

SEMINARI  
D'HISTÒRIA  
DE BARCELONA  
Barcelona  
Quaderns  
d'Història

Presència  
i lligams  
territorials  
de Barcelona.  
Vint segles  
de vida urbana

Ramon Grau  
Coordinador

BQH18

## De la fèrula acadèmica a la consolidació de la modernitat: servituds i autonomia de l'art català entre 1750 i 1900

Pilar Vélez

L'objectiu d'aquest escrit és mirar de traçar un recorregut de l'art català entre el 1775 i el 1900, amb Barcelona com a centre de referència, i posar en relleu les servituds, influències o especificitats que van tenir vigència successivament en el transcurs d'aquest període, atenent a la situació perifèrica de la ciutat en relació als centres culturals dominants. El període abasta des de la fundació de l'Escola Gratuïta de Disseny, sota el ple despotisme il·lustrat de la dominació borbònica –també dominació artística–, fins al Modernisme i el tombant del segle XIX al XX, quan Barcelona, cada cop més allunyada culturalment de l'Estat espanyol, havia assolit la modernitat tan anhelada pels intel·lectuals que fixaven els seus ulls en París i, malgrat totes les possibles ombres socioculturals, contribuïa per primera vegada a la configuració del panorama artístic internacional.

A l'inici del segle XVIII, Barcelona esdevingué, amb l'arxiduc Carles d'Àustria –Carles III per als catalans–, la capital d'una cort europea, tot i que per poc temps. Durant el seu breu regnat, entre 1705 i 1711, tingué lloc el primer intent d'introducció de l'academicisme, o d'un cert classicisme, aleshores sinònim de modernitat, en un món d'estètica barroca que encara estava donant alguns dels seus millors fruits.<sup>1</sup> Els artistes que treballaren a l'entorn de la cort, amb l'escenògraf italià Ferdinando Galli “Bibiena” al front, iniciaren un nou camí que superava el barroc, considerat caduc i ja obsolet des de l'òptica cultural més avançada. Mentre Barcelona va ser la seu d'una cort refinada importà noms notables que difongueren noves maneres entre els artistes autòctons, com en el cas d'Antoni Viladomat, col·laborador de Bibiena.

Tanmateix, és ben sabut que la victòria de Felip d'Anjou –Felip V– segà d'arrel aquesta revifalla i comportà l'abolició definitiva de les lleis i institucions que fins aquell moment havien atorgat a Catalunya un cert grau d'autonomia i independència. Unificada Catalunya amb Espanya, el Decret de Nova Planta del 1716 corroborà la submissió i la pèrdua de les llibertats i fins l'èfimer vernís classicista dels Àustries. No obstant això, i sense pecar d'optimisme, també és cert que la mateixa davallada de la política catalana, sotmesa inexorablement al govern borbònic central (i centralitzador), havia de comportar una reacció que ben aviat es traduí en la creació d'una sèrie d'institucions i entitats que donarien una nova i dinàmica vida als catalans. Mig segle després, la conseqüèn-

1. Com ara el retaule de Santa Maria d'Arenys de Mar, de Pau Costa, l'execució del qual coincidí exactament amb el govern austriacista; i també del mateix autor, el de Palafrugell, acabat el 1723, just quan contractà el de Cadaqués, que va acabar Joan Torras cap el 1730.

cia més notable fou l'obertura, entre el 1765 i el 1778, de l'accés al comerç directe amb les colònies americanes: un nou mercat de 7,5 milions de consumidors. D'aquí derivà el creixement d'una manufactura que esdevingué clau: les indïanes, és a dir, els teixits de cotó i seda estampats, que començaren a agafar embranzida poc abans de 1740 i assoliren una gran volada durant el darrer quart del segle. Conscient d'aquesta nova realitat, Barcelona reclamà una escola on s'hi poguessin formar els futurs dibuixants dels models d'aquests teixits, un producte bàsic per l'economia del país. Hi planava el convenciment que era absolutament necessària l'existència d'una o varies escoles al servei del foment de la indústria. La formació de la Junta de Comerç de Barcelona –depenent, òbviament, de la Junta General de Comerç i Moneda, amb seu a Madrid– que havia de crear la desitjada escola, no tingué lloc fins el regnat de Carles III, l'any 1760. Tanmateix, tant amb anterioritat com simultàniament, alguns dels primers artistes que obriren acadèmies particulars per ensenyar el dibuix a futurs pintors i a artesans (com fou el cas dels germans Tramulles, en concret Manuel) havien sol·licitat insistentment al govern ja des de l'any 1754 la creació d'una acadèmia de belles arts.<sup>2</sup>

Quin era el motiu de desitjar i sol·licitar enfervoridament l'existència d'una acadèmia? Què significava el concepte d'acadèmia? D'on procedia el "prestigi" de la institució acadèmica?

Podem remuntar-nos, per bé que breument, a l'acadèmia italiana renaixentista, perquè des d'aleshores i fins molts segles després va ser el model inicial i la referència per molts aspectes desenvolupats en aquest tipus d'institucions, també a Barcelona. Però si el tret més característic de l'acadèmia del segle *xvi* fou l'entusiasme per l'Antiguitat i l'esperit lliure, les acadèmies del segle *xvii* i sobretot les del *xviii* acabaren esdevenint tot el contrari, en convertir-se en les principals controladores i rectores, amb mà de ferro, del món cultural del seu temps. Al segle *xvii*, França, sota les ordres de l'omnipotent ministre Colbert, creà una gran acadèmia. L'acadèmia fou aleshores un òrgan centralitzador al servei del poder, fiscalitzador de la vida cultural, un tret que perdurà durant segles, malauradament en detriment de la institució, car finalment esdevingué un destorb en contra del desenvolupament natural de les arts.

Mentrestant, l'organització gremial de les arts i els oficis continuava sent el marc institucional que regulava la producció artística. Evidentment, aquest fet havia de comportar un dur enfrontament entre les noves escoles i acadèmies i aquestes corporacions, que es resistien a desaparèixer, raó per la qual la seva existència es perllongà fins la segona meitat del segle *xix*, com així fou en el cas de Barcelona.

Si els gremis havien estat criticats més d'una vegada per la seva organització inamovible, l'acadèmia encara arribaria a mostrar-se més encarcarada, perquè estava plenament convençuda de la seva missió: dictar les normes del "bon gust", les úniques vàlides, que tothom havia d'acatar. Això significava també

2. Com ja va mostrar Anna RIERA, «Antecedentes de la Escuela Gratuita de Dibujo en Barcelona», dins DDAA, *El arte español en épocas de transición. Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte*, Lleó, Universidad de León, 1992, vol. 2, pàg. 63-72, resseguint l'Arxiu de la Real Academia de San Fernando: AASF (Archivo de la Academia de San Fernando), llig. 2-38/31, doc. 9.

que l'artista, fins aleshores considerat fonamentalment un artesà que dominava una tècnica (llevat de les grans excepcions), passava a ser un "funcionari" de l'Estat, o com va dir Pevsner, un «servent del rei».<sup>3</sup> La "dictadura" de l'omnipotent Colbert restà superada cap el 1700, però en canvi no pas el model acadèmic, ben arrelat arreu d'Europa i sinònim de prestigi cultural. Això explica que al llarg de la primera meitat del segle XVIII es creessin arreu nombroses acadèmies o escoles d'art. De fet, el mot acadèmia, en el sentit colbertià del terme, era sinònim d'escola, perquè, si l'acadèmia havia de vetllar pel "bon gust", l'havia de difondre i, per tant, havia d'inculcar-lo en els futurs artistes. És a dir, l'havia d'ensenyar a "l'acadèmia-escola" per assolir la seva fita.

L'acadèmia "a la francesa" es va veure obligada a dotar-se d'una normativa severa que els aprenents d'artista estaven obligats a seguir. Per dominar aquest panorama va caldre estructurar les arts a partir d'una rígida jerarquia estètica i sotmetre-les a una docència molt estricta. Aquest fet resultà determinant i les seves conseqüències arribaren fins ben avançat el segle passat (o encara perduren?). Pevsner parlava de dinou acadèmies d'art arreu d'Europa l'any 1720 i de l'extraordinària xifra d'un centenar d'acadèmies i escoles el 1790. L'Escola Gratuïta de Disseny de Barcelona, fundada per la Junta de Comerç el 1775 s'inclouïa dins d'aquest nombrós grup, tot i que l'autor no s'hi refereix.

## L'Escola Gratuïta de Disseny de Barcelona

Cap el 1750, a Barcelona, una ciutat mediocre que tot just sobrepassava els 50.000 habitants,<sup>4</sup> els grans noms de la pintura eren els esmentats germans Manuel i Francesc Tramulles, deixebles de l'aleshores tan lloat Antoni Viladomat,<sup>5</sup> un veritable apòstol del classicisme. A Barcelona, l'únic client notable era l'Església, que, de moment, estava força lluny del gust neoclàssic europeu, encara que ben aviat l'acadèmia borbònica espanyola (és a dir, San Fernando) s'imposaria arreu de l'Estat i, per tant, també a Catalunya, començant a dictar enèrgiques i uniformistes mesures antibarroques.

Com ja he apuntat, des de mitjan segle XVIII, paral·lelament a l'esforç perseverant de sol·licitar al govern central la creació d'una acadèmia, és a dir, una escola de belles arts, es sol·licità de manera insistent una escola per preparar els artífexs al servei de la indústria capdavantera de les indïanes, un fet cabdal que ja ha estat explicat i resseguit per diversos autors des d'òptiques diferents en els darrers anys.<sup>6</sup> Quan finalment, el 1775, la Junta de Comerç fundà la denominada Escuela Gratuïta de Diseño, el fet tingué una gran repercussió en diversos àmbits.

3. Nikolaus PEVSNER, *Las Academias de Arte*, Madrid, Cátedra, 1982; amb un epíleg de Francisco Calvo Serraller dedicat a les acadèmies artístiques a Espanya (pàg. 209-239), que fa escassa referència al cas de Barcelona.

4. Cap el 1718 en tenia uns 37.000, i el 1787, 95.000. Vegeu Josep M. TORRAS RIBÉ, «La Catalunya setcentista: recuperació econòmica i sotmetiment polític», dins Pere GABRIEL (dir.), *Història de la Cultura Catalana. Vol. III. El Setcent*, Barcelona, Edicions 62, 1996, pàg. 39-84.

5. Viladomat regentà la primera acadèmia artística privada de Barcelona, al carrer del Bou a tocar de la plaça Nova.

6. Vegeu James THOMSON, *Els orígens de la industrialització a Catalunya: el cotó a Barcelona (1728-1832)*, Barcelona, Edicions 62, 1994, una lúcida anàlisi de la primera industrialització catalana a partir del segon quart del segle XVIII.

El paper cabdal que els neoclàssics –encapçalats per J. J. Winckelmann i el pintor A. R. Mengs– atorgaren al dibuix en l'ensenyament de les belles arts (un fet clau i decisiu, com es constata cada vegada més)<sup>7</sup> s'ensenyà per primer cop també en l'especialitat de les arts industrials, o més ben dit aleshores, “manufactures”. És a dir, el dibuix, concebut com el fonament de totes les arts, s'aplicà a una altra fita docent<sup>8</sup> i, per tant, uní les dues branques de l'Escola, l'art pur i l'art aplicat, essent-ne la disciplina comuna, la divulgació de la qual esdevingué matèria bàsica de reflexió, discussió i crítica de tots els programes docents de la majoria d'escoles i acadèmies europees al llarg del segle XVIII i fins el XX (o el XXI?). Barcelona no en fou cap excepció, ans al contrari.

