gentil de sus miembros y sus adornos, con ser todo tan diverso de los principios con que en Grecia e Italia se encontraron y perfeccionaron los órdenes de arquitectura conocidos*". Aquesta inicial proclamació emfàtica en primera persona (també Villanueva utilitzava el jo mentre transcrivía Cochin) és seguida per dues digressions erudites, un xic incongruents, una en nota i l'altra en el text principal mateix. La primera agafa de Vasari la idea de l'origen germànic de l'estil –"*con más razón parece que se pudiera llamar este género de arquitectura alemana o tedesca que no gótica, como introducida por los alemanes muchos siglos después de la venida de aquellas naciones del norte*"– i associa estilísticament la catedral de Toledo a les de Milà, Siena, Venècia (!), etc. La crònica dels viatges al llarg dels anys següents mostra que Ponz féu servir sense gaire especificació més el qualificatiu de gòtic, fent-ne sols una distinció subestilística relativa als edificis del temps dels Reis Catòlics; no gosà qualificar de gòtica la Catedral Vella de Salamanca (volum XII, any 1783), però tan gòtica li semblava la Nova d'aquesta mateixa ciutat com la de Tarragona (volum XIII, any 1785), la qual cosa palesa la identificació simple de l'estil amb la presència d'arcs apuntats i voltes de creueria. La segona digressió addueix l'intent fracassat d'establir un ordre francès en el regnat de Lluís XIV, introduïda aparentment per indicar la dificultat de sortir-se dels ordres clàssics i, potser, per admetre el mèrit relatiu de la invenció gòtica, que, a continuació, és qualificada d'ídònia per a les esglésies: "*Esta arquitectura gótica nadie puede, con razón, decir que falta en la magestad y el decoro; al contrario, parece inventada para dárselo a los templos y casas del Señor*".¹⁹

A la vista de les cauteloses lloances de les catedrals gòtiques que afloren sistemàticament a les pàgines del *Viage de España*, Menéndez y Pelayo aventurava que el crític valencià "*en presencia de los edificios góticos siente una lucha interior*

18. Vegeu també: Carlos SAMBRICIO, «Diego de Villanueva y los Papeles Críticos de Arquitectura», *Revista de Ideas Estéticas*, 122 (1973), pàg. 159-174.

19. Pedro Antonio DE LA PUENTE [pseudònim, substituït per Antonio Ponz des del volum segon], *Viage de España, o Cartas en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, Madrid, Joachin Ibarra, 1772, vol. I, carta II, paràgraf 11 (numeraació original de l'autor); a la tercera edició del mateix volum, corregida i augmentada, de 1787, s'especifica: "*su buena proporción en aquel estilo*". Les digressions corresponen, respectivament, a la nota del mateix paràgraf i al paràgraf 12. La citació final correspon al paràgraf 13 (tot és a pàg. 36-37 de l'edició original; pàg. 124-125 de l'edició moderna: Madrid, Aguilar, 1988, vol. I).

entre su buen instinto y la doctrina de la Academia".²⁰ Però Ponz, era, precisament, el principal definidor d'aquesta doctrina en l'esfera arquitectònica. El seu editor modern, Casto María del Rivero, situa Ponz en una posició intermèdia entre Rafael Antonio Mengs, l'influent pintor txec vingut a la cort de Carles III, que era un enemic aferrissat de l'arquitectura gòtica –*"arte extravagante y ridículo, totalmente contrario a la belleza y a la razón"*–, i Capmany i Jovellanos, que l'admiraren amb entusiasme; Ponz, *"a pesar de seguir; en general, las opiniones de Jovellanos, ve los monumentos ojivales con cierta frialdad, explicable en un admirador tan decidido de Mengs"*.²¹ Ara bé, les observacions del valencià sobre els temples gòtics de Toledo, Cuenca, València i Sevilla són anteriors, no sols a la incursió de l'historiador català en la matèria, que data del 1792, sinó també a la que sembla primera plasmació de l'ideari estètic de Jovellanos, l'*Elogio de las bellas artes*, pronunciat el 1781 davant els acadèmics de San Fernando i on es fa esment elogiós de la tasca engegada per Ponz.

Possiblement, els primers lliuraments de l'obra de Ponz foren un estímul i subministraren materials que permeteren a l'il·lustrat asturià provar de sistematitzar cronològicament l'art espanyol. Jovellanos saludava l'adveniment de l'arquitectura gòtica, que ell situa entre els segles XIII i XVI, amb sentiments pròxims als que ja hem vist expressats a la carta toledana del seu col·lega valencià i que, al seu torn, reflecteixen conceptes francesos: *"Por entonces [segle XIII] vuelven a aparecer las bellas artes en España, desfiguradas e imperfectas a la verdad, mas no por eso indignas de la especulación de los aficionados. La arquitectura especialmente ofrece muchos monumentos dignos de admiración por su inmensa grandeza, por el lujo de sus adornos y por la delicadeza de su trabajo. [...] Al entrar en estos templos, el hombre se siente penetrado de una profunda y silenciosa reverencia, que, apoderándose de su espíritu, le dispone suavemente a la contemplación de las verdades eternas"*. No obstant això, l'admiració de Jovellanos tenia, almenys en aquesta fase inicial de les seves investigacions estètiques, un límit clar posat per l'ortodòxia de l'Academia madrilenya, subjugada per Mengs: *"Pero examinad las partes de estos inmensos edificios a la luz de los principios del arte. ¡Qué multitud tan prodigiosa de delgadas columnas, reunidas entre sí para formar los apoyos de las altas bóvedas! ¡Qué profusión, qué lujo de adornos! ¡Qué menudencia, qué nimiedad en el trabajo! ¡Qué laberinto tan intrincado de capiteles, torrecillas, pirámides, templetos, derramados sin orden y sin necesidad por todas las partes del templo! ¡Qué desproporción tan visible entre su anchura y su elevación, entre las partes sostenidas y las que sostienen, entre lo principal y lo accesorio!"*.²²

És possible que la insistència de Jovellanos en els efectes purament visuals de les catedrals gòtiques, encara que feta des d'aquesta perspectiva crítica (però fent servir un vocabulari ambivalent!), arrossegues Ponz a complementar el tòpic francès de la construcció sòlida i lleugera amb una glossa més compren-

20. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas...*, pàg. 560.

21. Casto María DEL RIVERO, «Introducción», dins Antonio PONZ, *Viaje de España*, Madrid, Aguilar, 1988, vol. I, pàg. 44.

22. Gaspar Melchor DE JOVELLANOS, «Elogio de las bellas artes, pronunciado en la Academia de San Fernando» (14-VI-1781), dins *Obras publicadas e inéditas*, Madrid, Rivadeneyra, 1858, vol. I, pàg. 350-365. Les citacions procedeixen de pàg. 351.

siva de l'ornamentació catedralícia, palesa a les cartes sobre Lleó i Burgos, editades, respectivament, el 1781 i el 1783. Amb tot, el clímax de la simpatia d'Antonio Ponz per aquest gènere d'arquitectura, davant la catedral lleonesa, coincideix també amb la manifestació més clara dels límits de l'aprovació de l'estil, d'acord amb el pensament progressista de Laugier: "*Cuando todas estas antiguas iglesias, acabadas de edificar, tenían conformidad en sus altares y demás ornamentos, precisamente aquella unidad de estilo había de agradar. No sería bueno, con todo eso, habiendo ahora de hacer retablos, órganos, coros y cosas semejantes dentro de ellas, imitar al escultor gótico, sino el de la arquitectura grecorromana, que, como mejor y más grandiosa, no solamente no las ofende, sino que les da mayor carácter de majestad, porque si se hiciera de otro modo, sería perpetuar el estilo gótico y no conseguir la perfecta restauración de las artes*".²³

Isidoro Bosarte, el continuador de Ponz, va sostenir fins entrat el segle XIX una actitud encara més tancada pel que fa a l'estètica gòtica i anàloga a la del seu predecessor acadèmic pel que fa a la recomanació pràctica: "*Las añadiduras según el buen gusto grecorromano a las obras góticas no pueden perjudicarlas, ni desgraciarlas, por quanto son mejores que ellas. En añadiendo nuevas obras al gótico, irá renaciendo el edificio según el buen arte. Por la imitación del estilo gótico no hay más razón que la conformidad con una cosa mala*".²⁴ En definitiva, en el pas entre els dos segles, a Madrid el neoclassicisme era encara –i per molts anys– un valor en alça, que impedia el reconeixement del valor autònom del gòtic. A l'Espanya oficial, el despotisme il·lustrat s'allargassava molt més que la Il·lustració, i l'estàtic dogma del bon gust grecorromà podia més que les proves aportades pel racionalisme empíric.

L'autoritat d'Antonio Ponz i la ciutat de Barcelona

Antonio Ponz, format als cursos públics de la Junta Preparatoria (germen de l'Academia de San Fernando) des de 1746, pensionat a Itàlia durant tot el decenni de 1750 i nomenat per Campomanes inspector de les obres d'art posseïdes pels jesuïtes a Andalusia arran de l'expulsió de la Companyia de Jesús el 1767, va concebre i es va fer càrrec personalment d'una exploració completa per Espanya a la recerca crítica del patrimoni artístic nacional. Encara que el primer volum del *Viage de España* va ser publicat amb pseudònim i no era una publicació oficial, defensava, en nom del bon gust, l'intervencionisme regi i els interessos corporatius dels artistes educats per l'Academia. A propòsit del Transparente de la catedral de Toledo feia una proposta que havia de repetir en diverses ocasions: "*Aunque no fuera sino para evitar semejantes desaciertos, sería muy propio de las santas iglesias tener asalariados hábiles profesores que, estableciendo el buen gusto, desterrasen el pésimo, que infelizmente ha denigrado de muchos años a esta parte tan magníficos templos*".²⁵ A partir del segon volum,

23. Antonio PONZ, *Viage de España*, vol. XI (1781), carta VI, paràgraf 41 (edició: Madrid, Aguilar, 1988, vol. III, pàg. 499).

24. Isidoro BOSARTE, *Disertación sobre el estilo que llaman gótico en las obras de arquitectura*, 1798, pàg. 1 (citat per HENARES, *La teoría de las artes plásticas...*, pàg. 194).

25. PONZ, *Viage de España...*, vol. I (1772), carta II, par. 46, nota (edició: 1988, vol. I, pàg. 137).

l'obra de Ponz comptà amb una subvenció reial i el patrocini de l'Academia de San Fernando. El 1774 reclamava que es fes “*una ley arquitectónica que impidiese la libertad y desacierto de tantas obras*”.²⁶

A banda de la supressió d'altars i retaules barrocs per motius estètics, Ponz aprovava, per als temples gòtics, projectes congruents amb els criteris exposats per Laugier a les *Observations sur l'architecture* i que a Espanya començaven a florir per aquells anys com a resultat d'un esperit de purificació eclesiàstica on confluen els interessos episcopals i els reials: restricció de les formes populars del culte, persecució dels abusos de conducta dels preveres beneficiats, enfortiment de l'autoritat del bisbe sobre els capítols, etc.²⁷ Així, el 1774, a la catedral de Cuenca, Ponz deplorava la interrupció de la visió longitudinal de la nau principal a causa del “*pantallón del trascoro*”, i esmentava, com a admirable, un “*dic-tamen que dió alguno, cuando se reedificó la capilla mayor, de hacer el coro alrededor de su presbiterio*”, pràctica ja seguida a San Isidro de Madrid i en altres esglésies.²⁸ I també celebrava el projecte de fer a la catedral de València “*una renovación de consecuencia, levantándola de techo y adornándola toda conforme a la mejor arquitectura*”, és a dir la clàssica, “*procurando que los más hábiles, estén donde estuvieren, formen varias ideas y diseños, que después examine un justo y rígido censor*”; de manera que es pugui procedir “*con toda la cautela necesaria en la elección del hábil profesor que la haya de poner en práctica*”.²⁹

El 1776, Ponz fou nomenat secretari de l'Academia de San Fernando per Carles III, que en aquest cas –en una exhibició típica de la seva condició de dèspota il·lustrat– seguí les indicacions del ministre Grimaldi, passà per alt l'autonomia estatutària atorgada anteriorment per la mateixa corona a l'entitat acadèmica i topà amb una protesta dels membres de la corporació; una protesta tan fonamentada com inútil i, a més, molt mal encaixada per la superioritat. L'any següent, a les ordres de Campomanes i Floridablanca, Ponz donava cos a la legislació que permetria tirar endavant les directrius regalistes i, alhora, la campanya contra les corporacions artesanes. La reial resolució de 22 de juny de 1777 proclamava la supremacia dels professors de formació acadèmica sobre els artesans, i els decrets de 23 i 25 de novembre del mateix any no sols reafirmaven la directriu anterior en relació amb les obres civils, sinó que entraven sense contemplacions en l'àmbit de les obres eclesiàstiques. El 1786, les gestions del mateix Ponz van permetre la creació d'una comissió d'arquitectura de l'Academia, que feia més efectives aquelles disposicions. A pesar de les diverses reaccions contra aquest intervencionisme, el suport de Carles III i dels seus ministres al programa d'un art oficial va fer que l'Academia de San Fernando assolís un control palpable sobre l'activitat artística en tot el reialme, fins i tot per damunt d'altres acadèmies, com

26. PONZ, *Viage de España...*, vol. IV (1774), carta V, par. 8 (edició: 1988, vol. I, pàg. 685).

27. Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, «La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas», *Fragmentos*, 12-14 (1988), pàg. 115-127, ha explorat les causes estrictament religioses de la reforma dels temples a la segona meitat del XVIII, desenvolupant una idea exposada per Fernando CHUECA GOITIA, «La arquitectura religiosa en el siglo XVIII y las obras del Burgo de Osma», *Archivo Español de Arte*, 1949, pàg. 209-291.