Aquest vessant del dibuix aplicat comportà que l'acadèmia il·lustrada setcentista s'allunyés del model francès colbertià, que havia estat concebut pensant únicament en les belles arts. L'aplicació de l'ensenyament del dibuix aplicat a la indústria fou un objectiu típicament il·lustrat que, entre altres coses, pretenia fer de l'art una nova font d'ingressos,<sup>9</sup> una idea pràctica i moderna. És a dir, canviava l'art al servei de la política, terrenal o divina, per l'art al servei de la indústria nacional i l'economia de l'Estat.

Aquest fou el propòsit inicial de l'Escola de Barcelona, una ciutat que havia esdevingut (i això fou decisiu, com han constatat alguns historiadors) la més indianaire d'Europa, especialment entre el 1768 i el 1786.<sup>10</sup> No és estrany, doncs, que la necessitat d'ensenyar el dibuix als seus artífexs se sentís com una preocupació urgent, molt més que la necessitat d'una acadèmia de belles arts (malgrat que també es demanava amb insistència), sobretot en una ciutat sense cort ni alta aristocràcia que pogués encarregar de manera regular obres als futurs artistes que s'hi poguessin formar. De fet, la gran aportació de l'Escola de Llotja en el seu primer mig segle de vida se centrà en aquest vessant molt més que en el de les belles arts.<sup>11</sup> Ajuda a corroborar-ho també que no en sortís cap gran artista fins més enllà de mitjan segle XIX, llevat dels dos grans noms de l'es-cultura neoclàssica, Campeny i Solà, i malgrat la correcció d'alguns (Flaugier, Rodes, Lorenzale, Espalter...).

A França, fins el 1767, en què Antoine de Sartine va fundar l'École Gratuite de Dessin, les escoles al servei de les manufactures sembla que havien estat privades, com ho fou també la de Viladomat o la dels germans Tramulles a Barcelona.

7. Vegeu un estudi crític del cas francès a Alain BONNET, *L'enseignement des arts au XIXe siècle. La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

8. He tractat aquest tema gairebé de forma paral·lela a Pilar VÉLEZ, «El dibuix, base de l'aprenentatge tècnic i artístic. L'Escola Gratuïta de Disseny. La Classe d'Arquitectura. La Classe de Dibuix lineal», dins F. Xavier BARÇA SALOM (coord.), *Fàbrica, taller i laboratori: la Junta de Comerç de Barcelona, Ciència i tècnica per a la indústria i el comerç (1769-1851)*, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya/Cambra Oficial de Comerç, Indústria i Navegació de Barcelona, Barcelona, 2010, pàg. 55-76.

9. Amb un objectiu molt semblant a Prússia, l'any 1788 se'n creà una altra. Vegeu PEVSNER, *Las Academias...*, cap. 4.

10. Vegeu THOMSON, *Els orígens...* També podeu consultar SÁNCHEZ, «Barcelona, capital de la manufactura europea?», en aquest mateix volum; Anna CALVERA, «Una escola gratuïta de disseny tan aviat com el 1775», dins DDAA, *Llotja-Escuela Gratuïta de Diseño 1775 - Escola d'Art 2000*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament d'Ensenyament Escola d'Art Llotja, 2000, pàg.10-19; i Albert CARRERAS, «Força i limitacions d'una revolució industrial», dins Ramon GRAU i Josep M. MUÑOZ (dir.), *Catalunya, una història europea*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 2006, pàg. 74-82.

11. En aquest sentit, és interessant esmentar el comentari sobre l'escola que féu el viatger anglès J. Townsend, que visità Barcelona el 1786: «Se trata de una institución de la que está muy necesitada Inglaterra». Ho afirmava després de fer grans elogis de les classes de dibuix adreçades als teixidors, ebenistes... de Llotja (J. TOWNSEND, *Viaje por España en la época de Carlos III (1786-1787)*, Madrid, Turner, 1988, pàg. 56.

Aquests, formats a Madrid i a París, i al costat de l'esmentat Viladomat, compaginaven al seu taller l'ensenyament del dibuix de còpia típicament acadèmic amb el de les tècniques del pintat de les indïanes. Probablement, aquesta realitat era conseqüència que aquestes tasques encara s'associaven amb el món dels gremis i el taller, i per tant el concepte d'una escola oficial de dibuix al servei d'aquestes especialitats era força impensable. Per contra, el prestigi intel·lectual de l'acadèmia de belles arts, amb majúscules, feia que en sorgissin per tot arreu, en ser considerades, en definitiva, com un nou camí docent contraposat al gremi, on l'aprenent treballava manualment al costat –i al servei– del mestre. L'escola setcentista, fonamentalment teòrica, era sinònima de modernitat i, alhora, comportava l'enaltiment i reconeixement de l'artista, atorgant-li un nou estatus social.

Malgrat les noves orientacions, França seguia "dirigint" una bona part del món acadèmic europeu de les belles arts, fins i tot amb la presència d'homes formats allà en càrrecs claus. Va ser el cas de molts dels primers directors d'acadèmies europees, com ara Le Lorrain, primer director de Sant Petersburg, o Larchevêque, d'Estocolm, i fins i tot també el de Barcelona. Perquè l'escola barcelonina, tot i néixer com una escola de dibuix aplicat, tingué com a primer director el gravador Pasqual Pere Moles (1741–1797), nascut a València, format a París, gravador del rei francès, acadèmic de mèrit de San Fernando i membre de l'Acadèmia de França.<sup>12</sup> Màxim exponent de l'ortodòxia acadèmica borbònica a la nostra ciutat, de mica en mica aconseguí de canviar l'orientació de l'Escola, incorporant-hi els estudis de pintura, escultura i gravat el 1779 i modificant-ne el nom inicial pel d'Escola de Nobles Arts l'any 1789.<sup>13</sup> És a dir, Barcelona romaní alhora sota una doble fèrula borbònica –via París i via Madrid– gairebé sense adonar-se'n. I Moles, neoclàssic i gravador, insistí en la defensa de la pràctica del dibuix.

Això no obstant, l'Escola de Belles Arts mirava cap a Roma, i el 1789, la Junta de Comerç atorgà les primeres pensions per a que joves aprenents d'artistes s'hi poguessin formar fent una immersió en l'art de l'Antiguitat, model –o més ben dit, "dogma"– fonamental.<sup>14</sup> Per contra, els alumnes de les classes de dibuix dedicades a la creació de models d'estampats i altres especialitats gaudien de beques des del 1776, amb les quals havien anat a França, Holanda, Anglaterra o Madrid, segons els casos i les tècniques (estampadors, rellotgers...)<sup>15</sup> Alguns encara anaren a Madrid o València en els primers anys del segle XIX.<sup>16</sup> Tots aquests alumnes podien preveure amb força certesa quin seria el seu futur un cop retornats a Barcelona, atès sobretot el gran volum de tallers d'estampació tèxtil, mentre que

12. Vegeu la monografia de Rosa M. SUBIRANA I REBULL, *Pasqual Pere Moles i Coronas (València 1741–Barcelona 1797)*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1990.

13. Ja vaig analitzar aquest fenomen a Pilar VÉLEZ, «De l'Escola Gratuïta de Disseny al debat art-indústria (1775-1850)», dins Pilar VÉLEZ (dir.), *Dos segles de disseny a Catalunya (1775-1975)*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, pàg. 15-39.

14. Tot i que la Junta amb anterioritat n'havia atorgat algunes, com ara a Tomàs Solanes, que estudiava pintura a San Fernando, acadèmia en la qual havia assolit diversos premis (S. ALCOLEA GIL, «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», *Anales y Boletín de los museos de Barcelona*, XIV (1959-1960), pàg. 90).

15. Josep IGLÉSIES, *L'obra cultural de la Junta de Comerç, 1760-1847*, Barcelona, Dalmau, 1969, pàg. 10.

16. Com ja va fer observar ALCOLEA, «La pintura...», pàg. 184, el 1804 hi hagué també algun pensionat a París, com ara Francesc Lacom Fontanet, pintor de flors, que va perfeccionar-se en aquest camp i hi va viure fins a la seva mort, l'any 1849.

els que es dedicaven a les belles arts patien una incertesa més gran, atesa la manca d'oportunitats quan retornaven a Barcelona, on el mecenatge, tant el reial com el particular, era inexistent. El retorn de la majoria dels artistes va resultar frustrant i no va tenir gaire repercussió en la plàstica catalana del seu temps. Es formaven a Roma, però un cop a Barcelona l'artista que volia sobreviure, com el cas de Vicent Rodes<sup>17</sup> o de Lluís Vermell,<sup>18</sup> més enllà de poder exercir la docència a l'Escola, gairebé només podia conrear el retrat, un gènere regit per un convencionalisme que satisfieia tothom, especialment els alts menestrals i la nova burgesia ascendent, que volien perpetuar-se socialment mitjançant la seva imatge de representació. Barcelona encara no tenia una clientela artística notable, la qual cosa provocà que alguns artistes marxessin a Madrid, que, com a capital i cort, oferia més possibilitats. Fou el cas, per exemple, de l'escultor Josep Bover, que després d'haver fet les imatges de Jaume I i Joan Fiveller per a la Casa de la Ciutat, decebut per no tenir més feina, se n'hi anà.

La realitat cultural catalana o barcelonina a l'inici del segle XIX, com tot, estava sotmesa a la dependència del govern central. Per això, abans de seguir amb la història barcelonina és indispensable fer referència a l'Acadèmia de San Fernando, ja que la Junta de Comerç de Barcelona no sols estava sota el control de la Junta General, amb seu a Madrid, sinó que l'Escola de Dibuix, de Nobles o Belles Arts (com ens estimem més d'anomenar-la) des del seu origen va restar sotmesa a les ordres i criteris de l'Acadèmia de Bellas Artes de San Fernando, que, com veurem, controlava tots els afers artístics (pintura, escultura, arquitectura) de l'Estat.

## La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

“Instal·lats” els Borbons a l'Estat espanyol, Felip V va introduir-hi l'art italià del seu temps (Procaccini, Giaquinto, considerat “el geni del rococó romà”...), perquè considerava que a Espanya no hi havia bons artistes. Això continuà amb Ferran VI i especialment amb Carles III d'Espanya, que fou un gran avalador de l'acadèmia neoclàssica i el protector del pintor bohemí Anton Raphael Mengs, que arribà a Madrid el 1761. La qual cosa no hauria de sorprendre, ja que Carles III, rei de Nàpols (1734-1759) abans de ser-ho d'Espanya (1759-1788), era fill d'Isabel de Farnese i de Felip V, una bona síntesi de la França acadèmica i la Itàlia neoclàssica. Home il·lustrat, introduí mesures de govern en pro de la modernitat del país, molt endarrerit, i també incidí molt directament en el camp de les arts, especialment a través de l'acadèmia fundada pel seu germanastre Ferran VI.

Vist el panorama, no és gens estrany que a l'inici de l'acadèmia madrilenya els italians portessin la batuta i que alguns dels artistes espanyols pensionats a Roma abans de la creació de l'acadèmia, els anys 1732-1736, hi anessin becats pel mateix rei. Amb tot, els acadèmics i el rei no sempre estaven d'acord, i de

17. Maurici SERRAHIMA, «Vicent Rodes», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, V-49 (juny de 1935), pàg. 174-182.

18. Bonaventura BASSEGODA, *Lluís Vermell, escultor y pintor de retrats. Discursos llegits en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona en la solemne recepció pública de D. \_ el dia 12 de febrer de 1922*, Barcelona, 1922.

vegades el monarca es mostrava més obert de mires que no pas els mateixos acadèmics, tenint present el perfil d'aquests, més funcionaris controladors que no pas impulsors de les arts. Si resseguim la història de l'Acadèmia a través de la consulta documental, tant dels arxius de San Fernando com de l'Escola barcelonina, i també d'una sèrie de rigorosos treballs, és possible fer-nos càrrec de les llums i moltes ombres d'una institució que, bon reflex de la realitat sociopolítica espanyola, estigué tan estretament vinculada a Catalunya.<sup>19</sup>

Si bé de manera oficial la Reial Acadèmia de San Fernando fou creada mitjançant una reial ordre del 12 d'abril del 1752, cal dir que els seus orígens remuntaven al 1744, quan tingué lloc la presentació del projecte d'una acadèmia de les tres arts elaborat per Domingo Olivieri, escultor principal del rei, el qual acabà convertint en acadèmia l'escola privada que tenia a casa seva, dins del palau reial. Olivieri organitzà l'ensenyament i Ferran VI nomenà lliurement els seus membres. Entre el 1753 i el 1776 l'acadèmia va comptar amb tres directors generals italians: Corrado Giaquinto, de pintura, Domenico Olivieri, d'escultura, i Giovanni B. Sachetti, d'arquitectura; una prova més de l'autoritat dels artistes d'aquesta procedència, com ja esmentàvem. Però els models institucionals eren alhora França i Itàlia, i per això van estudiar i prendre model dels estatuts de l'Acadèmia de París, de la de San Luca i de l'Acadèmia Francesa de Roma. Dels primers tretze professors, sis eren espanyols (dos d'ells formats a París i Roma) i set estrangers (cinc italians i dos francesos).<sup>20</sup>

El pas de la primera Junta Preparatoria a la Real Academia va ser més llarg del que s'havia previst. Finalment, una reial ordre del 1752 anava acompanyada d'una llista d'acadèmics, al cap dels quals figuraven el protector José de Carvajal y Lancaster, ministre d'Estat i director de la Real Academia de la Lengua, i el viceprotector, Alfonso Clemente de Arróstegui, més els consiliaris i els professors. Un fet que pot sobtar, vist amb els ulls d'avui, és que bona part dels primers acadèmics no eren artistes, sinó els esmentats consiliaris, tots ells aristòcrates, sovint "grandes de España", la majoria totalment aliens a les qüestions artístiques, però fidels a la Corona. És a dir, l'Acadèmia era una institució més del controlador règim borbònic al servei del monarca.

Tots els estatuts aprovats durant l'etapa preparatòria havien fet prevaler el paper dels artistes per damunt dels denominats consiliaris. Els artistes, representats per Felipe de Castro, el primer escultor espanyol pensionat a Roma, el 1747,<sup>21</sup> defensaven la seva primacia enfront dels nobles que no tenien cap mena de coneixement artístic. Els estatuts del 8 d'abril del 1751 incorporaren alguns canvis introduïts per Castro i comportaren una gran autonomia de l'Acadèmia, des d'aleshores en mans dels artistes, no del rei ni dels "grandes". Però de veritable acadèmia d'artistes, com ho fou San Luca,<sup>22</sup> va ser-ne per poc temps, per-

19. Claude BÉDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española/Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989; Esperanza NAVARRETE MARTÍNEZ, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999; Jesús URREA FERNÁNDEZ, *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006.

20. BÉDAT, *La Real Academia...*, pàg. 37.

21. Conjuntament amb el pintor Preciado de la Vega, el 1747.

22. De fet, Castro havia estat tretze anys a Itàlia i coneixia bé el funcionament de Roma, Bolonya i Florència, i també de París.



què el 1757 Carvajal imposà un nefast canvi d'estatuts en considerar que l'Acadèmia no havia d'estar en mans dels professors i artistes. Aquest fet arribà a comportar, entre altres coses, la prohibició de pintar o esculpir cap nu fora de les sales de l'Acadèmia, contribuint, així, a reforçar l'autoritat de l'Església<sup>23</sup> (molt present a l'Acadèmia a través d'alguns membres clergues) i, alhora, la de la mateixa institució acadèmica.

En aquests mateixos estatuts del 1757, en l'apartat que duia el títol tan significatiu de «Prohibiciones», l'article XXXIV estipulava:

No sólo prohíbo en esta Corte cualquier otro Estudio público de todas y cada una de las Tres Nobles Artes, sino también mando que no se pueda erigir alguno en los Pueblos de mis Reynos sin que primero se me dé cuenta por medio de la misma Academia del establecimiento que se intenta de sus medios de subsistir, y método de gobernarse.<sup>24</sup>

El control artístic era, doncs, total. Acadèmia era sinònim de prohibició més que de foment. És a dir, havia vençut l'absolutisme més retrògrad responsable de regentar tota la vida artística de l'Estat. Malgrat tot, els artistes, com ara el mateix Mengs, tan apreciat i fet venir pel rei, van lluitar aferrissadament per assolir la unió dels professors contra els consiliaris i tenir una acadèmia artística i no "funcionarial", fins que, finalment, el 1769, Mengs renuncià als seus títols acadèmics, una decisió molt ben rebuda pels seus "enemics", que acceptaren la renúncia immediatament. L'art acabava de sucumbir a mans de la burocràcia controladora.<sup>25</sup>

Finalment, en resposta a les sovintejadades sol·licituds barcelonines, ja esmentades, l'any 1760 els acadèmics madrilenys respongueren:

Habiendo deliberado maduramente sobre este asunto [la sol·licitud d'una acadèmia] considerando su gravedad e importancia, hemos creído de nuestra obligación acompañar las justas súplicas de los profesores de Barcelona, asegurando a V. M. que su zelo es muy digno de la Real protección, y que una Academia en aquella Capital será muy útil al Principado, pues por este medio de promover la Cultura y evitar la ociosidad, crecerá la industria y la pericia en las tres Artes y en las muchas que dependen de ellas.<sup>26</sup>

Belles arts i arts aplicades és el doble objectiu que es llegeix en aquesta proposta, i malgrat que no es féu realitat fins uns quants anys després, acabà sent el ja

23. Que el 1747, a l'*Index librorum prohibitorum, ac expurgandorum Novissimus*, havia imposat pena d'excomunió a qui pintés o esculpís un nu «lascivo», tal com era considerat aquest gènere pictòric.

24. *Estatutos de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1757. Citat a RIERA, «Antecedentes...

25. No era pas el mateix cas de l'Acadèmia de París ni de l'Acadèmia de San Luca, per esmentar la institució capdavantera i de tots admirada, en la que els artistes n'eren els veritables directors. Cal dir, però, que entre els consiliaris espanyols fins a l'inici del segle XIX hi va haver el comte d'Aranda (impulsor de grans manufactures) i Gaspar de Jovellanos, amic de Goya i de Ponz, Ventura Rodríguez i Felipe de Castro; és a dir, els il·lustrats més reformadors i avançats. A més, molts del nobles consiliaris pertanyien a altres acadèmies espanyoles, entre les quals podem esmentar la de Bones Lletres de Barcelona (aquest fou el cas de José de Hermosilla, clergue i secretari, i Agustín de Montiano).

26. AASF, llig. 2-38/31, doc. 8. Citat per RIERA, «Antecedentes...», i recollit també per Joan-Ramon TRIADÓ a «Art i arquitectura», dins GABRIEL (dir.), *Història de la Cultura...*, pàg. 211-246.

esmentat doble camí de l'Escola de Barcelona. Allò que no es volia per a San Fernando, concebuda estrictament com una acadèmia de les tres arts, sí que es volia per a la industriosa Barcelona, una província espanyola: una escola de dibuix –que mai no podia assolir el prestigi acadèmic– que compaginés ambdós camins, art i indústria. Per això també es pot comprendre que alguns artistes catalans, instal·lats com estaven en una perifèria allunyada de la cort, però sotmesa, maldessin per ser acadèmics de mèrit de San Fernando, car era l'única manera d'assolir algun reconeixement i potser algun encàrrec.

L'home clau de l'Acadèmia era, sens dubte, el secretari, el qual, segons els estats, tenia molt poder. Dels cinc acadèmics que en foren entre el 1753 i el 1807 cal destacar-ne dos: Antonio Ponz, entre el 1776 i el 1790, i Isidoro Bosarte, del 1792 al 1807. Però sobretot el primer. Antonio Ponz (1725-1792) havia viscut nou anys a Roma (entre el 1751 i 1760), afavorit durant un temps pel ministre José de Carvajal y Lancaster.<sup>27</sup> Apassionat pel món clàssic i les antiguitats, neoclàssic de soca-rel, de formació jesuítica, amic de Jovellanos i protegit per Campomanes, contribuï decidivament a la consolidació acadèmica del neoclassicisme introduït per Mengs. Així mateix, fou l'autor d'un *Viaje de España* que feia un inventari crític del patrimoni artístic hispànic, lògicament des dels paràmetres acadèmics, que continuà precisament Bosarte, aferrissat lluitador contra el barroc. O el que era el mateix, contra la fusta o l'escultura en talla barroca, fins aleshores en mans dels gremis i els tallistes, per la qual molts il·lustrats, com ara el comte de Floridablanca o Campomanes, profundament antibarrocs, sentien una veritable aversió. Una veritable croada contra la fusta que era sinònima de la voluntat de fer desaparèixer els membres dels gremis, els quals, en no tenir formació d'escultors, no podien respondre a les exigències neoclàssiques –la nova “dictadura” artística, com ja va denominar-la Bédat– de fer retaules en marbre o bronze. Perquè el barroc, i especialment la versió hispànica de la talla policromada, era considerat una estètica de mal gust, popular, antiquada, extravagant i sobretot obra dels gremis, enemics a combatre per l'acadèmia, que refusava el treball manual. Per això, San Fernando prohibí que els seus acadèmics fossin alhora membres de cap gremi o col·legi.

Fou precisament mentre era secretari Ignacio de Hermsilla i poc després Antonio Ponz quan es fundà l'Escola Gratuïta de Disseny de Barcelona, l'any 1775. Quan això tingué lloc, la mentalitat il·lustrada i reformadora borbònica ja havia introduït una sèrie de normes que afectaven l'organització de les belles arts i els oficis artístics a l'Estat espanyol. Des d'aleshores, només San Fernando podia impartir títols, mentre que els gremis, col·legis i confraries dels més diversos oficis artístics restaven desproveïts de tota capacitat d'atorgar-ne de cap mena. Aquest fet, naturalment, suscità greus enfrontaments arreu de l'Estat i especialment a Catalunya al llarg de molts anys, ja que no era fàcil anul·lar un sistema que durant segles havia fornït una notabilíssima producció.<sup>28</sup> No obstant això, San Fernando superà la pràctica artística gremial inculcant arreu un estil uniforme.

27. URREA, *Relaciones...*, pàg. 191-195.

28. Lluïsa RODRÍGUEZ, «Salvador Gurri i Coromines, primer mestre d'escultura de l'Escola Gratuïta de Dibuix», dins *XI Congrés d'Història de Barcelona, La ciutat en xarxa*, Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona ([www.bcn.cat/arxiu/arxiuhistoric](http://www.bcn.cat/arxiu/arxiuhistoric)). Resum en aquest mateix volum.

Per assegurar el control de tot tipus d'obra artística, el 1777, Floridablanca publicà uns decrets reials que ordenaven que totes les obres arquitectòniques públiques i religioses “del reino” havien de ser consultades obligatòriament a l'Acadèmia, que n'exerciria el control rigorós i n'ostentaria el monopoli. És a dir, a partir d'aleshores, San Fernando, amb Ponz al capdavant, controlaria des de Madrid les obres de tot l'Estat. Més endavant, una nova real ordre, del 29 de gener del 1807, afegí que San Fernando, no tan sols havia de controlar les obres públiques arquitectòniques, sinó també «los diseños o modelos de las pinturas o estatuas que se traten de construir o colocar de nuevo en los templos, plazas y demás parajes públicos a expensas de los caudales de propios o de comunidades eclesiásticas, seculares y regulares, o de cualesquiera otros cuerpos».<sup>29</sup> O el que era el mateix, l'Acadèmia madrilenya esdevenia l'única regent de les belles arts arreu de l'Estat.