28. PONZ, *Viage de España...*, vol. III (1774), carta I, par. 21 (edició: 1988, vol. I, pàg. 491).

29. PONZ, *Viage de España...*, vol. IV (1774), carta II, par. 43 (edició: 1988, vol. I, pàg. 658).

les de València, Saragossa o Sevilla, que foren considerades sols d'àmbit local i, per tant, de rang secundari dins un organigrama estatal únic.³⁰

Pel que fa a Ponz, sota l'aparença del viatger curiós, de l'historiador o del crític d'art –que són les imatges que més han perdurat gràcies a la força de la lletra impresa–, en vida va ser, sobretot, un membre de la classe política espanyola que, en una esfera concreta i des d'unes responsabilitats sectorials, perseguí els objectius marcats pel monarca i els seus ministres principals. És aquesta preeminència de l'home polític sobre l'artista i l'erudit la que explica l'aparença obsessiva dels seus criteris artístics, inamovibles al llarg dels anys i a pesar de l'experiència adquirida en el decurs dels seus viatges. Sempre es mostrà acarnissat contra el barroc d'arrel hispànica i contra tot allò que se li assemblava, analista comprensiu i minucios de les produccions mesurables amb el Vitrubi a la mà –les obres recents de tendència antibarroca o les llegades pel Renaixement– i admirador fred i apressat de l'arquitectura gòtica.

Les notícies sobre la ciutat de Barcelona, editades el 1788, són un enèsim exemple d'aquestes fixacions: “*aquí, como en las demás partes del Reyno, exercitó la ignorancia artística su tiranía, y no han faltado Churrigueras que, con sus delirios, han emporcado quanto ha caído en sus manos*”.³¹ Ponz s'entreté, com sempre, en un seguit de minúcies ornamentals d'altars i retaules respectuosos amb el vitrubianisme, comenta els edificis encara a mig construir del Pla de Palau –la Llotja i la Duana–, presumiblement conformes a les noves normes acadèmiques, i dedica les lloances principals –amb làmina inclosa: fet excepcional– a la façana de la Casa de la Diputació del General, deguda a Pere Blai i únic exemple destacat de l'arquitectura del Renaixement a la ciutat. Al costat d'aquest inventari d'elements òptims, correctes o prometedors, Ponz destaca la importància de l'element gòtic en el balanç artístic local: “*Exceptuando algunas obras recientes, es preciso volver la vista a los edificios góticos que permanecen; pararnos en sus menudencias y contemplar su firme construcción, que no tiene poco que ver; si se considera quan superior es ésta a la de otros pesados edificios posteriores, así por su gentileza, como por la integridad que conservan después de algunos siglos*”.³²

Tant a la catedral com a Santa Caterina, la ràpida al·lusió al gènere gòtic de la construcció dona pas al més detingut escrutini dels complements, a la recerca, sobretot, del blasmat xurriguerisme, seguint l'esquema posat en pràctica per primer cop a la catedral de Toledo. La seu barcelonina “*es uno de esos edificios góticos bastante magnífico, de tres naves altas y espaciosas cuya planta es al modo de las demás de España con coro y presbiterio en medio de su recinto*”; però “*la mayor parte de los altares o retablos modernos en el recinto del templo sería mejor no haberlos hecho, pues, atendiendo a la razón del arte, se malgastó en ellos el dinero y se afeó la iglesia*”.³³ Pel que fa a l'església de l'orde de predicadors, “*magnífica es también, aunque de sola una nave, [...] toda ella de piedras sillares y de*

30. La carrera de Ponz dins l'Academia de San Fernando, a: BÉDAT, *L'Académie des Beaux-Arts...*, especialment pàg. 152-153, 332-336 i 341-342.

31. PONZ, *Viage de España*, Madrid, Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1788, vol. XIV, carta I, par. 26 (pàg. 12).

32. PONZ, *Viage de España...*, vol. XIV, carta I, par. 27 (pàg. 12-13).

33. PONZ, *Viage de España...*, vol. XIV, carta I, par. 28 i 31 (pàg. 13 i 14).

*una amplitud extraordinaria. ¡Pero qué retablos, o por mejor decir, qué embrollos ridículos...!?. Etc., etc.*³⁴

Però és a Santa Maria del Mar on el contrast entre la succinta descripció dels mèrits constructius i la prolixa i sàdica anàlisi d'un element tardobarroc assoleix el mateix to de la destructiva crítica contra la invenció de Narciso Tomé al cèlebre Transparente de la girola toledana: "*Para guardar un cierto orden en el examen metódico de los templos debiera hablarle a V. ahora de otro también de la arquitectura que llaman gótica, gentil en su género, y bien fabricado quanto puede darse, con treinta y ocho capillas, algunas de las quales sirven de ingreso, y tres altas naves, pero no quisiera haber entrado en él por no haber visto uno de los mayores y más costosos desatinos que se han hecho en nuestra dichosa edad. Con esta y otras obras de igual artificio no tendría el siglo XVIII por qué engreirse de superar las luces artísticas a los pasados, aunque retroceda hasta el de Carlo Magno*".³⁵ L'objecte de la ira reconcentrada de Ponz és el nou altar major, inaugurat el 2 de juny de 1782, obra del tallista barceloní Deodat Casanoves, clarament inspirada en el baldaquí de Bernini a Sant Pere del Vaticà i que potser va fer servir elements marmoris aplegats per a l'església de Betlem i que no havien estat utilitzats a causa de l'expulsió dels jesuïtes.³⁶

De fet, la llarga i brutal ressenya d'aquest baldaquí es constitueix en l'element central de la carta dedicada per Ponz a la ciutat de Barcelona, una crítica que s'eleva des de la concreció de l'obra fins a la impugnació general de l'estat actual de les arts a la capital de Catalunya, i a una consideració, encara més àmplia, sobre l'efecte d'aquesta mala pràctica local sobre la imatge global d'Espanya: "*Se disculpan los que pudieran haber impedido que se llevase a efecto esta obra (sin haberse asegurado antes de su regularidad y buena forma) con que así la han querido los feligreses que la han costado; pero no es buena razón, ni por capricho de particulares se han de permitir fealdades en los Templos y pueblos de esta clase. Barcelona y Cádiz, ciudades ambas de las más opulentas y principales del Reyno, y las más frequentadas por su situación y por el comercio de los forasteros, son como las piedras de toque para que éstos vengan en conocimiento de lo que podrá haber dentro de él en materia de buen gusto y conocimiento artístico; pero desgraciadamente parece que se ha puesto cuidado en hacer que lo formen muy malo, a costa de grandes caudales gastados en ellas sin elección ni acierto*".³⁷

Ponz i Capmany: a l'entorn del despotisme il·lustrat

En un volum anterior del *Viage de España*, corresponent a visites per Castella i Lleó, Ponz havia al·ludit ja en termes anàlegs a la situació artística de la ciutat de Cadis, no visitada encara, però sobre la que havia de considerar urgent fer un toc d'atenció. El valencià se serví de l'artifici d'una carta tramesa per un suposat corresponsal de Cadis, que no sols expressa el judici negatiu sobre la pràctica

34. PONZ, *Viage de España...*, vol. XIV, carta I, par. 42 (pàg. 19).

35. PONZ, *Viage de España...*, vol. XIV, carta I, par. 33 (pàg. 15-16).

36. Manuel ARRANZ, *Mestres d'obres i fusters. La construcció a Barcelona en el segle XVIII*, Barcelona, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 1991, pàg. 107-109.

37. PONZ, *Viage de España...*, vol. XIV, carta I, par. 36-37 (pàg. 17-18).

artística contemporània a la ciutat andalusa, sinó que trasllueix també la imatge transcendental que Ponz mateix tenia de les ressenyes que anava publicant: “Yo imagino la barbarie artística con todos sus abortos corcovados, cojos, enanos y mal aguisados, como una gran casta de pájaros de paso, que cuando corre viento se va con él y se atropa a las orillas del mar. [...] Las cartas de usted han sido un viento favorable para los países de que ha escrito; y como aún no ha podido o no ha tenido por conveniente tomar por su cuenta este rincón de las orillas del Continente, se ha venido a arrinconar aquí con todos sus pollos el pájaro arriba insinuado. [...] Quisiera que cuanto antes se desengañaran los que piensan de un modo tan estafalario, y que cuantos vienen a Cádiz de toda Europa y ven disparates artísticos entendiesen que no los autoriza una nación que ha sido madre de los Covarrubias, Toledos, Herreras...”³⁸

La característica principal del despotisme il·lustrat com a tècnica de govern fou el reforç de l'autoritarisme monàrquic –basat en la teoria del dret diví– mitjançant un ús ampli i estereotipat d'imatges extrems del món de la investigació filosòfica i científica. Era costum dels servidors de Carles III de Borbó, i més concretament, era l'hàbit de Pedro Rodríguez Campomanes, el gran protector d'Antoni Ponç, presentar les directrius de govern ideades –sempre conformes amb els interessos del rei– com a aportacions indiscutibles de la raó universal que il·lumina l'escenari i arracona l'obscurantisme. La consideració de Vitruvi com el dipositari principal de la racionalitat en matèria d'arquitectura i ornamentació donava un suport aparentment objectiu a la campanya de 'regeneració' estètica i a les invencions neoclàssiques patrocinades per la dinastia reial.

Les crítiques de Ponz contra el barroc practicat a la Barcelona setcentista han tingut una influència molt duradora sobre els estudiosos posteriors, fins i tot entre els historiadors de l'art catalans, però resseguir-la no és el nostre objectiu ara. Eren el preludi d'una acció decidida sobre la pràctica artística de la capital catalana, per tal d'imposar-hi el gust oficial borbònic i, de pas, controlar el moviment dels cabals aplegats per la societat local amb finalitats artístiques i substituir els mestres d'obres per arquitectes titulats i els fusters tallistes per escultors acadèmics.³⁹

Per la seva condició de defensor dels gremis barcelonins i expositor dels mèrits antics i presents de la seva ciutat nadiua (entre ells, la frugalitat dels ciutadans), Antoni de Capmany era un dels intel·lectuals catalans que havien de sentir-se més directament afectats per les acusacions de Ponz. La pertinença al mateix cercle d'acadèmics espanyols reunits a l'entorn del rei caçador i dels seus col·laboradors Campomanes i Floridablanca havia de fer-lo especialment sensible als atacs a Barcelona i, al mateix temps, dificultava l'expressió oberta de la seva disconformitat. Però la referència crítica del valencià al pensament de Capmany, dins la mateixa carta dedicada a l'arquitectura de la ciutat de Barcelona, era un incentiu suplementari que cal no negligir.