L'any 1787, San Fernando també obtingué un decret del rei que obligava tots els artesans a inscriure's en els seus cursos. Això, naturalment, no prosperà, i els acadèmics llavors “confirmaren” que la seva institució era exclusivament una Acadèmia-Escola de Belles Arts, de les “nobles arts”, absolutament al marge de l'ensenyament al servei de la indústria i en pro de l'economia del país, com preconitzaven els ministres reformistes il·lustrats, especialment Campomanes. Els seus discursos del 1774 i 1775, titulats respectivament *Discurso sobre el fomento de la industria popular* i *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*, havien impulsat la creació de les denominades Societats Econòmiques d'Amics del País,<sup>30</sup> les quals, al seu torn, crearen escoles de dibuix al servei de les manufactures per elevar el nivell dels seus artífexs.<sup>31</sup> Però cal no oblidar-ho: des de l'origen es va fer palès l'interès únic i exclusiu de l'Acadèmia madrilenya per les belles arts, tot i que sempre tractà de controlar i dominar totes les escoles. La reforma econòmica de la indústria i el comerç, que considerava pròpia d'altres cercles i entitats, només interessava els seus membres com un objecte més de control sociopolític. Ben diferent era el sentit originari de l'Escola barcelonina, sovint enfrontada a la voluntat controladora de San Fernando, tot i que era la Junta de Comerç catalana qui pagava amb els seus recursos els professors i no pas Madrid.

Perquè la fèrula acadèmica hi fou sempre present, de més a prop o de més lluny. Un exemple ben clar és el fet que el 1803, en morir el segon director, Pere Pau Montanya, en haver crescut molt el nombre d'alumnes, la Junta decidís nomenar dos primers directors, un de pintura, Tomàs Solanes, i l'altre d'escultura, Salvador Gurri, ambdós de vàlua ben reconeguda. Però poc després Carles IV en nomenà director l'escultor barceloní Jaume Folch, que havia estat pensionat a Roma per San Fernando, n'era acadèmic de mèrit i en aquell temps ostentava el càrrec de director de l'Escola de Dibuix de Granada. La Junta va impugnar-ho, però Folch prengué possessió el 1805.<sup>32</sup> Un exemple més tardà, però ben

29. AASF, *Distribución premios*, 1808, pàg. 12-16 (BÉDAT, *La Real Academia...*, pàg. 398).

30. El model de les quals fou la Sociedad Bascongada de Amigos del País, fundada el 1764.

31. Fet que no es produí a Barcelona, on el mateix any 1775 la Junta de Comerç per fi va poder posar en marxa la Escuela Gratuita de Diseño.

32. Vegeu RODRÍGUEZ, «Salvador Gurri...», pàg. 12-13.

significatiu, coincideix amb la crema de convents del 1835, ocasió en què San Fernando actuà directament exigint dos quadres de cada pintor dels salvats dels convents barcelonins, justament pels professors de l'Escola,<sup>33</sup> una ordre que arribà a través del capità general però que mai no arribà a fer-se efectiva.<sup>34</sup>

Mentre Ponz duia a terme la seva croada contra els gremis, els artesans i el barroc i havia visitat i escrit sobre Barcelona, el seu amic Antoni de Capmany (1742-1813), un dels grans intel·lectuals de la Il·lustració catalana, publicava les *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona* (1779), la seva notabilíssima aportació a la història de Barcelona, en què féu palesa la garantia de continuïtat de la societat catalana i on seguia defensant l'important paper dels gremis.<sup>35</sup> Paral·lelament, però, havia fet la traducció d'una obra històrica de referència, *La historia del arte entre los antiguos*, de J. J. Winckelmann, de la qual sembla que Campomanes en posseïa una versió manuscrita.<sup>36</sup> Dit ras i curt, Capmany, com ja va observar Menéndez y Pelayo,<sup>37</sup> fou alhora un neoclàssic per formació i un romàntic per sentiment, un fet que justificaria també el seu primerenc interès per l'arquitectura gòtica, que Ponz no defensà, però que, en tot cas, valorà més que la barroca. Per bé que antibarrocs tots dos, Capmany fou una de les primeres veus que fixaren la seva atenció en el gòtic. Perquè mentre Ponz era un dogmàtic al servei del gust oficial de la Corona, Capmany era un intel·lectual preocupat per Catalunya i la recuperació de l'orgull nacional.<sup>38</sup>

Pel que fa a la supervivència dels gremis, a Barcelona el cas probablement més clar i del qual ens resten més documents i casos que ho acrediten és el llarg enfrontament mantingut entre els nous arquitectes i els mestres de cases, ben representat per la lluita entre Antoni Celles, director de la primera Classe d'arquitectura de la Llotja des del 1817<sup>39</sup> i Josep Mas i Vila, mestre d'obres de l'Ajuntament de Barcelona, que mantingué un gran poder fins ben avançat el segle, malgrat la promulgació de dues reials cèdules del 1814 i del 1828 que havien anul·lat tots els títols i nomenaments de mestres d'obres que no haguessin estat donats per les acadèmies de San Fernando, València o Saragossa. Celles s'havia format a Roma, era acadèmic de mèrit de San Fernando, defensor de la depuració de l'art barroc, màxim defensor de l'arquitectura neoclàssica a Catalunya, estudiós del temple romà del carrer del

33. Vaig resseguir els fets i la bibliografia existent a Pilar VÉLEZ, *El desvetllament de la consciència de patrimoni històric a Catalunya*, Barcelona, Amics de l'Art Romànic, Institut d'Estudis Catalans, 2003, especialment a les pàg. 20-26.

34. Segons Carlos CID, *La vida y la obra del escultor neoclásico catalán Damià Campeny i Estrany*, Barcelona/Mataró, Biblioteca de Catalunya/Caixa Laietana, 1998, pàg. 76, tot i que no esmenta la procedència de la notícia. Els exemples són nombrosíssims. Vegeu, per exemple, alguns casos recollits per F. FONTBONA, «El museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (1775), primer museu d'art de Catalunya», dins Francesc FONTBONA i Victòria DURÀ, *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. I-Pintura*, Barcelona, Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, 1999, pàg. 13-25.

35. Ha estat valorat per Ramon GRAU i Marina LÓPEZ, «L'origen de la revaloració de l'art gòtic a Barcelona: Capmany, 1792», dins Albert CUBELES i Ramon GRAU (coord.), *El procés urbà i la identitat gòtica de Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona (BQH, 8), 2003, pàg. 143-177.

36. Amb una gran influència en la historiografia vuitcentista. Segons BÉDAT, *La Real Academia...*, pàg. 204.

37. Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, 1883-1891. Anteriorment ja ho féu el seu mestre, Manuel Milà i Fontanals.

38. Vegeu les valoracions que en fa Ramon GRAU, «Les batalles de la historiografia crítica», dins GABRIEL (dir.), *Història de la Cultura...*, pàg. 163-188; i més recentment, a «Inventors de la modernitat: Capmany i Cerdà a Barcelona», dins GRAU i MUÑOZ, *Catalunya, una història europea...*, pàg. 86-94.

39. Aprovada la seva creació el 1787, un munt d'inconvenients i vicissituds polítiques no van permetre la seva fundació fins 20 anys després.

Paradís i fins i tot, pel que sembla, amic personal del rei Ferran VII.<sup>40</sup> Cal afegir que a Barcelona no va ser fins el 1832 quan quedaren determinades quines eren les atribucions dels paletes i les dels arquitectes, tal com quedà finalment clar en unes ordenacions en què els primers restaren al marge de les competències dels segons.

La política controladora de l'Acadèmia no va satisfer tothom. Especialment als artistes no acadèmics, artesans i artífexs dels gremis que, naturalment, eren molts. Voler reduir l'art i la producció artística a l'àmbit acadèmic era veritablement un miratge absurd. Les necessitats eren nombroses i diverses, i l'Acadèmia, per molt reial i controladora que fos, no podia abastar-ho tot.<sup>41</sup>

## El panorama artístic barceloní del darrer terç del segle XVIII i primer terç del segle XIX

Un cop conegut l'ideal estètic de San Fernando, per poder valorar les relacions i servituds entre Catalunya, Madrid i Europa, és obligat referir-nos al panorama artístic barceloní, que no era gens estimulante després de l'efímer període austriacista, que havia significat una minúscula revifalla "internacional" (naturalment, importada) i una primera superació del barroc. Antoni Viladomat, en el seu moment, gaudí de gran fama fins i tot a la cort de Madrid, on Mengs el considerà el millor pintor espanyol del seu temps,<sup>42</sup> va merèixer elogis desmesurats que el comparaven a Velázquez<sup>43</sup> i va ser objecte de la primera monografia moderna dedicada a un artista català.<sup>44</sup> Però llevat d'aquest pintor, el panorama artístic no era gaire esperançador i com a molt podem parlar, possiblement, només de "correcció" (per exemple en el cas del "davià" pintor Josep Flaugier, d'origen francès, rossellonès, director de l'Escola durant la invasió napoleònica).<sup>45</sup> Els tallers familiars i les nissagues d'artistes seguiren sent comuns a tot Catalunya al llarg dels segles XVIII i XIX (els Costa, els Sunyer, els Tramulles, els Rigalt, els Planella...), i continuaren treballant en la línia barroca que anaren adaptant als nous temps, segons les capacitats i l'exigència dels seus clients.

40. Ja ho havia fet veure Cèsar MARTINELL, *La Escuela de la Lonja en la vida artística barcelonesa*, Barcelona, 1951, pàg. 56-61. Vaig aprofundir-ho a VÉLEZ, «El dibuix...

41. Ella mateixa s'havia d'ofegar en la seva immensa tasca "messiànica". El 1786, el mateix Ponz proposà crear una comissió d'arquitectura, que no donava l'abast a examinar munts de projectes, molts d'una qualitat infima: esglésies, ponts, presons, ajuntaments, fonts, teatres, escoles... De fet, Ponz demostrava una confiança cega en l'acadèmia neoclàssica, que, amb la seva estricta reducció a norma, considerava que havia d'educar el públic, o més ben dit, el gust del públic.

42. Tal com recollí Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ en el seu *Diccionario de los profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800.

43. Aquest fet explica perquè l'any 1874 el pintor català Francesc Sans i Cabot, aleshores director del Museo del Prado, on encara no hi havia obres d'aquest reconegut pintor, proposava un intercanvi amb l'Acadèmia de Belles Arts, de manera que Viladomat estigués representat a Madrid i Barcelona pogués rebre algunes obres de Velázquez, Murillo, Goya... El 1877, després d'inacabables negociacions, semblava que l'intercanvi estava a punt, però en morir Sans el 1878, no s'arribà a fer realitat. Vegeu Francesc CARRERAS CANDI, *Lo pintor Francisco Sans y Cabot (1828-1881)*, Barcelona, Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, 1922.

44. Joaquín FONTANALS DEL CASTILLO, *Antonio Viladomat. El artista olvidado y maestro de la escuela de pintura catalana del siglo XVIII. Su época, su vida, sus obras y sus discípulos*, Barcelona, 1877.

45. Flaugier, que feia trenta-dos anys que vivia a Barcelona, malgrat les circumstàncies l'any 1805 sol·licità el títol d'acadèmic de mèrit a San Fernando, però no li fou concedit, probablement per les connotacions polítiques de la seva figura. Vegeu NAVARRETE, *La Academia...*, pàg. 94.

Malgrat la creació de l'Escola de Dibuix, el 1775, i, fins i tot, malgrat la dictadura de San Fernando i la seva "veu local" encarnada en algun artista singular, com ara Salvador Gurri, primer mestre d'escultura de l'Escola i acadèmic de mèrit de San Fernando des del 1777,<sup>46</sup> la primera etapa neoclàssica no aconseguí capgirar l'orientació artística local. Ja hem vist com la Junta de Comerç, amb un criteri modern i fins i tot més pràctic, ben aviat va instituir unes pensions a Roma per tal que els alumnes destacats hi poguessin conèixer directament el camí per assolir l'aleshores tan anhelada "bellesa ideal" defensada per Winckelmann, Mengs i tants d'altres. Però les primeres pensions atorgades l'any 1789 ja eren tardanes si es comparen amb l'expansió inicial del neoclassicisme, si bé també és cert que molts altres països europeus hi enviaven encara pensionats amb el mateix objectiu, com el cas del posteriorment tan afamat danès Bertel Thorvaldsen, que arribà a Roma, com Campeny, el 1797 (i podem recordar que tenien en comú la situació perifèrica dels seus llocs d'origen respecte a les cultures dominants).

Un altre cert índex de normalitat fou la influència i l'autoritat moral assolida per Mengs a Barcelona,<sup>47</sup> tan apreciat i divulgat com ho fou el seu mètode docent basat en la còpia de models clàssics. Només cal fixar-se en el nombre de còpies d'obres seves realitzades per alumnes de l'Escola, alguna d'elles conservada,<sup>48</sup> com també el gran nombre d'estampes gravades que en reproduïen. Cal sumar-hi també l'adquisició de dibuixos del pintor a la seva mort, l'any 1779:<sup>49</sup> un total de quaranta-tres, que, i localitzables des de fa molts decennis, si avui es conservessin constituïrien la col·lecció més important de l'Estat de dibuixos d'aquest famós artista.

Ara bé, dins d'aquesta perspectiva "aproximadament" neoclàssica, cal recordar alguns artistes catalans anteriors a la inauguració de l'Escola que, pensionats a Roma per la Junta de Comerç o per San Fernando –fem notar la doble possibilitat– conegueren més de prop el món artístic internacional contemporani. Entre els pintors, cal esmentar el desconegut Gabriel Duran (Vic, 1749–Roma, 1806), format al taller de Manuel Tramulles, protegit del comte de Florida-blanca i pensionat per San Fernando a Roma, on va viure molts anys. El 1776, fou nomenat acadèmic de mèrit de San Fernando i des del 1778 en fou de l'Acadèmia de San Luca (on hi ha el seu autorretrat).<sup>50</sup> També Francesc Agustín Grande (Barcelona, 1753–Utrera, 1801), format primer a Madrid i després a Roma, on esdevingué el protegit del cardenal Despuig, un artista la modernitat del qual és difícil de trobar a la Barcelona coetània. Pel que fa als escultors, de la segona promoció de pensionats de San Fernando, just a l'inici de l'Escola de Llotja, cal recordar l'esmentat Jaume Folch Costa, director entre el 1805 i el 1809 i després del 1814 al 1821; o bé el cas del barceloní Carles Salas,<sup>51</sup> acadè-

46. RODRÍGUEZ, «Salvador Gurri...

47. ALCOLEA, «La pintura...», pàg. 176-177. Sobre la seva presència i influència a Barcelona també n'han fet èmfasi Francesc Quilez i Steffi Roettgen.

48. Com ara les fetes per Francesc Lacoma. Vegeu FONTBONA i DURÀ, *Catàleg...*, pàg. 343; i Victòria DURÀ, «Sant Joan al desert, una pintura recuperada de Francesc Lacoma i Sans (1784-1812)», *Bulletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XVIII (2004), pàg. 205-210.

49. MARTINELL, *La Escuela de la Lonja...*, pàg. 34.

50. ALCOLEA, «La pintura...», pàg. 62-63 i URREA, *Relaciones artísticas...*, pàg. 196 i 197.

51. Moles el féu responsable de seleccionar els tres primers premis que l'Escola atorgà als seus alumnes el primer curs, i l'escultor donà a l'Escola el model en fang que havia fet per a l'altar de la capella de Santa Tecla de Tarragona.

mic de mèrit de San Fernando, que vivia i treballava a Saragossa. És a dir, en l'etapa prèvia a la fundació de l'Escola de Llotja (i també després), si s'aspirava a fer una carrera d'artista honorable i es volia posseir una distinció acadèmica, s'havia de passar per San Fernando, que atorgava, si s'esqueia, el títol d'acadèmic de mèrit, amb la corresponent noblesa personal, o, en última instància, de supernumerari,<sup>52</sup> nomenaments que van tenir vigència fins el 1846.

Els aspirants a acadèmics de mèrit havien de fer uns exercicis pràctics i uns de teòrics. Només hi podien accedir els professors espanyols i els estrangers que visquessin a Espanya des de feia molt de temps. Ara bé, si ja eren persones reconegudes dins del món de l'art o pensionats a Roma, el procés era més ràpid, car no els feia falta la prova prèvia, com fou el cas de Moles, el primer director de l'Escola. De fet, el procediment canvià al llarg dels anys, però en tot cas el nombre d'acadèmics de mèrit fou força gran, i el 8 d'agost del 1831 Ferran VII dictà una reial ordre mitjançant la qual tots els acadèmics de mèrit de San Fernando podien passar a formar part de les acadèmies de Sant Carles de València, Sant Lluís de Saragossa i de la Concepció de Valladolid, «no sólo por estar declarada la primera cabeza de todas las demás sino por la mayor autorización que tienen sus directores y tenientes por ser nombrados por S. M.»<sup>53</sup> És a dir, feien valer la primacia de San Fernando sobre les altres.

Aquesta dependència de San Fernando pel que feia als títols esmentats s'allargà fins mitjan segle XIX. Al capdavall, si es volia accedir a algun encàrrec, el camí més fàcil era estar dotat del prestigi de "la Academia".<sup>54</sup>

Per contribuir a dibuixar amb tota la versemblança possible la realitat artísticocultural barcelonina del primer terç del segle XIX és obligat fer referència als dos escultors neoclàssics, Damià Campeny (1771–1855)<sup>55</sup> i Antoni Solà (1780–1861),<sup>56</sup> alumnes de l'Escola mentre n'era director Pere Pau Muntanya: dos grans noms de l'escultura europea del primer terç del segle XIX, els únics artistes catalans que assoliren les més altes cotes de qualitat imperants a Europa. Pensionats tots dos per la Junta de Comerç, arribaren a Roma el 1797 i el 1803, respectivament, i feren dues carreres ben diferents que, quan es ressegueixen, contribueixen a palesar la veritable realitat sociocultural del nostre país.<sup>57</sup>

52. El títol de supernumerari era l'últim de l'escalafó acadèmic. A l'inici, aquest títol s'atorgava a aquells aspirants de mèrit que no havien superat les proves, però després es podia sol·licitar; de vegades es donaven alhora el de mèrit i el de supernumerari en diferents especialitats. Fou el cas, per exemple, de Pere Pau Montanya, el segon director de l'Escola de Llotja, que els rebé el 1799.

53. NAVARRETE, *La Academia...*, pàg. 93-94.

54. El segle XVIII, el de mèrit s'atorgà a alguns catalans, com ara Lluís Bonifàs (1763) i a l'esmentat Pere Pasqual Moles, per l'especialitat de gravat (1770). I ja al segle XIX, entre els escultors, a Damià Campeny (1820) i Antoni Solà (1828); i entre els pintors, a Francesc Lacoma (1819), Josep Arrau (1833), Lluís Rigalt (1840), Claudi Lorenzale (1842), Joaquim Espalter (1843), Joaquim de Cabanyes (1844) i Pelegrí Clavé (1845) de pas a Madrid quan marxava cap a Mèxic perquè havia estat nomenat tinent director de l'Acadèmia de Sant Carles, també sota la tutela de San Fernando. De supernumerari en van rebre Segimon Ribó (1830), que no acabà l'obra que hi havia de presentar; Josep Arrau (1833), que en fou alhora de mèrit (es va curar amb salut); i Pascual Vilaró (1840), per l'especialitat de pintura de flors.

55. Vegeu CID, *La vida y la obra...*

56. Anna RIERA, «La bellesa ideal. Antoni Solà (1780-1861), escultor a Roma», *Quaderns del Museu Frederic Marès*, 15 (2009). Inclou la primera monografia dedicada a l'artista.

57. Vegeu el repàs que en fa Anna RIERA MORA, en la seva comunicació «Damià Campeny i Antoni Solà: dues vides, dos camins», dins *XI Congrés d'Història de Barcelona. La ciutat en xarxa*, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona ([www.bcn.cat/arxiu/arxiuhistoric](http://www.bcn.cat/arxiu/arxiuhistoric)). Resum en aquest mateix volum.

Un document inèdit fins fa ben poc ens ha permès de constatar la fèrula acadèmica, tan profundament absurda en casos com aquest, en relació a com s'atorgaven les pensions de la Junta de Comerç, arran dels concursos convocats per l'Escola. Una memòria manuscrita de Solà adreçada a l'Acadèmia de San Luca ens la confirma:

No vaig pensar res més que a inscriure'm al concurs, i feta l'obra tancada, com és costum, i feta també la prova extemporània, vaig obtenir el Premi de la meua classe de la Pensió a Roma. La Reial Acadèmia de Belles Arts de San Fernando de Madrid, a la qual resten sotmeses totes les altres acadèmies<sup>58</sup> d'Espanya, es reserva un segon judici de les obres dels concursos per les Pensions dels Joves Artistes que són destinats a perfeccionar-se en llurs respectives especialitats fora d'Espanya, i a tal fi s'envien a Madrid totes les obres del Concurs, i l'esmentada Acadèmia va aprovar de tot el concurs només el meu premi.<sup>59</sup>

Es tracta d'un comentari ben explícit sobre com els treballs en guix que es feien a Barcelona o en altres llocs de l'Estat eren enviats a Madrid, amb la corresponent pèrdua de temps, increment de despeses, possibles dificultats i perill de malmetre les obres que comportava tot plegat, per tal que hi fossin revalidats els premis, tot i que les pensions les pagava la Junta. Un fet que demostra una situació ben pintoresca.

Campeny, ben reconegut en l'àmbit acadèmic romà, on va ser amic de Canova, tornà el 1815 a Barcelona, molt més tard del que hagués significat una estada normal de pensionat per quatre anys, a conseqüència de les guerres napoleòniques, quan la Junta de Comerç el reclamà per recuperar-lo per l'Escola. Solà, en canvi, hi restà per sempre més, assolint-hi el més gran reconeixement artístic que podia tenir un artista del seu temps: ser president de l'Acadèmia de San Luca, malgrat el seu origen estranger.<sup>60</sup> Campeny, en canvi, amb el seu retorn no obtingué cap més prestigi que un lloc de treball com a docent a l'Escola barcelonina.

Ara bé, el darrer any de l'estada a Roma, segurament atret per la cort i les hipotètiques possibilitats de feina, havia demanat permís per enviar-hi unes obres i anar-hi a mostrar-les al rei, cosa que aconseguí. Ja a Barcelona, el viatge s'endarrerí, sobretot per un motiu lògic: la naturalment gelosa Junta de Comerç temia perdre un bon professor i unes obres que li interessaven<sup>61</sup> i de les quals no autoritzà el viatge (Campeny només hi va poder enviar els guixos). Però, si accedim a la documentació de tot aquest afer, que ja analitzà críticament Carles Cid, biògraf de l'escultor,<sup>62</sup> es constata l'afany de Campeny en agradar el rei –fins arribar al servilisme i a un excessiu “autobombo”– per vendre-li els marbres, demanar-li encàrrecs i el nomenament d'escultor de Cambra. De fet,

58. Noteu que Solà, quan fa referència a l'Escola de Belles Arts de Barcelona, l'engloba sota la denominació d'acadèmies, perquè, de fet, com ja ha estat dit, les acadèmies eren fonamentalment escoles, i la denominació era pràcticament sinònima. El fet deriva, de ben segur, que en origen l'escola barcelonina no era essencialment de belles arts (i per això no podia portar la denominació d'acadèmia, apta per a les belles arts, sinó el nom d'escola, car es dedicava prioritàriament al dibuix aplicat).