38. PONZ, *Viaje de España...*, vol. XII, carta I, par. 13-14 (edició: 1988, vol. III, pàg. 549).

39. HENARES, *La teoría de las artes plásticas...*, pàg. 98, ha destacat que els acadèmics setcentistes, i en particular Ponz, crearen el mite de l'elevat cost de les obres barroques –quan de fet els treballs en fusta daurada o pintada eren molt més barats que els equivalents en el marbre prescriptiu dels neoclàssics– i el lligam d'aquest mite amb una visió economicista de l'activitat artística que, al seu torn, entroncava amb el dictamen històric sobre les causes de la decadència hispànica del segle XVII, de la qual l'art barroc seria una de les manifestacions més penoses.

En efecte, a la presentació general de la ciutat, Ponz fa esment dels autors que n'han parlat, Pujades, Diago, “*otros muchos*” i, finalment, Capmany i les seves *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona*. A continuació d'aquesta referència, el secretari de l'Academia madrilenya hi afegeix un comentari, displicent i aparentment genèric, que no és altra cosa que una autoritària censura de l'historicisme capmanyà feta des de la perspectiva rupturista del despotisme il·lustrat: “*Dexemos nosotros por ahora de deternernos en lo que fuimos, pues tantos lo han dicho, para hablar de lo que somos y podemos ser; reduciendo nuestras relaciones al estado presente, que es el que nos importa y conviene mejorar; hablando siempre con la imparcialidad y libertad acostumbrada en los asuntos tratados hasta ahora. Bueno y muy laudable es acordar las acciones de nuestros pasados, especialmente si fueron mejores que nosotros y aquéllas más útiles e importantes que las nuestras, pero el proponer, exhortar y conseguir que nosotros seamos mejores que ellos, 'hoc opus, hic labor'*. El reinado del gran Carlos Tercero, padre amantísimo de sus fieles vasallos, desmontando insuperables estorbos, ha abierto y abre ancho camino para llegar a conseguir tanta dicha”.⁴⁰

En aquell tram final del regnat de Carles III, Capmany anava preparavament l'edició de la seqüela de les *Memorias históricas*, i aquest *Suplemento* li proporcionava una oportunitat de fer front als plantejaments de Ponz. Probablement, l'opinió de l'historiador català sobre el baldaquí nou de Santa Maria del Mar no era gaire diferent, en el fons, de l'expressada pel secretari de l'Academia de San Fernando, i en va buscaríem a les pàgines de Capmany dedicades a l'art barceloní una referència a l'obra de Deodat Casanoves ni una defensa de l'art barroc. Tampoc no hi trobarem el nom d'Antonio Ponz, però les al·lusions contingudes en els paràgrafs inicial i final de la seva apologia de l'arquitectura gòtica ens semblen, tanmateix, prou inequívokes per formular la hipòtesi que l'autor de les *Memorias históricas* va concebre aquesta dissertació com una resposta a les crítiques rebudes i que la treballà per donar-li forma de capítol final de l'obra, quasi un apèndix, perquè, segurament, el text del *Suplemento* i la col·lecció diplomàtica que l'acompanya eren ja molt avançats quan arribà l'estímul del volum XIV del *Viage de España*.

La dissertació d'Antoni de Capmany

El capítol titulat «De los edificios públicos de la Baxa Edad que se conservan en la ciudad de Barcelona» ocupa les darreres onze pàgines del volum tercer de les *Memorias históricas*, publicat el 1792 conjuntament amb un quart volum, a títol tots dos de *Suplemento* a l'obra principal, que porta peu d'impremta de l'any 1779 i que havia aparegut, de fet, el 1780.⁴¹

Els dos volums de 1779 i els dos de 1792 tenen una organització anàloga. En cada cas, el primer conté el text historiogràfic de Capmany, i el segon constitueix

40. PONZ, *Viage de España...*, vol. XIV, carta I, par. 8-9 (pàg. 4-5).

41. ANTONIO DE CAPMANY Y MONPALAU, *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona*, Madrid, Antonio de Sancha, 1792, vol. III, pàg. 367-377. A les referències successives al capítol farem servir també una numeració dels seus paràgrafs, 20 en total.

un apèndix documental. Dins els volums de text, l'estructura també és repetida. Una divisió tripartida –l'enunciada en el títol general de l'obra– presideix un enfocament analític de les tres matèries estretament relacionades que, segons Capmany, constituïren l'eix de l'economia barcelonina de l'Edat Mitjana i continuaven sent-ho també de la del segle XVIII: les estructures materials que fan possible la navegació, l'activitat de comerç a llarga distància i l'activitat productiva dins la mateixa ciutat.

El to del text de 1779 és apològic, clarament adreçat a obtenir de la monarquia borbònica mesures polítiques favorables al comerç i a la indústria de Barcelona i Catalunya, i la presentació dels arguments adopta la forma d'un seguiment sistemàtic de les notícies documentals sobre cadascun dels aspectes enunciats. La represa de la mateixa estructura en el tercer volum amaga diferències notables respecte a la publicació inicial. No és sols que la condició de 'suplement' justifiqui ara una dedicació més puntual i fragmentada a alguns temes deixats de banda en el lliurament anterior, o sobre els quals s'ha pogut aplegar més documentació rellevant. L'enfocament és més ampli i, en particular, les relacions sovint conflictives entre Catalunya i Castella hi són sotmeses a escrutini. L'acumulació simple de proves històriques, típica del primer volum, deixa en el tercer molt d'espai a anàlisis carregades d'un escepticisme inèdit, probablement estimulat per discursos historiogràfics aleshores recents: una bona part dels capítols de 1792 són polèmics amb visions que l'autor considerava massa falagueres sobre el passat medieval i, especialment, sobre la potència demogràfica i econòmica d'Espanya.⁴²

A diferència d'altres capítols que componen el volum, el referit a l'arquitectura barcelonina ofereix, en principi, un quadre tan positiu com el de la part corresponent del volum de 1779, la relativa als artesans: "*Después de haber examinado a Barcelona por el lado de las artes útiles y oficios manuales*", examen fet al lliurament anterior, "*justo será contemplarla por el de las nobles artes, principalmente la arquitectura, en la qual no sobresalieron menos la habilidad y el primor de sus artífices que el espíritu y la magnificencia de sus ciudadanos*".⁴³ L'associació conceptual entre arts útils i nobles arts, que serveix per justificar la incursió sobre l'arquitectura medieval dins una obra definida pel seu autor com d'història econòmica, és un pèl artificiosa; deliberadament o no, és també polèmica amb la ideologia acadèmica, que posava l'èmfasi en l'estricta discriminació entre el treball manual dels artesans i l'ocupació artística dels professors. En qualsevol cas, a la tercera part del primer volum de les *Memorias históricas*, Capmany s'havia dedicat a descriure les institucions dedicades a la producció urbana, els gremis, mentre que ara –en el darrer tram del tercer volum– l'atenció es concentra en un sol producte, i en un de molt especial: és la ciutat mateixa considerada com a artefacte.

Dins el sistema general de l'obra, aquest capítol final, que a primera vista pot semblar un cos estrany, té també una funció conclusiva, ben manifesta quan es considera que el primer volum de les *Memorias históricas* havia començat amb

42. L'autor que més ha aprofundit en la diferència entre el text de 1779 i el de 1792 és Horst HINA, *Castilla y Cataluña en el debate cultural, 1714-1939*, Barcelona, Península, 1986, pàg. 42-50.

43. Antonio DE CAPMANY Y MONPALAU, *Memorias históricas...*, vol. III, pàg. 367 (paràgraf 1).

una presentació de la ciutat de Barcelona consistent en un repertori d'excel·lències; és a saber: punt d'origen i seu principal d'una gran dinastia comtal i després reial; base de l'activitat marítima catalanoaragonesa durant més de tres segles i primera codificadora del dret mercantil mediterrani; primer centre literari en una llengua neollatina d'importància internacional, anterior a les literatures castellana i italiana; lloc de celebració de Corts i concilis; i, per damunt de tot, entitat municipal universalment respectada per "*la forma de su gobierno popular; la sabiduría de sus leyes y la pureza y austeridad de sus costumbres*". Dins aquest discurs inicial, tan orientat a l'exaltació sociopolítica que el corona, el mèrit urbanístic i arquitectònic de la ciutat sols havia pogut ser objecte d'una breu al·lusió, que anunciava ja, tanmateix, el plantejament del text extens de 1792: "*la limpieza y enlosado de sus calles y plazas; la hermosura, solidez, elevación e igualdad de sus casas; la magestad y grandeza de sus templos; la alegría y primor de sus barrios y sus jardines, son objetos que ya merecieron en los tiempos pasados el encomio de geógrafos y viajeros*".⁴⁴

El 1792, en efecte, Capmany arrodoneix aquella primera presentació de la seva ciutat i arrencant, d'entrada, un seguit d'elogis de l'aspecte físic de Barcelona emesos sobretot per viatgers il·lustres dels segles XV i XVI, que coincidiren a exaltar la netetat dels carrers i la solidesa i elegància dels edificis. La referència als setges soferts per la ciutat entre 1691 i 1714 i a la densificació del darrer terç del set-cents, fins al moment mateix de l'escriptura del llibre, li serveix per justificar la deterioració soferta, que oculta en part als ulls contemporanis una informació preciosa sobre la importància de la Barcelona heretada de l'Edat Mitjana: "*Los que vieron esta ciudad cien años atrás, apenas la conocerían hoy según las renovaciones, reparaciones y mudanzas que ha experimentado su caserío, entonces todo labrado de silliería, de estilo uniforme y de aspecto tan serio y elegante como el que se conserva aún en sus antiguos templos*".⁴⁵ Arran d'aquesta darrera al·lusió, que singularitza les esglésies medievals com a proves documentals de l'antiga excel·lència arquitectònica de Barcelona, Capmany comença l'elogi de l'art gòtic.

L'estratègia discursiva

Si considerem la posició d'aquest elogi del gòtic dins el discurs general capmanyà –es tracta aparentment d'enriquir l'apologia de la Barcelona medieval amb una nova pinzellada positiva–, l'inici no deixa de ser sorprenent: "*Aunque no puede Barcelona, como otras ciudades de Europa, presentar a los ojos del viajero curioso edificios magníficos de la elegante arquitectura griega desde su restauración o renacimiento en occidente, fuera de la parte anterior de la casa de la Diputación; a lo menos, en el carácter atrevido, delicado y grandioso del orden que llamamos vulgarmente gótico, que nació en el siglo XIII y acabó a principios del XVI, las obras que aún conserva pueden competir con las de otro pueblo de dentro y fuera de España, principalmente las consagradas al culto divino*".⁴⁶

44. CAPMANY, *Memorias históricas...*, Madrid, Antonio de Sancha, 1779, vol. I, pàg. 1-9; les dues citacions, a pàg. 7.

45. CAPMANY, *Memorias históricas...*, vol. III, pàg. 371 (par. 9).

46. CAPMANY, *Memorias históricas...*, vol. III, pàg. 371-372 (par. 10).

Per què Capmany havia de sentir-se inclinat a fer aquesta estranya construcció concessiva? Perquè l'ambient estètic de la darrereria del segle XVIII era rotundament neoclàssic –és clar–, i l'historiador de Barcelona no perdia mai de vista el seu objectiu didàctic ni els recursos refinats de la retòrica, que era una altra de les seves especialitats professionals. Recordem com presentava Capmany la concessió a la *Filosofia de la elocuencia*, publicada el 1777: “*Es una 'figura' con que, a los contrarios, a las objeciones presupuestas en los oyentes o a la opinión común, concedemos aquellas conclusiones, reparos o respuestas que nunca pueden destruir nuestra causa, sí sólo contradecirla, para que de este modo salga siempre triunfante*”.⁴⁷

Però ja hem anunciat que la nostra hipòtesi és més concreta. En efecte, l'al·lusió al ‘viagero curioso’, plantada just abans de referir-se al palau de la Diputació del General com a única mostra de classicisme a la ciutat, ha de ser interpretada com una crida a la sagacitat dels lectors setcentistes, ensinistrats per la censura en l'art de llegir entre línies, i sembla molt probable que apunti a Ponz i a la seva recent carta sobre Barcelona. A continuació, Capmany adopta ja un to combatiu i –superant la simple idea d'analogia formal entre els edificis gòtics de tot Espanya i Europa com a recurs descriptiu– formula una tesi més agosarada: l'excel·lència dels exemplars barcelonins dins l'univers de l'estil continental.