59. Traducció de l'autora a partir de l'original en italià (Arxiu de la col·lecció de la Família Fernández de Bobadilla. Gonzalo Wandosell).

60. Ell i el danès Bertel Thorvaldsen foren els dos únics estrangers que assoliren aquest càrrec al segle XIX.

61. Es tracta del conjunt *Paris, Himeneu, Diana i La Fe conjugal*, encara avui exhibits al saló daurat de la Casa Llotja.

62. CID, *La vida y la obra...*, pàg. 62-69.



Campeny només va aconseguir ser nomenat acadèmic de mèrit de San Fernando, per unanimitat, el gener del 1820, i escultor de cambra, però a títol honorífic. És a dir, que aquests reconeixements no li van reportar cap encàrrec ni cap compensació econòmica. I se'n tornà cap a Barcelona, a fer de professor a l'Escola, ocupant la plaça vacant del singular Gurri, el seu primer mestre.

Solà, per contra, treballà per a prínceps i aristòcrates italians i espanyols –per al mateix Ferran VII, el duc de Berwick, els Torlònia, l'infant Sebastià de Borbó... –, fent, vista des d'aquesta òptica, una carrera molt més brillant, que San Fernando va premiar nomenant-lo acadèmic de mèrit l'any 1828, i dos anys després, director dels pensionats espanyols a Roma.<sup>63</sup>

De Solà, doncs, podem vanagloriar-nos pel seu origen català, però de fet fou un artista profundament arrelat a Itàlia i en gran part depenent de San Fernando, l'única manera de poder fer carrera oficial a Roma i obtenir alguns ingressos,<sup>64</sup> perquè l'objectiu de la Junta de Comerç, malgrat que li renovà la pensió durant molts més anys dels previstos, no era mantenir els pensionats a Itàlia, sinó recuperar la seva inversió i treure'n partit en convertir-los en professors de l'Escola. De l'anàlisi de les relacions d'aquests escultors amb la Junta de Comerç i San Fernando se'n desprèn el constant enfrontament i la gelosia entre ambdues institucions, ja que els artistes es veien forçats a recórrer a allà on podien per mantenir-se.

El cert és que tant Campeny com Solà no van tenir ocasió de fer cap gran obra neoclàssica de la categoria de la *Lucrecia* (1803) o de *Orestes* (1814) per a cap client de Barcelona. Les seves millors obres, i especialment en el cas de Campeny, van ser les realitzades a Roma, quan era un jove pensionat captivat per l'escultura antiga, que només s'havia d'esforçar per demostrar com avançava en el seu aprenentatge. Barcelona, sens dubte, no era com Roma ni tan sols com algunes de les ciutats italianes on treballà Solà, ni tampoc com París, ni com Madrid, on el mateix rei o alguns nobles li havien fet algun encàrrec.

A Barcelona continuava la demanda de pintura i escultura religiosa (aquesta última en grau menor), de pintura de retrats i de pintura decorativa aplicada principalment en algunes cases senyoriwoles de la burgesia incipient.<sup>65</sup> Tot plegat, doncs, corrobora el que hem dit fins ara: Barcelona era un centre poc atractiu plàsticament i socialment. El gran artista que podia haver estat Campeny... tot just arribat de Roma el 1816 firmà un contracte amb el gremi de revenedors per fer-los un pas de Dijous Sant dedicat al Misteri del Sant Enterrament. Treballat amb la tècnica dels endrapats per a les figures i només el cap, les mans i els peus de fusta tallada i policromada (per tal que no pesés gaire, ja que havia de ser transportat a pes d'espatlles en la processó),<sup>66</sup> enllaçava amb l'estil d'algunes obres de joventut anteriors a la seva estada romana, i naturalment, amb la tradició barroca.<sup>67</sup> Amb aquesta

63. Del 1832 al 1837 i després a partir del 1847.

64. De fet, l'any 1817 havia demanat una pensió al rei Ferran VII a canvi d'haver-li enviat dues obres (*Ceres i Retrat de Pius VII*). Se li concedí una assignació anual de 3.000 rals, que el 1820 fou de 12.000 i que cobrà per 5 anys.

65. Vegeu un notable recull d'obres d'aquest moment a DDAA, *L'Art Català*, Barcelona, Aymà, 1958, vol. II, pàg. 309-322.

66. Al Museu Nacional d'Art de Catalunya es conserven alguns petits esbossos del grup en terracota.

67. Cal afegir, per fer justícia, que mentre les grans figures s'allunyaven de l'estètica pròpiament neoclàssica, els relleus dels costats del pas, dedicats a diverses escenes de la passió de Crist, tant pel plantejament com per la temàtica recorden molt més escenes mitològiques clàssiques que no pas escenes religioses cristianes.

obra, l'encàrrec més notable que realitzà a la seva tornada d'Itàlia, l'escultor va fer forçosament un pas enrere (valgui el joc de paraules), quan a Roma ja havia començat a tastar la glòria de l'ideal artístic.<sup>68</sup> La resta de les seves obres en la línia neoclàssica que féu per a la Junta de Comerç arran d'un contracte que signà amb la institució el 1825, i segons el qual es comprometia a realitzar una obra cada any,<sup>69</sup> van ser destinades fonamentalment al museu de l'Escola, com a models per a uns alumnes que no trigarien gaire a ser molt crítics amb la còpia dels antics.<sup>70</sup>

Aquest panorama ens porta a una darrera reflexió sobre el neoclassicisme a Barcelona i la seva veritable incidència. És ben palès que l'estètica neoclàssica no triomfà a Barcelona en les belles arts, però tampoc en l'arquitectura. La Classe d'Arquitectura, en mans d'un neoclàssic convençut, Antoni Celles, fou tardana, ja que no es posà en marxa fins el 1817. Alhora, llevat d'algun exemple, com ara l'edifici de la Duana –actualment seu del Govern Civil–, del comte de Roncali, o d'algunes cases senyorívoles, l'edifici de Llotja és l'únic projecte genuïnament neoclàssic, obra de Joan Soler Faneca, iniciat el 1774 i inaugurat el 1802 com a embolcall protector de la Llotja medieval.<sup>71</sup> Noti's, però, que totes aquestes obres eren de caràcter civil.

D'altra banda, de seguida es mirà cap a l'arquitectura gòtica i el neoclassicisme restà arraconat. De fet, no existiren encàrrecs notables que denominem d'estètica neoclàssica, llevat justament de la decoració de l'edifici de Llotja. En realitat, l'estil internacional conegut com a neoclassicisme no trobà el seu veritable lloc a Barcelona, tret de la gran consideració, comuna arreu d'Europa, que s'atorgà al dibuix de còpia com a mitjà per assolir la seva fita: la imitació dels antics, manifesta, exclusivament, en uns exercicis d'habilitat sobre el paper. És a dir, encara que fos amb un cert retard, el camí estava obert, però ni culturalment ni política responia a les exigències d'una societat incapaç d'assumir-lo i difondre'l. Durant la segona meitat del segle XVIII i primer terç del XIX Barcelona no anà al pas de la història artísticocultural dels grans centres europeus, sens dubte en part perquè era una ciutat sense cort, com dèiem a l'inici, i en part perquè la convulsa vida sociopolítica d'aquest període tampoc no hi va contribuir. En canvi, malgrat totes les mancances, s'havia situat bé en el terreny artísticointerindustrial gràcies a l'Escola, que formà dibuixants qualificats per abastir la gran manufactura que convertí Barcelona, com hem dit, en la primera ciutat indianaire d'Europa. Una cosa eren les belles arts i una altra l'art aplicat a la indústria, amb les consegüents repercussions econòmiques i comercials.<sup>72</sup>

68. A tall d'exemple pot recordar-se un cas equivalent: el de l'escultor montblanquí Ramon Belart, que visqué a Madrid entre el 1805 i el 1810, i que, de retorn a Montblanc, només tingué la possibilitat de realitzar imatges de crucificats: allò que demanaven els seus clients.

69. Per bé que, per motius de salut, només va fer-ho fins el 1837.

70. Podeu consultar Pilar VÉLEZ, *Catàleg del Museu de Llotja. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. II, Escultura i medalles*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2001, pàg. 32-47.

71. S'hi pot afegir l'acabament del Palau Episcopal (1782-1786), dut a terme sota la direcció del bisbe Gabino Valladares, per bé que més que pròpiament neoclàssica pot definir-se com una façana estrictament "acadèmica", coronada per un frontó, tota ella molt austera.

72. Sobre aquest aspecte, vegeu un treball realitzat en paral·lel a aquest, dedicat específicament a les arts aplicades, decoratives o industrials del darrer terç del segle XVIII fins cap el 1900: Pilar VÉLEZ, «Sobre les relacions entre l'art i la indústria: un debat cultural del segle XIX, precursor del disseny industrial», dins GRACMON (ed.), *Barcelona 1714-1914. From industry to art: Shaping The Barcelona's Design Marketplace*, Barcelona, Universitat de Barcelona/Gustavo Gili (en curs de publicació).

Aquest fenomen no havia de canviar fins passat mitjan segle XIX. Les arts aplicades o industrials (amb totes les ombres possibles) anaven per davant de l'art amb majúscula, i eren molt més autònomes, perquè hom va entendre que l'originalitat del disseny era la clau de la competència en el mercat. Una cosa era l'acatament de la normativa burocràtica de San Fernando, i l'altra, l'impuls i l'esforç en pro de la millora del país. A l'Estat espanyol es detectaven notables diferències entre les diverses zones i cultures, i Catalunya s'anava desmarcant del nivell general, de manera especial en el terreny del dibuix (malgrat basar-se en la còpia mecànica), l'aplicació del qual era tan necessària per dotar de qualitat i competència les manufactures locals.

## Del neoclassicisme acadèmic al natzarenisme, també, acadèmic

L'abolició de l'Antic Règim comportà un capgirament radical. Barcelona començà a canviar i a funcionar socialment d'una manera diferent, tot assumint els nombrosos canvis sociopolítics que tingueren lloc al llarg del primer terç del segle. Mort Ferran VII, el panorama canvià, malgrat la primera guerra carlina, que tant afectà Catalunya, i el ràpid desencís general. Però el sistema docent acadèmic basat en el dibuix de còpia i els premis, recompenses i pensions continuà, per bé que alhora començaren a fer-se manifestament paleses les primeres veus contra el sistema.<sup>73</sup>

Als anys trenta del segle XIX, les pensions de la Junta a Roma contribuïren a què alguns joves catalans no sols hi coneguessin directament l'Antiguitat, sinó que descobrissin i establissin contacte amb altres artistes que ja havien començat a trencar decididament amb "la dictadura" neoclàssica. Pau Milà i Fontanals –que visqué a Roma del 1832 al 1840– i Claudi Lorenzale esdevingueren, al seu retorn d'Itàlia, els capdavanters, impulsors i, consegüentment, els introductors a Barcelona de les teories romàntiques natzarenes, que allà feren seves al costat del místic Johann Friedrich Overbeck i el purista Tommaso Minardi.

Amb ells penetrà la idea innovadora que l'art era exclusivament un mitjà atorgat per Déu a l'home per ensenyar-li la veritat. Per això, miraven al món medieval i defensaven l'art gòtic, el més sublim i el que millor expressava, amb la seva esveltesa, el sentiment religiós.

Els natzarens, convençuts de la importància de la vida conjunta dels deixebles i el mestre, a la manera medieval, per força havien de ser contraris als mètodes de l'escola acadèmica. Per a ells, la còpia mecànica era absurda i l'ensenyament del dibuix, tal com es feia, d'una manera tan fragmentada i en mans de tants i tan diferents professors, no afavoria el desenvolupament de les aptituds dels alumnes. A més, consideraven que el mestre havia de conèixer molt bé el deixeble i donar-li ales perquè pogués volar. Segons ells, calia fixar-se en la natura per alliberar-se de la uniformitat que havia imposat el dogma de la imitació dels antics i difondre

73. A tall d'exemple, cal dir que, anys enrere, Goya, que va ser acadèmic i fou molt crític amb Mengs, ja l'havia rebutjat, car considerava que s'havia d'ensenyar a mirar, a copsar, en lloc d'imitar i "pintar com", tot reproduint repetitivament un estil.

la reacció contra l'universalisme enciclopedista i el neoclassicisme estètic. Era tota una altra concepció del món, que els artistes catalans esmentats convertiren en un moviment local, autòcton i particular, que no trobà cap paral·lel en cap altra part de l'Estat espanyol. El natzarenisme esdevingué, doncs, una "escola catalana", un "oasi català", amb un rerefons filosòfic potent, en què intel·lectuals com Pau Piferrer i Francesc Xavier Llorens i Barba contribuïren a la introducció de les noves línies de pensament que sostenien el primer Romanticisme europeu (del sentit comú i de l'"esperit nacional" defensat per Herder, més les influències de gent com Schlegel, Wackenroder... i Victor Hugo).<sup>74</sup>

Tanmateix, la reacció antineoclàssica i antiacadèmica natzarena nasqué i es desenvolupà en el si de l'Acadèmia i, malgrat el ressò que tingué en els mitjans intel·lectuals i culturals del país, fou una "revolució" molt acotada i d'escassa transcendència social. Mentrestant, fora de l'acadèmia, i fins i tot a dins, se seguïen altres vies que es nodrien de la inèrcia de la tradició vigent fins aleshores. Per això ens preguntem, com altres historiadors,<sup>75</sup> fins a quin punt aquesta influència germànica arribada per una via romana "alternativa" fou realment decisiva i influí en la nostra cultura plàstica, atès que fou força breu i restà circumscrita a un petit nucli d'artistes, tot i que Pau Milà, més teòric que pràctic, la difongué des de les seves classes de Llotja. Uns decennis després, el 1891, l'acadèmic Felip Bertran d'Amat<sup>76</sup> dedicà un notable discurs a l'Escola romàntica catalana, amb una gran atenció als germans Milà i a Lorenzale.<sup>77</sup> Probablement, encara avui és un dels textos més complets sobre el període, escrit un cop superat el realisme i ja a l'inici del modernisme, tot i que potser dins de la història de l'art català s'ha sobrevalorat i ha provocat una estimació excessiva de la incidència del moviment i els seus protagonistes.

De fet, la pervivència arreu d'Europa d'unes formes clàssiques recuperades des del segle XVI se superposà al nou esperit del romanticisme. Veus autoritzades han coincidit que classicisme i romanticisme són dues cares de la mateixa moneda en una llarga etapa de canvi i de forja d'allò que havia d'acabar entent-se com la modernitat.

A Barcelona, la revolució liberal dugué la revolució romàntica,<sup>78</sup> que, tot i conviure encara amb algunes directrius neoclàssiques, des de l'òptica estricta-

74. Vegeu l'anàlisi crítica que en féu Vicente MAESTRE, «Pablo Piferrer y su influencia en la escuela catalana del primer romanticismo pictórico», dins DDAA, *Llotja-Escuela Gratuita de Diseño 1775...*, pàg. 36-51.

75. Una darrera revisió la féu Mireia FREIXA, *En el decurs del Discurs. Una aproximació a la història del pensament estètic a l'acadèmia de Belles Arts (1856-1904)*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2008.

76. Felip Bertran d'Amat (1835-1912) fou elegit membre de l'Acadèmia de Bones Lletres i de la de Belles Arts al mateix temps, l'any 1882, i arribà a ser president d'ambdues corporacions, de la primera entre el 1907 i el 1911, i de la segona entre el 1893 i el 1911. Doctor en Dret Civil i Canònic, fill d'un jurisconsult (Josep Bertran i Ros, que havia estat alcalde de Barcelona, rector de la Universitat, regent de l'Audiència, president de l'Acadèmia de Jurisprudència i vicepresident de Bones Lletres) i també renebot de Felix Amat, bisbe de Palmira. Bertran d'Amat fou un personatge destacat de la vida ciutadana barcelonina: d'una família notable, fundador de la Caixa de Pensions, membre de l'Institut Agrícola Català de Sant Isidre, president de la Societat Econòmica Barcelonense d'Amics del País, diputat a Corts i, també, membre de l'Acadèmia de Jurisprudència (essent-ne el seu president entre el 1870 i el 1871).

77. Felipe BERTRÁN Y DE AMAT, *Del origen y doctrinas de la escuela romántica y de la participación que tuvieron en el adelantamiento de las bellas artes en esta capital los señores D. Manuel Milà y D. Pablo Milà y Fontanals y D. Claudio Lorenzale Discurso leído [...] en la sesión solemne de la Academia de Bellas Artes de la misma ciudad celebrada para honrar la memoria de los expresados señores en 12 de Abril de 1891*, Barcelona, 1891.

78. Aquest fou el leimotiv de Pilar VÉLEZ, «Cultura, arts i patrimoni en el Romanticisme. Entre la recuperació del passat i el progrés tècnic», dins Ramon GRAU (coord.), *La ciutat i les revolucions, 1808-1868. I. Les lluites del liberalisme*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona (BQH, 10), 2004, pàg. 9-52.

ment artística s'havia d'acabar imposant. Si el neoclassicisme, com a darrer moviment artístic “universal” –un concepte típicament vuitcentista–, havia volgut regenerar l'art desterrant l'ample espectre de “barbaritats” barroques de tota mena –des de la pintura d'un Giaquinto, l'arquitectura i la decoració rococó, l'escultura en talla policromada... –, el romanticisme volia desterrar la gèlida i estereotipada blancor dels marbres neoclàssics encapçalats per la refinada Paolina Borghese. Però si el neoclassicisme arribà a Espanya i a Catalunya de mans borbòniques i oficialment acadèmiques, la nova revolució cultural que tingué lloc a Barcelona tenia un origen ben diferent. El natzarenisme esdevingué un moviment específic de Catalunya, íntimament lligat a l'Escola-Acadèmia, conreat per un nombre reduït d'artistes i que, en definitiva, responia a un romanticisme formalment “acadèmic”, per bé que intel·lectualment i emocionalment d'acord amb l'esperit dominant (cal llegir Pau Piferrer, Manuel Milà i Fontanals, Xavier Llorens i Barba...). La pintura d'història, plena dels mítics Jaume I, Joan Fiveller, Otger Cataló, Guifré el Pilós (protagonista de l'obra emblemàtica de Claudi Lorenzale *La creació de l'escut del casal de Catalunya*, de 1844),<sup>79</sup> en fou una bona mostra, per bé que, formalment, les obres neoclàssiques i les primeres romàntiques eren encara molt properes, malgrat la distància ideològica i iconogràfica ben palesa entre l'òlimp grec i romà i els herois, reis i comtes medievals catalans.<sup>80</sup> El fet és igualment constatable en el terreny de l'escultura, en què les obres més representatives d'aquesta voluntat patriòtica –si se'm permet fer servir aquesta qualificació– foren el Jaume I i el Joan Fiveller de les fornícules de la façana de la Casa de la Ciutat, acabades el mateix any 1844 en què Lorenzale conclouia el seu quadre. Obra de l'escultor Josep Bover, aquestes escultures van substituir el primer encàrrec que aquest havia rebut de Josep Mas i Vila, l'arquitecte municipal, de posar-hi un Hèrcules i una Mínera. El llunyà món antic hi fou substituït pel món medieval autòcton.<sup>81</sup>

Aquest fet, evidentment no casual ni aïllat, formava part del despertar romàntic generalitzat a Europa, impulsat fonamentalment pels homes de lletres: filosofia, literatura i història. A Barcelona, els diaris *El Europeo* (1823-1824) i *El Vapor* (1833-1838) foren els primers divulgadors d'un seguit d'idees que feien palesos, no sols la superació d'un model sociopolític, sinó també el desig de cercar les arrels de cada poble (en la línia del pensament de Herder i les teories de l'esperit nacional o l'esperit dels pobles). Tot plegat no havia de ser tan fàcil, com va demostrar el transcurs del temps, però el desvetllament per primer cop de la consciència de recuperació i alhora de recreació d'un passat propi, íntimament relacionada amb la recuperació de l'arquitectura medieval, d'un patrimo-

79. Evocació de l'episodi llegendari en què Carles el Calb, rei dels francs, untà quatre dits en la sang de Guifré el Pilós, ferit, i els plasmà sobre el seu escut d'or. En realitat, fou una obra “mancomunada”: hi intervingueren, amb més o menys protagonisme, els germans Milà (que decidiren el tema concret de la pintura), Pau Piferrer (que va fer d'intermediari entre els Milà i Lorenzale), l'escultor Manuel Vilar (trobant-se a Roma, fou l'encarregat de presentar el primer esbós de l'obra al mestre Overbeck, que en donà el vist-i-plau, com també ho féu l'escultor Pietro Tenerani).

80. Francesc Fontbona arribà a comptar una quarantena de pintures d'història. Vegeu «La història de Catalunya en l'art romàntic», dins F. FONTBONA i M. JORBA, *El Romanticisme a Catalunya*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1999, pàg. 21-25. També P. VÉLEZ, «Creació artística i patrimoni a l'època dels Jocs Florals», dins *Jornades Internacionals 150 anys dels Jocs Florals de Barcelona*, Barcelona 2009.

81. Vaig desenvolupar tot aquest procés en detall a VÉLEZ, «Cultura, arts...», pàg. 30-32.

ni monumental i bibliogràfic, començà a estendre's i infiltrar-se per tot arreu. La recuperació, l'any 1859, dels Jocs Florals i la poesia en llengua catalana, amb totes les seves llums i ombres, fou igualment un pas significatiu en el camí d'aquesta recuperació.<sup>82</sup>

Mentrestant, consolidada aquesta primera revolució, la crisi de l'acadèmia, és a dir, de l'ensenyament acadèmic, anava en augment arreu. També a Barcelona. Si en línies generals el funcionament de l'Escola seguia el mateix programa, cada cop més caduc, la postura d'alguns professors, atents a les novetats arribades d'Europa via Roma o via París –dos camins cada cop més corrents a casa nostra–, ja començava a ser crítica amb el valor d'un mètode mecànic i poc desvetllador de les aptituds dels alumnes.

De fet, els primers atacs a l'acadèmia foren contra la seva pretensió de voler posseir la "veritat" de l'art i d'imposar el "bon gust", és a dir, d'exercir de dictadura uniformadora. Per bé que aquestes reflexions, aparegudes ja a França durant la segona dècada del segle XIX, arribaren una mica més tard a Barcelona, el canvi se centrava en què, per primera vegada, l'art no es considerava un, universal i monolític, sinó l'expressió d'un subjecte, d'un temps i d'un lloc. Llibertat en lloc de subjecció a unes normes constrictives, inspiració i originalitat eren les noves directrius. Però les normes acadèmiques no podien desaparèixer d'un dia per l'altre, car se seguiren fent obres que repetien i adaptaven models antics a base de copiar velles làmines de mans i peus i motllos empolgats. La voluntat de mantenir "la torxa de la veritat" fou un esforç que va anar perdent sentit i, de mica en mica, les forces minvaren i la institució acadèmica s'anà adaptant, millor o pitjor, a la nova realitat. No oblidem que, en el cas de Barcelona, l'Escola de Llotja era l'única escola oficial, amb San Fernando com a rerefons, i per tant, l'única manera d'accedir reglamentament al món de l'art.