El paràgraf final del capítol (i de les *Memorias históricas*) es tanca amb una altra referència al viatger curiós, i el context fa aquest cop més que probable que l'al·ludit sigui Antonio Ponz. En efecte, un cop exposades les seves idees personals sobre els edificis gòtics, Capmany esquiva la controvertida etapa barroca i tanca l'arc de la dissertació amb una crida a completar la informació sobre els edificis públics de Barcelona no esmentats en el cos del capítol amb la lectura d'un apèndix del volum quart –consistent en un seguit de notícies extretes de l'arxiu municipal, i més particularment dels dietaris de Jaume Ramon Vila i Gabriel Canyelles, que documenten les obres més notables anteriors al segle XVIII– i amb l'esment de les grans obres recents, que serien mereixedores de l'aprovaçió de l'innominat observador: “*la Ciudadela, el Muelle, la Casa de la Lonja y la Aduana nueva, fábricas todas dignas de los ojos del curioso viagero y del inteligente artista*”.⁴⁸

Entremig d'aquestes dues pinzellades sobre els edificis posteriors al trencament del fil medieval de l'art barceloní, la dissertació de Capmany s'ofereix, en l'estil mateix de les cartes de Ponz, com un seguit de comentaris sobre les obres principals de l'etapa gòtica, segons l'ordre següent: la catedral (paràgraf 11),

47. Antonio DE CAPMANY, *Filosofia de la elocuencia*, Madrid, Antonio de Sancha, 1777; citem per l'edició moderna publicada a Almeria, Universidad de Almeria, 2002, pàg. 153.

48. CAPMANY, *Memorias históricas...*, vol. III, pàg. 377 (par. 20). L'apèndix mencionat (núm. IX, «Varias noticias de establecimientos y obras públicas hechas en otros tiempos en la ciudad de Barcelona, sacadas literalmente de los Diarios de Ramon Vila y Gabriel Cañellas, escribanos del racional de su antiguo Ayuntamiento, y de otras memorias auténticas del tiempo») ocupa les pàg. 76-78 de l'«Apéndice de varios documentos y noticias» posat al final del volum IV, amb paginació especial, després de la pàg. 418, que és la darrereria de la «Colección diplomática de los instrumentos justificativos del tomo III de las presentes memorias, sacados de varios registros, libros y quadernos de los archivos reales y del municipal y consular de Barcelona».

Santa Maria del Mar (par. 12), Santa Caterina, el Pi i Sants Just i Pastor (par. 17), en l'apartat de temples; l'altar major i el cor de la seu, pel que fa “*a las obras de escultura, que en aquellos tiempos prestaba sus socorros a la arquitectura*” (par. 18); i, com a obres profanes, el porxo de Sant Jaume, el claustre de la casa de la Diputació i els salons del Palau Reial Menor, del Consell de Cent i de la Llotja de Mar (par. 19).

Capmany atorga el primer lloc en la jerarquia artística de Barcelona a la catedral, “*en cuya magestuosa fábrica se ven reunidas la solidez, la magnificencia y la seriedad con la elegancia y la armonía más sabia de las proporciones, pues no se hallan (defecto tan común en casi todos los templos de este estilo) sacrificadas las reglas del arte al capricho del artista*”. La solidesa, la magnificència i la seriositat són qualitats reconegudes als temples gòtics tant pels racionalistes francesos com pels seus èmuls espanyols. Ara bé, pertanyen a un altre ordre d'idees la proclamació de la saviesa de les proporcions de l'edifici i del predomini, en aquest cas, de les regles de l'art (se sobreentén: les regles universals de l'art, les clàssiques) sobre el caprici (l'aspecte de les obres gòtiques que més desagradable resultava als ulls educats en la severitat dels ordres grecorromans). Capmany accepta la imatge ambivalent de l'estil gòtic que troba a la bibliografia i la discriminació entre l'encert de l'estructura general i l'error de l'ornamentació, però d'aquesta xacra n'exclou ja la catedral de Barcelona. No ofereix gaire dubte que la separació entre la ponderació de l'efecte general de la conformació espacial d'aquesta església (par. 11) i el comentari de l'altar i el cor (par. 18) permet a Capmany defugir l'aspecte més punxegut: l'anàlisi de l'efecte d'aquests elements afegits –especialment, l'embolcall extern del cor– sobre la percepció espacial de les naus. L'estratègia expositiva revela que la seva actitud personal –treure mentalment els obstacles a la visió general– no difereix gens, en aquest punt, de la de Laugier i Ponz.⁴⁹

La presentació de Santa Maria del Mar marca el tombant de la dissertació (par. 12). D'una banda, Capmany hi reafirma que l'arquitectura eclesiàstica gòtica de Barcelona combina la fantasia medieval amb el rigor científic de l'arquitecte (“*un plan más atrevido, más ligero y más gallardo que el de la Catedral, en cuya ejecución compiten la gentileza gótica con la ingeniosa y feliz ciencia del arquitecto*”). I de l'altra, aprofita les diferències amb la catedral per introduir tot seguit un enfocament comparatiu entre els exemplars locals de l'estil. D'aquesta confrontació entre les dues primeres esglésies barcelonines, Capmany, sempre fidel al mètode inductiu, n'extreu dues conclusions encadenades. Tal i com es presenta en aquesta ciutat i en aquests dos temples, l'arquitectura gòtica satisfà tant la raó, l'estri favorit dels acadèmics neoclàssics, com la imaginació, una potència que tempta els esperits més inquietes del Segle de les Llums: “*en ambos templos, dife-*

49. És interessant veure la similitud i, alhora, la distància entre les impressions descrites per Capmany i les de Laugier a Nòtre-Dame de París: “*au premier coup d'oeil mes regards son arrêtés, mon imagination est frappée par l'étendue, la hauteur; le dégagement de cette vaste nef; je suis forcé de donner quelques momens à la surprise qu'excite dans moi le majestueux de l'ensemble. Revenu de cette première admiration, si je m'attache au détail, je trouve des absurdités sans nombre; mais j'en rejette le blâme sur le malheur des temps. De sorte qu'après avoir bien épluché, bien critiqué, revenu au milieu de cette nef, j'admire encore, et il reste dans moi une impression qui me fait dire: Voilà bien des défauts, mais voilà qui est grand*” (LAUGIER, *Essai sur l'architecture...*, pàg. 174-175).

rentes en la estructura, dimensiones y distribución de las partes, siendo una misma la forma y estilo arquitectónico, no acierta el espectador inteligente a qual dar la preferencia; porque si en el primero halla más en que contentarse la razón, en el segundo la imaginación tiene más en que cebarse". Si, encara que en proporcions diverses, les dues esglésies apel·len alhora a la raó –és a dir, a l'aplicació del dogma vitruvià en l'anàlisi de proporcions–, i a la imaginació –que no té regles a priori– és clar que cap descripció feta exclusivament des del primer dels dos punts de vista (ni les de Ponz ni les de qualsevol altre adorador dels ordres clàssics) no pot traslladar el valor real d'aquests edificis com a obres d'art: *"En fin, son fábricas que deben juzgarse, no por las descripciones y relaciones, sino por la vista, esto es, por los efectos que dexan en el ánimo del espectador"*.

La teoria sobre l'arquitectura gòtica

En aquest punt del discurs, una acotació al marge de la pàgina, «Reflexiones sobre la arquitectura gòtica», marca el trànsit des de l'examen concret dels dos edificis a la generalització: *"Por lo general, es más sensible la impresión que causa el efecto de las fábricas góticas que el de las obras modernas"*. Les reflexions de Capmany, que tallen l'enumeració d'obres (serà represa, ja de manera molt sucinta, cap al final del capítol), no versen sobre la suposada bellesa objectiva dels edificis, sinó sobre la impressió que fan, és a dir sobre els seus efectes psicològics. Es fa palès, des d'aquest moment, que els homenatges anteriors de l'historiador barceloní a l'art d'arrel grecoromana són una concessió a l'ambient cultural que el rodeja i que el seu judici estètic és més favorable a l'estil gòtic o, almenys, al trencament amb el monopoli classicista del bon gust. En els paràgrafs successius, són explorades tres causes del fort efecte de les esglésies medievals: en primer lloc, les propietats físiques de la construcció en estil gòtic (par. 13); en segon lloc, la consciència d'historicitat que genera la seva contemplació (par. 14); i en tercer lloc, l'adequació de les formes al missatge religiós que aquestes construccions han de transmetre, fet que justifica plenament les opcions particulars dels creadors de l'estil (par. 15 i 16). Si les dues primeres consideracions són fetes en abstracte, a la darrera Capmany hi reintrodueix exemples barcelonins.⁵⁰

L'exploració de les propietats de les esglésies gòtiques segueix, en principi, el camí ja conegut a través dels racionalistes francesos i espanyols: *"Primeramente, sentimos una especie de sorpresa que nace de la elevación de las columnas y bóvedas, de la terminación misma de los arcos punteados, de la ligereza de todos los miembros del cuerpo de la fábrica, remontados y rematados en figura piramidal, de las partes menores del ornato y de los cornisamientos esbeltos"*. Però la conti-

50. Aquesta exemplificació, en part incorporada al text i en part en notes, sembla afegida després d'haver fet l'estructura general de la dissertació, de manera que s'hi produeix un cert desordre. Per exemple, l'església de Santa Caterina és adduïda en la nota 5 (corresponent al paràgraf 15) i enmig d'una argumentació del paràgraf 16, abans d'aparèixer en l'enumeració final d'esglésies (paràgraf 17) com si no hagués estat mencionada prèviament: *"Después de los referidos templos de la catedral y de Santa María del Mar, son dignos también del examen y contemplación de los aficionados a la antiquaria de las artes el de Santa Catalina mártir, del orden de padres predicadores, y el parroquial de Santa María del Pino..."*.

nuació de Capmany escapa a aquell món d'idees, perquè la constatació de la sorpresa inicial no dona pas a l'acostumat blasme de les estranyes proporcions que l'han provocada, sinó a una justificació de la petitesa de l'ornamentació, feta des de l'angle de la pura percepció visual: *“todo lo qual da una ilusión de espaciosidad que no existe realmente en la área del edificio, porque las formas y pequeñez de las partes causa a la vista el mismo efecto que la realidad de las distancias, que achican los objetos grandes en su lugar respectivo”*. Capmany inclou en aquesta ponderació dels efectes visuals la verticalitat característica dels interiors gòtics (*“la enorme altura que toma la arquitectura gótica en los edificios sobre la que prescribe la regularidad de la griega”*) i proposa, com a cosa sabuda, una idea que, de fet, subverteix el credo clàssic: *“nadie ignora que de dos salas de iguales espacios, la que tenga el techo más elevado parecerá mayor que la otra; así es que todos los templos góticos tienen siempre un ayre de grandiosidad, aun quando no sean realmente grandes”*.

El contrast entre aquesta observació empírica i la sostinguda pels partidaris dels ordres clàssics és esclatant. No es tracta sols d'una tesi polèmica amb la doctrina neoclàssica en abstracte, sinó que s'oposa més concretament a les constants admonicions de Ponz davant els edificis que anava visitant, comentaris sovint d'una ceguetat esborronadora. Així, en l'anàlisi de la façana barroca de la catedral de València, adjacent al Miquelet, l'acadèmic de San Fernando troba que haver-la aixecat tant *“con el fin de que la torre no la achicase”* ha estat una estratègia inútil. Si s'hagués subjectat a les normes clàssiques –ens diu Ponz–, el seu dissenyador *“con un cuerpo solo la podía haber hecho mucho más grandiosa”*, perquè *“la verdadera grandeza no consiste principalmente en la mole o bulto de los cuerpos, sino en la forma, proporción y armonía de sus partes”*. En definitiva, segons el concepte quasi metafísic de Ponz, la grandesa és una propietat exclusiva de l'art basat en Vitruvi: *“Levántese y extiéndase cuanto quiera una obra chinesca, la achicará y hará mezquina cualquier pedazo de arquitectura griega que se le ponga al lado, por inferior que sea en la mole”*.⁵¹

El segon rengle de les reflexions de Capmany suscitées per l'arquitectura gòtica també té implicacions polèmiques respecte a la doctrina classicista i, més enllà, pugna amb la consideració negativa de la història dins la Il·lustració més convencional. El raonament de Capmany sosté que la reintroducció moderna de l'arquitectura grecorromana (*“la que se estila en los edificios que vemos erigirse a nuestros ojos”*) n'ha abolit la capacitat de suggestió històrica, mentre que el gòtic la conserva, precisament perquè *“ha perdido ya su uso cerca de tres siglos ha”*. Així, *“quanto más se aparta aquel género de arquitectura del actual, me da una idea más cabal de la distancia del tiempo y mayores auxilios para la comparación”* entre les èpoques. Per aquest motiu, *“en las iglesias del estilo gótico se siente una especie de recogimiento y veneración secreta”*; tot i que Capmany (probablement com a recurs retòric per aconseguir un arrengrament del lector a favor de la idea expressada) declara que aquesta experiència és negada al *“vulgo, quien no puede medir la duración ni la serie de los siglos, por ignorar los sucesos que en ellos han ocurrido”*. L'exaltació de l'efecte psicològic de la densitat històrica incorporada als murs de les esglésies gòtiques de Barcelona sobre

51. PONZ, *Viage de España...*, vol. IV (1774), carta II, par. 14 (edició: 1988, vol. I, pàg. 645-646).

l'espectador –“*mi imaginación recorre, sin poderla detener, la historia y las vicisitudes acaecidas cronológicamente en este intervalo, o por siglos, o por épocas o por reynados; y contempla sus paredes como testigos de vista de generaciones que pasaron*”– ha de ser posada en relació amb el sentit general de les *Memorias históricas*, una obra destinada a cantar la grandesa de la Barcelona i la Catalunya de la Baixa Edat Mitjana i, per tant, a posar límits a l'entusiasme per la modernitat setcentista.

La darrera de les línies de reflexió seguides per Capmany reprèn l'argument de l'adequació de l'estil gòtic a la funció religiosa, posat en circulació pels racionalistes francesos de la primeria del segle XVIII, encara que l'enunciat particular que en fa posa l'accent en l'aspecte psicològic, i trasllueix una aproximació al cristianisme que cal qualificar de romàntica: “*la arquitectura gótica imprime cierto género de tristeza deliciosa que recoge el ánimo a la contemplación, y así parece la más propia para la seriedad augusta de los templos*” (par. 15). Des d'aquest punt de vista, l'historiador analitza amb una cura especial la relació complexa entre els amplis finestrals, justificats per raons de simetria arquitectònica, i els vitralls, justificats per la funció o programa de l'edifici: “*una de las partes que en la construcción de estos templos roba la atención del espectador y da la principal belleza y ornato a su estructura es el ventanage de claraboyas ayrosa y gallardamente rasgadas, cuya longitud y distribución entraba en el plan interior del edificio, más para la simetría y elegancia que para comunicar la luz, a cuyo fin hubiera sido superflua la magnitud y profusión de tantas ventanas, pues requiriendo la devota magestad de los templos una luz remisa o cortada que no ofenda ni distraiga el recogimiento de los fieles, como la ofendería la directa y viva transmitida por la diafanidad de los cristales limpios, se sirvieron oportunamente los antiguos de la pintura de encáustico en las vidrieras*” (par. 16).

L'experiència de les reformes barcelonines

En aquesta tercera reflexió, que gira al voltant de l'adequació del gòtic al caràcter seriós que han de tenir els temples cristians, Capmany hi incrusta informacions concretes sobre les esglésies barcelonines, com hem dit (paràgrafs 15 i 16, amb les notes 3 i 4). En posar en relleu la importància de les rosasses “*que cortan los frontispicios de estos templos, cuyo gusto y primor en los trepados y calados de la piedra, rellenos de vidrios coloridos, admira y encanta a los ojos curiosos*”, aprofita per remarcar la gosadia extraordinària de les dues esglésies principals dels mendicants, Santa Caterina i Sant Francesc, que tenen les dues rosasses de façana de circumferència més àmplia de Barcelona, i on també “*son dignos de admiración, atendida la anchura de sus naves, los arcos rebaxados sobre qué están sostenidos los coros, en lo que pocos paran la consideración*”. Però l'objectiu principal de l'historiador barceloní en aquest passatge de la seva dissertació no és pas continuar l'inventari dels monuments locals ni ressenyar-ne les qualitats específiques, sinó fer servir l'examen de determinades reformes recents per reforçar l'argument general sobre l'estil gòtic i censurar les alteracions dels darrers segles, dècades i anys. Capmany no identifica el llenguatge artístic d'aquestes modificacions, la qual cosa li permet d'apuntar alhora contra les obres barroques i contra qualsevol altra intervenció que arrenqui de la idea

de la superioritat artística dels moderns, almenys pel que fa al tractament dels espais heretats de l'Edat Mitjana.

A partir del decenni de 1770 sobretot, a les principals esglésies barcelonines s'hi havien produït intervencions impulsades alhora per una societat urbana que volia expressar el seu enriquiment en obres pietoses, per un reformisme episcopal tendent a subratllar la condició dels temples parroquials com a lloc de culte obert a tota la comunitat dels laics, i per les noves directrius ministerials, que pretenien escombrar els elements considerats de mal gust i introduir-ne altres de concordants amb l'estil oficial borbònic. Simultàniament, la Junta de Comerç, que el 1771 empenia l'execució d'un projecte de reedificació de l'antiga Llotja, havia decidit que *“en la disposición de dicho proyecto se huviese respeto al grande salón, a fin de dejar a la posteridad memoria de la magnificencia del antiguo edificio de la Casa Lonja, que tanto han aplaudido los extranjeros”*. El 1785, l'autor del projecte i director de les obres, l'arquitecte Joan Soler i Faneca, afegia arguments artístics al fonament historicista d'aquella decisió conservadora; insistia en la magnificència del saló i de la nau col·lateral, en la quadratura de l'edifici –que associava tipològicament i funcionalment a les basíliques dels antics romans– i en blasmava sols, i en un to acadèmic molt convencional, la decoració escultòrica, procedent d'una època en què *“ahún no se avía podido desterrar el gotismo, cruel enemigo de la verdadera arquitectura griega romana”*.⁵² Al seu torn, el 1792 Capmany, historiador subvencionat per la mateixa Junta de Comerç, destacava el Saló de Contractacions com el millor saló gòtic entre tots els conservats a la ciutat de Barcelona.

A l'església de Santa Maria del Mar, els treballs duts a terme en aquella conjuntura foren especialment ambiciosos i facilitaren el redescobriment del valor genuí de la concepció gòtica de l'espai. L'altar major datava de mitjan segle XVII –primera pedra el 1630, consagració el 1637– i el retaule escultòric corresponent havia estat inaugurat el 1648 encara que mai no es va completar.⁵³ El 1769 es va convocar un concurs per substituir aquest ordenament del presbiteri, amb participació d'artistes castellans, catalans i genovesos, i el bisbe Josep Climent i l'enginyer militar Pedro de Lucuze van triar el projecte de baldaquí de Deodat Casanoves, amb escultures de Salvador Gurri, blasmat de manera tan rotunda per Antonio Ponz quan visità Barcelona poc després del seu acabament.⁵⁴ Val a dir que, amb independència del model berninià de l'obra i de les seves probables desigualtats de projecte i execució, el concepte d'una composició exempta sota la clau principal del temple –sense retaule pla al darrere– i que permeti veure l'efecte de la capçalera original, encaixa amb les recomanacions de Laugier per a les catedrals franceses i dels seus seguidors de l'Academia de San Fernando per a les esglésies espanyoles amb la mateixa disposició absidal oberta. També hi encaixa la decisió de treure del mig de la nau el cadirat del cor i transferir-lo dis-

52. [Joan SOLER I FANECA], *Dicertación del antiguo edificio de la Casa Lonja y noticia de lo que ha ocurrido durante la construcción de las obras...* (1785), editada per Ernest MOLINÉ I BRASÉS, *Les costums marítimes de Bcelona*, Barcelona, Henrich, 1914, pàg. 360-366.

53. *Manual de novells ardits, vulgarment apellat Dietari del Antich Consell Barceloní*, Barcelona, Henrich, 1892-1976, vol. X, pàg. 510-511; XII, pàg. 75; i XIV, pàg. 333.

54. Joseph ROCA Y COLÍ, *La providencia compensando la piedad de los fieles parroquianos de Santa María del Mar*, Barcelona, J. Bosch, 1861, pàg. 36, n. 31.

cretament a l'entorn de l'altar major, operació instigada per la campanya del cèlebre bisbe 'jansenista' en pro de la funció parroquial i contra els privilegis dels beneficiats eclesiàstics.⁵⁵

Els comentaris del conegut cronista barceloní de la darrereria del segle XVIII, Rafel d'Amat i de Cortada, baró de Maldà, permeten seguir les diferents fases de la reforma, especialment el moment clau dels anys 1778-1782. Més que els fluctuants i quasi sempre encomiàstics judicis sobre les diverses innovacions, fruit de la superficial formació estètica del noble –potser socialment molt representativa–, interessa destacar l'impacte que li produïa l'arquitectura redescoberta. Així, a la primavera de 1779, anotava que “*se ha tirat a terra lo cor dels capellans de Santa Maria del Mar; que existia al mitg de la iglésia, y ab esto queda més despejada*”; a l'agost, deixava constància de la pintura “*color de perla*” que començava a ser aplicada als murs; i pocs dies després feia una avaluació de l'efecte de conjunt després de la restauració dels vitralls: “*Continua-se en blanquejar la fàbrica interior de la parroquial iglésia de Santa Maria, y en efecte, tot lo tros renovat apar molt bé, y més clara, unint-s'i la uniformitat de las vidrieras grans de aquella espaciosa nau, posats de nou molts dels vidres hi havia romputs; y perfeccionada tota aquella obra, apareixerà tota diferent de lo que la havíam vista*”.⁵⁶

Davant aquest i altres treballs, el judici de Capmany és molt segur. Distingeix les intervencions tendents a la restitució de l'aspecte original de les esglésies, que jutja favorablement, i les innovacions derivades de la ignorància de les propietats harmòniques de l'arquitectura gòtica, condemnades amb èmfasi. Encara que segueixi en principi la pauta marcada per Laugier, aquesta discriminació és expressada en uns termes que impliquen un reconeixement del mèrit autònom de l'estil gòtic molt més clar que els que fan servir l'antecessor francès i els seus èmuls espanyols.

D'entrada, Capmany argumenta que les esglésies, “*para que no se pierda el aspecto de antigüedad que las hace tan venerables, deben conservar la tez morena de su sillería en su primitivo estado*”, perquè, a més, “*el principal mérito de estas obras*” és “*la prolixa y artística simetría, corte y colocación de sus sillares*”. El crític es pronuncia contra “*los rebocos de yeso, de pintura o el enjalbegado de cal, indiscreta práctica que se ha introducido en Barcelona y en otros pueblos de España*” i que fa que “*los templos antiguos*” semblin “*almacenes nuevos*”. En aquest afany per conservar la marca del pas del temps sobre els paraments (la historicitat de l'edifici és un valor afegit, des del seu punt de vista), Capmany introdueix una significativa analogia amb l'objecte d'adoració per excel·lència dels estetes neoclàssics: és tan absurd emblanquinar les esglésies gòtiques com “*dorar las estatuas de mármol de la antigüedad por haber ya perdido su primitiva blancura*”. En nota, Capmany discrimina els repintats de les esglésies del Pi i de Santa Maria del Mar, nefast el primer –que ni tan sols ha deixat indicades les juntures dels carreus– i tolerable el segon, “*en donde se ha imitado no el blanco del yeso o cal, sino el color de la piedra nueva, y se han dorado las corni-*

55. Francesc TORT MITJANS, *El obispo de Barcelona Josep Climent i Avinent (1706-1781)*, Barcelona, Balmes, 1978, pàg. 215-216.

56. AHCB (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona), 8A, Rafel D'AMAT I DE CORTADA, baró de MALDÀ, *Calaix de sastre*, vol. I.

sas, filetes y festones de las columnas y arcos, y los florones de los claves de la bóveda, para realzar las labores de los ornatos”; en el benentès que la pràctica en si li sembla una desgràcia, evitada sortosament –ens diu– a la catedral i a Santa Caterina.

Contra el pretext dels reformadors, que justifiquen l'emblanquinat per la necessitat de treure fosc a les esglésies, Capmany argumenta que tota la lluminositat desitjable en els temples es pot obtenir mitjançant el retorn a la disposició original dels finestrals: *“Quando los quieran más alumbrados, abran las muchas claraboyas que la mezquindad de los modernos, por no gastar en vidrieras, tiene tabicadas, en manifiesto agravio del buen gusto del artífice y de la decoración de la fábrica”*. La condemna dels ‘moderns’ per ignorància artística és encara més forta que l’acusació de gasiveria: *“los modernos, o por mal gusto, o por economía, o por haber perdido de vista la mente del artífice en la traza arquitectónica de los referidos templos, han desfigurado el orden y simetría de estas serias y elegantes obras, tapiando con humildes tabiques la mayor parte de las ventanas, que algunos creían superfluidades del estilo gótico”*. La correlativa exaltació de l’encert estètic dels constructors medievals és esclatant: *“lograron, sin introducirles la luz de una plaza abierta, labrar sus obras como escaparates afiligranados, que tales se pueden llamar las magníficas naves de Santa Catalina, Santa María de los Reyes, San Justo y Pastor, y Santiago de Junqueras, en cuyos muros y testeros se echa de ver que es tanto lo vacío como lo lleno. ¡Qué efecto tan extraño y hermoso no harían estas iglesias en el estado en que salieron de la mano del arquitecto!”*. I d’aquesta admiració genuïna de la voluntat d’estil gòtica, en deriva una conseqüència pràctica: *“Fácil sería volverlo a ver si se repusieran las vidrieras de todas sus magníficas claraboyas con imagería iluminada o con otros dibujos del gusto gótico, por pedirlo así el orden de su arquitectura”*. Per molt que aquesta incitació a la pràctica neogòtica aflori en el discurs capmanyà amb tota naturalitat, no deixa de ser diametralment oposada a les recomanacions dels acadèmics de San Fernando, Antonio Ponz i Isidoro Bosarte, aferrats –abans i després de Capmany– a la dogmàtica creença en la superioritat de l’art clàssic.

L’historiador català defuig, però, la confrontació directa amb els acadèmics madrilenys. Tanmateix, a propòsit de Santa Maria del Mar, la lloança de la gran coherència del projecte gòtic i, secundàriament, de totes aquelles intervencions tendents a restituir-ne la imatge original –en especial la restauració dels vitralls–, deixa implícitament classificada com a irrellevant la discussió sobre el flamant i controvertit baldaquí, que no és ni tan sols esmentat: *“Esta restauración se ha verificado ya en el nobilísimo templo de Santa María del Mar, por la discreción y generosidad de los obreros, quando se limpió y despejó del coro baxo, de altares postizos y otros adornos que le embarazaban, restituyéndole a la hermosura y sencillez de su primitiva forma. El que hubiese visto este templo antes del año 1779 y le vea ahora, acabará de convencerse de que las ventanas tan magníficas y profusamente repartidas en aquella fábrica gótica son unos claros esenciales para la simetría y proporción de todas sus partes y el principal requisito de su belleza y armonía. A no haber tenido las claraboyas este destino en la traza de la obra, no las hubiera rasgado el artífice hasta las cornisas, haciendo juego con los elevados arcos de las capillas, que también entraban en el plan del edificio en esta y en otras iglesias”*.

El rerefons teòric alternatiu: la connexió britànica

En general, els judicis vuitcentistes sobre aquesta dissertació de Capmany són molt falaguers per al nostre personatge, que apareixia –segons diu Piferrer i repeteix Menéndez y Pelayo– com un home “*superior a su tiempo y adivinador de lo futuro*”; però trasllueixen un fenomen gens positiu des del punt de vista col·lectiu. En efecte, les lloances nasqueren de la sorpresa generada pel redescobriments d’una aportació del pensament setcentista local; i això vol dir, ni més ni menys, que el fil de l’elaboració cultural pròpia havia quedat interromput. Els estudiosos catalans del segle XIX no van poder aprofitar l’empenta local anterior i hagueren d’arrencar de nou, en condicions d’inferioritat, sota l’influx directe d’elaboracions exògenes, fetes a la vista de la producció artística d’altres països i que han exigit i exigeixen encara un esforç considerable per copsar el perfil real de l’arquitectura catalana de la Baixa Edat Mitjana.⁵⁷

El 1839, el jove escriptor romàntic Pau Piferrer, incitat pel dibuixant Francesc Xavier Parcerisa, comanditari del naixent projecte editorial dels *Recuerdos y bellezas de España*, acudia a la novel·la *Notre-Dame de París* de Victor Hugo per aprendre a comentar la catedral de Barcelona.⁵⁸ Tres anys més tard, els dos amics arribaven a Mallorca amb ànim de prosseguir el seu viatge pintoresc i topaven amb les anàlisis dels principals monuments gòtics de la ciutat de Palma degudes a Gaspar Melchor de Jovellanos. Piferrer, que havia al·ludit escadusserament a Antoni de Capmany com a historiador en el primer volum dels *Recuerdos*, descobria ara, retrospectivament, el valor estètic del seu discurs sobre l’arquitectura de Barcelona, anàleg a les apreciacions de Jovellanos. Arran d’aquest descobriment, Piferrer veia els dos cèlebres il·lustrats com uns savis que havien pressentit “*la verdadera belleza y los principios que, en otros países y después, fundaron primeramente la crítica, regeneraron la literatura y, creando nuevas miras y por consiguiente nuevas sendas y nuevos procedimientos, desarrollaron la estética y hicieron la restauración del arte*”. Encara que, a la vista dels assoliments analítics dels dos erudits setcentistes, no quedava del tot satisfet amb la idea, altrament tan romàntica, de la visió profètica: “*Este presentimiento, si de tal y no de sentimiento estético y tacto profundo puede calificarse, alcanzó en Jovellanos como en nuestro compatriota Capmany tal grado de claridad y fijeza que, como sistema enteramente demostrado y desarrollado, trascendió a las particularidades de detalle y de los lineamientos y a la propiedad más exacta y rigurosa de la nomenclatura*”.⁵⁹

El 1854, un altre amic de Piferrer, Manuel Milà i Fontanals, convençut de l’acaparadora dependència de la cultura catalana contemporània respecte al romanticisme vingut de l’altra banda dels Pirineus, no gosava fer una genealogia autòctona del moviment cultural que es desplegava sota els seus ulls. “*Sin ánimo*

57. Ramon GRAU i Marina LÓPEZ, «Estil gòtic i identitat catalana. Una harmonització difícil», *L’Avenç*, 276 (gener 2005), pàg. 27-54.

58. Ramon CARNICER, *Vida y obra de Pablo Piferrer*, Madrid, CSIC, 1963, pàg. 158; Ramon GRAU i Marina LÓPEZ, «Pau Piferrer i Víctor Hugo: La llum no venia d’Alemanya», *L’Avenç*, 89 (gener 1986), pàg. 70-75.

59. F[rancisco] J[avier] PARCERISA i P[ablo] PIFERRER, *Recuerdos y bellezas de España...*, Mallorca, Barcelona, Segur, 1842, pàg. 269, nota.

de comparar lo poco con lo mucho, es decir las obras respectivas de los que precedieron con las de los que siguieron, y sin querer indicar la menor influencia de los primeros con relación a los segundos”, Milà advertia, tanmateix, la similitud entre les idees vigents a mitjan segle XIX amb les expressades en dos replans històrics anteriors: al Trienni Constitucional, amb *El Europeo* de López Soler, i abans encara, a la darrerria del set-cents, amb Jovellanos i Capmany, “*bien es verdad, y dicho sea de paso, que en entrambos notamos una lucha entre las ideas recibidas y su propio sentimiento, pues no se decidían a dar por absolutamente bello lo que no podían menos de considerar como manantial de impresiones sublimes*”.⁶⁰

El més cèlebre dels deixebles de Milà i Fontanals, Marcelino Menéndez y Pelayo, continuava el 1883 aquest fil crític català i destacava que, davant les meravelles de l'art gòtic, Capmany i Jovellanos “*las sintieron con bastante intensidad para que su entendimiento rompiera con la preocupación envejecida y les llevara a confesar en voz muy alta aquella admiración suya, tanto más sincera y virginal, cuanto que no era aprendida en los libros, sino que reñía con todo lo que los libros enseñaban*”. Respecte a Capmany, més concretament, l'erudit càntabre afirma que “*por lo mismo que no era arquitecto ni tenía los ojos llenos de la telaraña de las escuelas, donde se juraba por Vignola y Scamozzi, no pudo contenerse, y prorrumpió en un verdadero ditirambo en honor del ‘carácter atrevido, delicado y grandioso del orden que llamamos gótico’*”.⁶¹

La idea que Capmany va poder arribar a aquelles experiències estètiques innovadores precisament per la seva condició de llec en la matèria ha estat represa per diversos autors posteriors, entre ells Gaya Nuño, que lloa en Capmany “*su claridad de ideas y su sobra de intuición*”, i accentua el seu caràcter profètic (“*frases entusiastas y de contextura casi más novecentista que setecentista*”), per bé que afirma “*su ninguna especialización en nuestra disciplina*”.⁶² Però és una idea incorrecta. Perquè, en efecte, ja Jovellanos, a l'*Elogio de las bellas artes* de l'any 1781, citava Capmany com el traductor d'una de les obres més importants per a la teorització del neoclassicisme i, alhora, de les més influents per a la cristallització de l'esperit artístic romàntic: la *Historia del arte entre los antiguos* publicada pel cèlebre Johann Joachim Winckelmann el 1764.⁶³ Altrament, no s'ha d'oblidar que Capmany era autor d'un tractat de retòrica –*Filosofía de la elocuencia*, primera edició de 1777, i àmplia revisió editada el 1812– i antologista destacat de la prosa castellana –*Teatro histórico-crítico de la elocuencia castellana*, en cinc volums, 1786-1794–, i que, dins la cultura setcentista, la retòrica encara figurava sovint com una de les arts liberals, al costat de la pintura, l'escultura, l'arquitectura i la música.⁶⁴ Des del segle XIX els estudiosos de Capmany, amb Menéndez y Pelayo

60. Manuel MILÀ Y FONTANALS, «Un párrafo de historia literaria (*El Europeo* de 1823)», publicat originalment el 1854 a *Diario de Barcelona*, reeditat dins *Obras completas*, Barcelona, Álvaro Verdaguer, 1892, vol. IV, pàg. 249-255.

61. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas...*, pàg. 569.

62. Juan Antonio GAYA NUÑO, *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975, pàg. 151-152.

63. JOVELLANOS, «Elogio de las bellas artes...», pàg. 361, nota. BÉDAT, *L'Académie des Beaux-Arts...*, pàg. 204, afegeix que aquesta traducció era posseïda per Campomanes.

64. Així ho considerava Benito Feijóo al quart volum del seu *Teatro crítico*, de 1765 (Helmut C. JACOBS, *Belleza y buen gusto. Las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*, Madrid, Iberoamericana, 2001, pàg. 43-44).

al capdavant, han repetit que el seu pensament és inspirat principalment per filòsofs escocesos –el mateix corrent que havia de ser predominant dins l'escola filosòfica catalana vuitcentista–, i pel que fa a la inspiració de la seva estètica literària, la font més clara sembla que és Francis Hutcheson, conreador d'unes teories aplicables tant a la retòrica i a la literatura com a les belles arts pròpiament dites.⁶⁵

De fet, les analogies i comparacions entre les diferents matèries foren el mètode preferit dels primers conreadors de l'estètica –una disciplina organitzada en el segle XVIII– per tal d'il·lustrar, fixar i, de vegades, revisar la jerarquia del bon gust artístic. La primera referència coneguda de Capmany a l'arquitectura gòtica respon a aquesta tècnica comparativa, i es produeix dins la *Filosofía de la elocuencia*. El passatge no és altra cosa que una glossa del comentari negatiu de Montesquieu que hem transcrit més amunt: “*Hay estilos que parecen variados y no lo son; y otros que lo son y no lo parecen. El estilo matizado de florecitas y sencillitas, bordado de menudas sutilezas, énfasis y antítesis imperceptibles embaraza el alma por su oscuridad y confusión, así como un edificio de orden gótico, por la variedad y enredo de sus laborcitas y pequeñez de sus adornos, es una fatiga para la atención, y para la vista, un enigma. Al contrario, el estilo tejido de frases claras, períodos llenos, términos nobles y sencillos, magníficas transiciones y pensamientos grandes deleita a los hombres de todos los siglos y países. Este estilo, por no salir de la misma comparación, es como la arquitectura griega, que parece uniforme y tiene las divisiones necesarias para ver precisamente todo lo que podemos sin fatigarnos, y lo que basta para ternos ocupados*”.⁶⁶

Françoise Étienvre ha aconseguit deixar demostrat que la *Filosofía de la Elocuencia* és, en gran mesura, la juxtaposició d'un seguit d'adaptacions de textos dels enciclopedistes Montesquieu, Voltaire i d'Alembert o del retòric coetani Dumarsais, entre altres autors francesos; i suggereix que la diferència amb el posterior elogi del gòtic, contingut al tercer volum de les *Memorias históricas*, no és tant l'efecte d'una evolució de Capmany com d'una manca de perspectiva crítica respecte al text manllevat a Montesquieu.⁶⁷ Les lleugeres variacions del passatge transcrit introduïdes per Capmany quan, després de fer la dissertació de 1792, revisà el seu tractat de retòrica són, en qualsevol cas, testimoni d'un intent de no destruir l'exemple però fer-lo compatible amb una percepció diferent, alimentada per la vivència extraordinària de la reforma de les esglésies gòtiques de Barcelona; entre els matisos afegits destaca la substitució de la idea que l'arquitectura gòtica “*es una fatiga para la atención, y para la vista, un enigma*” per una de més positiva: “*es un encanto a la contemplación y un enigma a los ojos*”.⁶⁸

Les proves aportades per Étienvre documenten que l'autor de la *Filosofía de la elocuencia* copià o adaptà principalment textos escrits en francès, però això no contradiu la procedència britànica de les idees subscrietes pel filòleg català, per-

65. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas...*, vol. III, pàg. 127-129.

66. CAPMANY, *Filosofía de la elocuencia...* (1777), pàg. 73.

67. Françoise ÉTIENVRE, *Rhétorique et patrie dans l'Espagne des Lumières. L'oeuvre linguistique d'Antonio de Capmany (1742-1813)*, Paris, Honoré Champion, 2001, pàg. 159.

68. CAPMANY, *Filosofía de la elocuencia...* (1812); edició: Buenos Aires, Librería El Ateneo, 1942, pàg. 151. Un altre canvi, potser significatiu d'un canvi de concepció estètica: els “*pensamientos grandes*” esdevenen “*grandes imágenes*”.

què, com és sabut, els enciclopedistes foren, en gran mesura, admiradors i divulgadors del racionalisme empíric angloescocès. A través de la mateixa investigadora es pot treure un balanç d'influències conceptuals força diversificat. Per exemple, les referències de Capmany al concepte de sentiment enllacen amb un món de polèmiques franceses, que van de Boileau a d'Alembert, però les relatives al gust susciten antecedents molt més amplis: a més de Montesquieu i Voltaire, hi són l'italià Muratori, l'escocès Hume i una no gens negligible tradició castellana. Pel que fa a la imaginació, les nocions transcrits per Capmany procedeixen de Voltaire, però, darrere les paraules d'aquest *philosophe*, es reconeix la petja dels grans Hobbes, Locke i Hume, i, més en concret, la influència dels articles de Joseph Addison a l'*Spectator*, citats per l'enciclopedista francès i potser llegits també sense intermediaris per l'erudit barceloní.⁶⁹

En el Capmany madur, posterior a la redacció de la *Filosofia de la eloquencia*, les fonts britàniques esdevenen força més decisives que les franceses. Pel que fa a la dissertació sobre l'arquitectura gòtica, el punt més marcat de dissensió amb Ponz i l'academicisme espanyol gira –com hem dit– al voltant del concepte de grandesa. Els debats britànics a l'entorn d'aquesta noció, centrals des del punt de vista de l'estètica de la sublimitat, són el rerefons de l'actitud polèmica adoptada per l'historiador barceloní en la primera de les seves reflexions sobre l'art gòtic.

A l'article dedicat als efectes psicològics de l'arquitectura dins la sèrie consagrada als plaers de la imaginació, Addison pren de Fréart de Chambray, l'autor siscentista que havia desenvolupat la metodologia del paral·lel entre arquitectures, la idea que la grandesa no rau en la dimensió material de l'obra sinó en el seu estil; però, mentre que el tractadista francès confrontava edificis antics i moderns tots resoltos amb el recurs als ordres clàssics i tractava d'establir quins d'ells presenten unes proporcions més adequades, el comentarista britànic considera la qüestió, no des de la perspectiva objectiva de la proximitat a una pretesa bellesa ideal, sinó des de l'angle de la subjectivitat: la "*greatness of manner in architecture [...] has such force upon the imagination, that a small building, where it appears, shall give the mind nobler ideas than one of twenty times the bulk, where the manner is ordinary or little*". Des d'aquest punt de vista psicològic, la comparança no queda circumscrita a l'àmbit de les obres lligades a la tradició vitrubiana. En efecte, la confrontació entre edificis clàssics i gòtics –que els racionalistes francesos Frémin, Cordemoy i Laugier utilitzaven sols per fer anar endavant el classicisme i recuperar la lleugeresa perduda sense abandonar els ordres– s'obre a horitzons més amplis, per molt que el judici concret d'Addison s'inclini una vegada més a favor dels grecs i romans: "*Let any one reflect on the disposition of mind he finds in himself, at his first entrance into the Pantheon at Rome, and how his imagination is filled with something great and amazing; and at the same time consider how little, in proportion, he is affected with the inside of a Gothic cathedral, though it be five times larger than the other; which can arise from nothing else but the greatness of the manner in the one, and the meanness in the other*".⁷⁰

69. "*Ce détour par l'Angleterre et par la France est indispensable, si l'on veut apprécier avec exactitude les pages consacrées dans la 'Philosophie' à l'imagination. Capmany a peut-être lu le 'Spectator'; il est certain, en tout cas, qu'il connaît bien l'article de Voltaire*" (ÉTIENVRE, *Rhétorique et patrie...*, pàg. 156).

70. Joseph ADDISON, «The Pleasures of Imagination, V», *Spectator*, 415 (26-VI-1712).

El 1756, l'irlandès Edmund Burke discutia a Addison, no que el Panteó de Roma sigui més grandios que una catedral gòtica més extensa, sinó les motivacions d'aquesta impressió: “*en una rotunda [...], a qualquier lado que nos volvamos, siempre parece que continúa el mismo objeto y la imaginación no halla en qué reposar*”, mentre que en una església cruciforme, “*en lugar de engañarnos creyendo que el edificio es de mayor extensión que la que tiene realmente, se nos corta la vista de una parte considerable*”. Si la grandària és una causa evident del sentiment de sublimitat –la nova categoria estètica de l'empirisme vuitcentista–, la infinitud n'és encara una de més poderosa; però aquesta propietat, tan important, no és generalment perceptible pels sentits humans: “*Apenas hay cosas realmente infinitas por su naturaleza que puedan ser objeto de nuestros sentidos, pero como la vista no es capaz de percibir los límites de algunas, nos parecen infinitas, y producen los mismos efectos que si lo fuesen en realidad*”. En definitiva, per a la finalitat estètica és molt menys important la infinitud real que l'artificial, fruit de la generosa il·lusió dels sentits provocada per l'artista veritable: “*Los designios que sólo son vastos por sus dimensiones, son siempre señal de una imaginación baxa y común. Ninguna obra del arte puede ser grandiosa, sino en quanto causa ilusión: serlo por otros medios es prerogativa de la naturaleza solamente*”.

En la polèmica implícita entre Ponz i Capmany –el primer davant la façana de la catedral de València i el segon dins la catedral de Barcelona–, sembla clar que el valencià és més a prop de l'argument clàssic d'Addison, i en fa una aplicació dogmàtica, poc atenta a les implicacions de la perspectiva psicològica i a les dades de l'experiència. Capmany, en canvi, sembla directament inspirat per les observacions de Burke sobre l'“*artificial infinite*”. Per a Burke, com per a Capmany, la correlació entre dimensió real i grandiositat de l'efecte no és lineal sinó complexa, però no arriba a ser paradoxal, com en el cervell de Ponz: “*Por mucha grandeza que haya en el modo, no puede compensar efectivamente la falta de las dimensiones correspondientes. No hay peligro de que esta regla conduzca a los hombres a designios extravagantes, pues lleva consigo misma la precaución necesaria para evitarlos. Porque la demasiada longitud en los edificios destruye el mismo fin de grandeza que se intentaba promover con ella: el edificio parecerá menos alto a la vista al paso que se vaya prolongando; y por último acabará en una punta, reduciéndose toda la figura a la de triángulo, que es la que menos efectos produce*”.⁷¹

També encaixen amb les preferències de l'autor britànic altres qualitats de les esglésies barcelonines, com ara la inexistència de creuers marcats i la llisor de les superfícies poc ornamentades. És de notar que l'art britànic feia que Burke associés el gòtic amb uns edificis que tenen precisament característiques oposades a les dels edificis comentats per l'historiador català i que, en aquest sentit, li semblaven poc propicis a la sensació de grandesa, tot i que reconeixia l'efecte grandios de la successió de tramades en una nau catedralícia. Tanmateix, la seva formulació en clau psicològica (com a teoria de l'infinit artificial) d'un element que a la teoria arquitectònica vitrubiana apareixia com una qualitat objectiva, lligada als ordres, permet una lectura favorabilíssima d'obres com ara Santa Maria del Mar:

71. Edmund BURKE, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). Citem per la traducció de Juan de la Dehesa (1807), reeditada modernament: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1985, pàg. 136-138.

“El ánimo realmente apenas puede atender a más de una cosa cada vez; si ésta es pequeña, el efecto lo es también, y no puede empeñarse la atención en una multitud de otros objetos pequeños; el ánimo está reducido a los límites del objeto, y una cosa a que no se atiende, es muy semejante, en quanto a los efectos, a una que no existe; pero la vista o el ánimo, pues en este caso no hay diferencia, no llega prontamente a sus límites en los objetos grandes y uniformes, no reposa mientras los contempla, y la imagen es casi una misma en todas sus partes. De modo que qualquiera cosa que sea grande en cantidad, necesariamente ha de ser una, simple y entera”.⁷²

En el foc creuat d'influències entre els diversos nuclis d'elaboració cultural europea, el Capmany estudiós de la literatura castellana dels segles XVI i XVII també havia de trobar més arguments entre els analistes de la literatura d'Anglaterra, amb el seu importantíssim patrimoni anticlàssic, que no pas a la pàtria de Corneille, Racine i Molière. En sentit diferent de Burke, el gran poeta Alexander Pope, editor setcentista de Shakespeare, havia fet el 1725 un pas polèmic respecte a Addison, en utilitzar l'analogia entre la catedral gòtica i el cèlebre però molt controvertit poeta isabelí, amb la intenció de reivindicar-ne les obres dramàtiques: “*I will conclude by saying of Shakespeare that, with all his faults, and with all the irregularity of his Drama, one may look upon his works, in comparison of those that are more finish'd and regular; as upon an ancient majestick piece of Gothick Architecture compar'd with a neat Modern building: the latter is more elegant and glaring, but the former is more strong and solemn. It must be allow'd that in one of these there are materials enough to make many of the other. It has much the greater variety, and much the nobler apartments, tho' we are often conducted to them by dark, odd, and uncouth passages. Nor does the whole fail to strike us with greater reverence*”.⁷³

Pels volts de 1760, el mètode que articula l'analogia entre literatura i arquitectura amb una confrontació en paral·lel entre pràctiques d'etapes històriques diferents arribava al seu resultat lògic, en forma d'unes primeres reivindicacions de l'autonomia del gòtic com a estil. Paul Frankl, probablement l'historiador modern que ha seguit amb més cura el procés de revaloració del gòtic, n'ha destacat algunes veus, cadascuna amb el seu matís propi; entre altres: William Chambers el 1759, Richard Hurd i Horace Walpole el 1762, Claude Villaret abans de 1766 i –per suposat però una mica més tard– el Goethe de 1771. A Espanya, Jovellanos començà a desenvolupar un discurs positiu sobre el gòtic basat en la idea de la pluralitat d'estils el 1781, amb el discurs d'entrada a l'Academia de San Fernando; el continuà a les notes que el 1790 afegí al seu *Elogio de Ventura Rodríguez*, pronunciat el 1788, un treball, doncs, immediatament anterior o simultani a la dissertació de Capmany.⁷⁴ L'asturià mirava d'elevant-se a una construcció històrica d'àmbit general i es perdia en especulacions arriscades, en definitiva poc atentes

72. BURKE, *Indagación filosófica...*, pàg. 207.

73. Alexander POPE, «Preface», dins *The Works of Shakespear*, London, 1725, vol. I, darrer paràgraf.

74. Gaspar Melchor DE JOVELLANOS, «Elogio de don Ventura Rodríguez, arquitecto mayor de esta Corte, pronunciado en la Sociedad Económica de Madrid, y adicionado con notas del mismo autor», dins *Obras publicadas e inéditas...*, vol. I, pàg. 379-386 (notes 10-12). En una nota dins la nota 11 (pàg. 383), hi apareix una precisió de llenguatge que pot haver estat aplicada conscientment per Capmany a la seva primera caracterització del pla de Santa Maria del Mar: “*por 'gallardía' y 'gentileza' entendemos aquella atrevida y extraordinaria delicadeza que, escondiendo la verdadera solidez de los edificios góticos, los hace parecer notablemente esbeltos y ligeros*”.

a les diferències concretes entre edificis o pràctiques regionals. Mentrestant, el seu company català no perdia de vista el referent local i una època molt determinada, però les seves anàlisis i reflexions, amb la insistència en la voluntat artística dels autors de les esglésies barcelonines, impliquen una assimilació més clara del principi de l'autonomia estilística del gòtic, afirmada una trentena d'anys abans a les illes Britàniques.

D'aquelles veus capdavanteres, la de Richard Hurd és la que més decididament avança fins a la tesi central de l'historicisme filosòfic, definitòria del romanticisme i que, més enllà de les efusions típiques d'aquest moviment, apunta cap a les concepcions positivistes sobre els estils: *“When an architect examines a Gothic structure by Grecian rules, he finds nothing but deformity. But the Gothic architecture has its own rules, by which, when it comes to be examined, it is seen to have its merit, as well as the Grecian. The question is not, which of the two is conducted in the simplest or truest taste; but whether there be not sense and design in both, when scrutinized by the laws on which each is projected”*.

A curt termini, probablement foren molt més influents les coetànies manifestacions d'Horace Walpole, que ja s'havia fet construir la cèlebre casa 'gòtica' de Strawberry Hill i que, poc després, donaria a llum *The Castle of Otranto*, la primera novel·la d'horror del gènere qualificat, precisament, de 'gòtic': *“It is difficult for the noblest Grecian temple to convey half so many impressions to the mind as a cathedral does of the best Gothic taste [...] I am clear that the persons who executed the latter had more knowledge of their art, more taste, more genius and more propriety than we choose to imagine. There is a magic hardiness in the execution of some of their works, which would not have sustained themselves if dictated by mere caprice”*.⁷⁵

Epíleg alemany

El 1801, més o menys trenta anys després de quedar escrites aquestes darreres paraules, i un decenni després de la dissertació barcelonina de Capmany, August Wilhelm von Schlegel dictava a la Universitat de Berlín unes lliçons sobre estètica i història de la literatura i de les belles arts que són considerades, ben sovint, la primera gran manifestació sistemàtica del pensament estètic romàntic. De la primera part del curs s'han conservat els textos complets, però de la lliçó consagrada a l'arquitectura, i més concretament a la gòtica, sols n'ha quedat un esquema telegràfic preparat per a la intervenció oral. Mentre que l'arquitectura clàssica és considerada per Schlegel perfecta i de valor universal, la gòtica, absolutament oposada a la grega, és considerada de vàlidesa parcial, lligada a un temps, a determinats costums i a una religió (*“Partiale Gültigkeit für ein Zeitalter, gewisse Sitten, besonders eine Religion”*). Dins aquest apunt, sols una autoritat moderna és al·legada: Horace Walpole (*“Walpoles Ausspruch über gothische Kirchen”*). Paul Frankl es pregunta: *“Only one author; Walpole, was cited; but which of his many writings was the one in question?”*.⁷⁶

75. FRANKL, *The Gothic...*, pàg. 392-395 i 426-427 (la citacions de Richard HURD, *Letters on Chivalry and Romance* (1762) i de Horace WALPOLE, *Anecdotes of Painting in England* (1762) procedeixen de pàg. 392-393).

76. FRANKL, *The Gothic...*, pàg. 450-460; especialment, pàg. 456.

L'any 1809, August von Schlegel dictava a Viena unes altres lliçons sobre literatura dramàtica, que són considerades, dins la seva obra, com l'exposició més sistemàtica de l'oposició entre els principis clàssic i romàntic.⁷⁷ Llastimosament, no han estat tingudes en compte per Paul Frankl, perquè la seva lectura hauria resolt aquella pregunta i potser altres de les que suscita l'esquema del curs berlinès. El passatge que utilitza l'analogia arquitectònica per il·luminar la dualitat d'estils trasllueix un coneixement molt directe de les aportacions britàniques ressenyades, primer el Walpole de les *Anecdotes of Painting in England*, després Richard Hurd, i –a la segona part de la citació que afegim– un ressò clar d'Alexander Pope: “*Le moindre examen montre, en effet, que le mérite de l'architecture gothique ne consiste pas seulement dans l'adresse mécanique qu'exige l'exécution de ses détails, mais qu'elle prouve une imagination étonnamment forte et sensible chez les peuples qui en ont conçu l'idée; plus on la considère, plus on se pénètre du sens religieux et profond qu'elle renferme, et plus on est convaincu qu'elle constitue, en elle-même, un système aussi régulier et aussi complet que celui de l'architecture grecque. Il faut en venir à l'application. Le Panthéon n'est pas plus différent de l'abbaye de Westminster, ou de l'église de Saint-Étienne à Vienne, que l'ordonnance d'une tragédie de Sophocle ne l'est de celle d'une pièce de Shakespeare. La comparaison entre ces chefs-d'oeuvre de la poésie et de l'architecture pourrait encore se pousser plus loin, mais l'admiration pour un genre entraîne-t-elle le mépris pour l'autre? Chacun des deux ne peut-il pas avoir de la grandeur et de la beauté, quoiqu'ils soient et doivent être essentiellement différents? L'univers est vaste et tout y trouve sa place*”.⁷⁸

Altrament, René Wellek afirma que, més avançat el segle XIX, l'anglès Samuel Taylor Coleridge –molt dependent d'August von Schlegel– va aprofitar la comparació que el professor alemany havia establert entre Shakespeare i el gòtic confrontats amb mostres d'art clàssic.⁷⁹ Encara que sembli més natural que Coleridge treïés la idea directament de Pope, és també possible un viatge de retorn des d'Alemanya a Anglaterra d'un recurs treballat primer en aquest darrer país. Perquè, com hem mirat de remarcar al llarg d'aquest escrit, els intercanvis entre intel·lectuals dels diferents nuclis europeus –cadascun d'ells amb el seu propi patrimoni– han format part de l'estructura principal de l'elaboració cultural moderna i són un dels factors més clars del dinamisme occidental.

Per això, no ens ha de sorprendre que l'obra d'Antoni de Capmany sovint anticipi conceptes que han quedat associats històricament a noms inserits en tradicions regionals més contínues que l'espanyola o la catalana i, per tant, amb una repercussió més immediata, constant i generalitzada. En definitiva, si la dissertació de Capmany sobre l'arquitectura gòtica de Barcelona s'assembla als textos dels Schlegel sobre la mateixa matèria, com diu un Menéndez y Pelayo estupefacte, això no és ni un miracle d'anticipació ni un cas d'influència impensada,

77. René WELLEK, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, Madrid, Gredos, 1973, vol. II, pàg. 72 i nota 136.

78. August Wilhelm von SCHLEGEL, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur* (1809). Citem per la traducció francesa de Madame Necker de Saussure: *Cours de littérature dramatique*, Paris, Librairie Internationale, 1865, vol. I, pàg. 41-42.

79. WELLEK, *Historia de la crítica moderna...*, pàg. 72 i 174-213.

sinó l'efecte d'una activitat intel·lectual paral·lela assentada sobre una base d'aportacions compartida.⁸⁰

A propòsit de Capmany, Milà i Fontanals enuncià una tesi, aplicada per Menéndez y Pelayo també als casos de Jovellanos i, fins i tot, de Ponz, segons la qual els crítics d'art de la darrera part del set-cents estaven migpartits: d'una banda, l'ortodòxia del temps els retenia dins del camp del neoclassicisme; de l'altra, la seva sensibilitat individual els arrossegava cap al romanticisme. També s'ha dit que aquesta indecisió provocava una característica mala consciència, que defineix el moment preromàntic.⁸¹ Una anàlisi detinguda de l'escrit de Capmany revela, tanmateix, que la seva oscil·lació entre el dogmatisme neoclàssic i l'obertura a experiències estètiques diverses és més el fruit d'una estratègia retòrica que no pas l'expressió oberta d'unes conviccions personals. Fins a quin punt el Capmany defensor del gòtic – o el Capmany de l'antologia de la literatura castellana – fou un preromàntic o un romàntic és una qüestió controvertida, que podria ser resolta, tanmateix, en el context d'una revisió general de la gènesi històrica del romanticisme europeu i de la posició d'Espanya dins aquest moviment.⁸²

80. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas...*, pàg. 569: “Oigamos sus palabras mismas, escritas en 1792, mucho antes del advenimiento de la crítica de los Schlegel”.

81. FRANKL, *The Gothic...*, pàg. 395: “The men of the eighteenth century were dependent on the conventional esteem for antique art and architecture and when they dared to side also with Gothic they had a bad conscience, because, as it seems, they took their love for two different styles as a sign of indecision and had to excuse themselves. In this sense this whole pre-Romanticism is a time of transition.”

82. Per exemple, RUSSELL P. SEBOLD, *Trayectoria del romanticismo español*, Barcelona, Crítica, 1985, pàg. 8-9, considera que “que el romanticismo nace tan pronto en España como en cualquier otro país del continente europeo” i que, a la nostra península, fou “una tendencia larga (entre 1770 y 1870) con dos épocas principales de manifestación y las mismas características fundamentales a lo largo de todo su curso”.