Ara bé, podem preguntar-nos com podia existir una acadèmia romàntica quan l'acadèmia havia nascut per defensar la norma i la virtut única, i els romàntics defensaven una concepció de l'art absolutament diferent basada en una gran part en l'originalitat, un nou valor que tant havia d'influir en la concepció de l'art fins l'actualitat. Com podia ensenyar l'acadèmia l'originalitat si el seu objectiu era vetllar perquè els artistes seguissin un únic camí? Com podia coexistir la modernitat que significava l'originalitat (progrés) i la imitació que defensava l'acadèmia? Era veritablement una paradoxa, un oxímoron que conduí, sens dubte, a la crisi de la institució, mancada d'una teoria eficaç que la sostingués, però obcecada en la seva resistència, cada cop més obsoleta. Per això, amb la consolidació del romanticisme, l'acadèmia començà a desnaturalitzar-se.

L'art ja no estava fonamentalment al servei del poder. Ja es podia parlar d'una democratització de l'art, conseqüència de la mateixa revolució social que dugué el naixement d'unes noves classes, potser menys cultes, però que n'acabarien esdevenint els principals clients i que contribuirien a que el gust fos més plural. A Catalunya, fins aleshores, l'únic client important havia estat l'Església. Però això havia començat a canviar. Així, per exemple, l'esmentat Campeny,

82. Poc abans de ser llegida aquesta ponència tingueren lloc les *Jornades Internacionals. 150 anys dels Jocs Florals de Barcelona*, ja esmentades, on s'han presentat les darreres interpretacions del fet des de diversos angles.

l'any 1851, malalt i molt gran, va ser encara l'autor de la primera escultura en ferro colat de Barcelona, un encàrrec de l'Ajuntament de Barcelona, dedicada al discutit almirall Galceran Marquet,<sup>83</sup> en una font instal·lada a la nova plaça del duc de Medinaceli (antic pla de Framenors); un fet que enllaça, naturalment, amb la revolució industrial que acompanyà la revolució liberal i que sumà art i indústria.<sup>84</sup>

## L'Escola sota la tutela de l'Acadèmia de Belles Arts. Les primeres crítiques a la institució acadèmica

Enmig d'aquest ideari incipient, Barcelona fou escenari de dos fets que determinaren alguns aspectes crucials de la seva vida artísticocultural. En primer lloc, la Junta de Comerç es trobà immersa en una gran crisi que acabà amb la creació, l'abril del 1847, del Consell d'Agricultura i Comerç –poc després també d'Indústria–, i reduïda a la condició d'organisme purament consultiu. No obstant això, la Junta donà els premis als alumnes de l'Escola fins el maig del 1847, i malgrat tot, les escoles de la Junta –Arts, Nàutica, Comerç, Química... – seguiren la seva vida docent amb normalitat fins que el 1850 restaren aplegades en una nova institució, l'Escola Industrial. Totes llevat de l'Escola de Belles Arts (pintura, escultura, gravat i arquitectura).

En segon lloc, l'Escola de Belles Arts no deixà tampoc de funcionar, ja que, mitjançant un reial decret de la reina Isabel II del 31 d'octubre del 1849, que reorganitzava les acadèmies de belles arts, es fundava l'Academia Provincial de Primera Clase de Bellas Artes de Barcelona,<sup>85</sup> que havia d'actuar com una delegació de San Fernando, ara “oficialment”, i el finançament de la qual anava a càrrec de la Diputació i de l'Ajuntament.<sup>86</sup> L'Escola de Belles Arts, deslligada de les seves germanes de la Junta, passà a dependre de la nova Acadèmia de Belles Arts. Per primera vegada, l'Escola havia de retre comptes a una institució molt propera, tan conceptualment com física, ja que, malgrat una sèrie de conflictes inicials, Escola i Acadèmia compartiren membres –els principals professors de l'Escola eren acadèmics– i també la seu, a l'edifici de Llotja. Per primer cop existia simultàniament una escola i una acadèmia, amb un agermanament molt estret que, de fet, va servir en més d'una ocasió –dit ras i curt– per fer pinya contra San Fernando.<sup>87</sup>

83. Sobre la història detallada d'aquest projecte, vegeu Judit SUBIRACHS, *L'escultura del segle XIX a Catalunya*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, pàg. 186-194.

84. Fou realitzada en els tallers barcelonins de Valentí Esparó, treball que fou comunicat a l'Acadèmia i comentat en la Junta general del 6 d'abril del 1851: «siendo esta una obra que por su novedad y destino, interesa a la industria nacional, tenía la satisfacción de participarlo a la Academia [diu Esparó] cuyo celo por el progreso de las artes del país es notorio. Con este motivo tenía el gusto de manifestarle a la Academia que dicha estatua estará de manifiesto algunos días, y que si esta corporación tiene a bien examinarla por medio de una comisión de su seno lo recibirá como una honorífica distinción» (ARACB (Arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi), Junta General del 6 d'abril del 1851).

85. Les províncies havien estat constituïdes com a demarcacions administratives purament artificials el 1833.

86. Dos decrets de setembre del 1850 feien referència alhora a l'organització de les escoles industrials i de comerç de tot l'Estat. Una reial ordre de març del 1851 disposava també que a Barcelona es creés un sol establiment amb el nom d'Escola Industrial, que des del 24 d'aquell mateix mes passà a dependre de la Universitat.

87. Tal com es confirma resseguint les actes de l'Acadèmia entre la seva fundació i el 1900, aproximadament.

Pel que fa a l'Escola, el funcionament va seguir sent molt semblant a com fins aleshores: l'organització d'horaris, classes, avaluacions, tràmits, oposicions..., ja que, de fet, seguien el reglament de San Fernando. En canvi, l'Acadèmia va tenir tres línies d'actuació: l'ensenyament, és a dir, vetllar directament pel funcionament de l'Escola, enfrontant-se sovint amb San Fernando i el govern central; el patrimoni, tant la protecció de l'històric com el control del nou; i la seva funció natural de vetlla i promoció de les belles arts, tot i que acabà sent la menys reeixida. L'Escola era el braç pràctic de l'art i l'Acadèmia el braç teòric, que tutelava el primer.

Després de diverses trifulgues relatives a la constitució de l'Acadèmia només per membres de la noblesa en lloc d'artistes, seguint el mateix patró absurd de San Fernando d'un segle abans (!), la majoria dels professors esdevingueren acadèmics. Per una reial ordre del 24 d'octubre del 1850 els primers foren Claudi Lorezale i Jaume Batlle per pintura, Josep Bover per escultura i Francesc Daniel Molina per arquitectura. Aquests van ser els primers artistes-acadèmics-professors de l'Acadèmia barcelonina. Sovint es fa molt difícil destriar entre l'Escola i l'Acadèmia o viceversa, per la seva profunda comunió. L'Acadèmia, de fet, governava l'Escola, de tal manera que sovint el seu president semblava que fos el director de l'Escola fins i tot en aspectes d'ordre merament funcional.

Tanmateix, no podem oblidar la condició que tenien les acadèmies provincials com a delegades de San Fernando. És a dir, se suposava que l'Acadèmia havia de ser un "apèndix perifèric" del control central, per bé que de seguida havien de sorgir nombrosos motius d'enfrontament. La jerarquia i el rang sempre van estar presents a Madrid. En primer lloc, per damunt de tot manava i dictava les ordres San Fernando, sempre amb la benedicció del monarca. En segon lloc, hi havia les acadèmies de primera classe (com Barcelona), i en tercer lloc, totes les altres escoles o acadèmies. Les diferències eren ostensibles, per exemple, en el preu dels estudis superiors. L'esmentat reial decret del 1849 havia dividit l'ensenyament en estudis superiors i estudis elementals o menors; els primers adreçats específicament a les belles arts i els segons al dibuix aplicat a les arts i la fabricació. Mentre a San Fernando els alumnes pagaven una matrícula de 60 rals, a Barcelona<sup>88</sup> en pagaven just la meitat, 30. L'ensenyament elemental (l'aplicació de l'art a la indústria) naturalment seguia sent gratuït.

Pel que feia a la vetlla pel patrimoni, segona funció de l'Acadèmia, la Secció més activa fou la d'Arquitectura, que elaborava dictàmens contínuament perquè el control de les noves obres seguia en mans de San Fernando, tant com ho havia estat ja al segle XVIII. Tan absolut era que ratllava l'obsessió, en el sentit que, si bé les acadèmies provincials en principi havien d'actuar com a delegades, i per tant, racionalitzar i estalviar-li feina, els dictàmens, a causa de la seva malfiança, no estalviaven la tasca a la institució central, que, si s'esqueia, imposava la seva opinió i totes les discrepàncies possibles... i els consegüents endarreriments. Hi ha molts casos que demostren aquest fet i d'altres que se'n deriven.<sup>89</sup> Si seguim les

88. És a dir, a les especialitats de Pintura, Escultura i Gravat i de Mestres d'obres i directors de camins.

89. Només a tall d'exemple, val la pena esmentar que Pau Milà, aleshores responsable de la càtedra de Teoria i Història de les Belles Arts, el 6 de juny del 1852 demanava al Govern que els plànols de les obres que havien de passar a San Fernando hi passessin a través de les provincials, és a dir, que fos Barcelona qui ho vehiculés i no pas directament l'autor. Era una manera assenyada de guanyar control i poder, tal com pertocava a l'Acadèmia si, comptat i debatut, per llei era la responsable directa de vetllar pel patrimoni.



actes i els documents de l'arxiu de l'Acadèmia de Barcelona, es fàcilment comprovable l'interès i l'esforç d'acadèmics com Pau Milà, Francesc Daniel Molina, Elies Rogent, Josep de Manjarrés, Josep Oriol Mestres, Lluís Rigalt o Claudi Lorenzale, per esmentar-ne només alguns dels més rellevants, com també el bon criteri i la lucidesa de tots ells que, en conèixer ben de prop tot allò de què parlaven (ja fos d'arquitectura o altres temes), podien aportar-hi la solució més adient. Un altre bon testimoni, ja enderrocades les muralles, és el fet que, el 1854, Manjarrés, Milà i Villar es preocupessin per la urbanització de la part nova de la ciutat, és a dir, pel seu eixample, i adrecessin un ofici al governador perquè escoltés totes les corporacions que poguessin estar implicades en el seu projecte. Aquesta preocupació urbanística, molt important, demostra la capacitat de reflexió, interès i visió de futur dels seus membres.

L'obsessió de San Fernando pel control era cada cop més gran, de tal manera que s'arribà a extrems molt greus, que van ser viscuts intensament a Barcelona.<sup>90</sup> És el cas del discurs llegit per Pau Milà el 5 d'octubre del 1856, en la primera sessió pública de l'Acadèmia, presidida pel marquès d'Alfarràs, que no s'arribà mai a imprimir perquè la Junta de Govern rebé pressions del governador civil que acovardiren els acadèmics.<sup>91</sup> Per contra, Milà, en desacord, presentà la dimissió com a acadèmic i professor el 29 de novembre del 1856.<sup>92</sup> Si bé el discurs no s'ha conservat,<sup>93</sup> el cert és que sembla que Milà havia denunciat l'excessiva intervenció de l'Estat en l'Escola barcelonina, o el que era el mateix, una perniciosa centralització,<sup>94</sup> cosa ben fàcil de creure atesa la situació política general d'Espanya, on imperava un inoperant centralisme. Per bé que es tractés d'un aspecte més polític que no pas estètic, Barcelona ja vivia immersa en ple romanticisme, un fet que significava, per damunt de tot, la recuperació i defensa de la identitat nacional, de la qual la submissió absurda de l'Acadèmia barcelonina a San Fernando n'era justament el pol contrari. Alguns acadèmics, només alguns, i Milà entre ells, en foren bons defensors des del seu romàntic conservadorisme patriòtic.

Els artistes i intel·lectuals moderns, els romàntics o postromàntics de mitjan segle XIX, ja no restaven lligats, com l'artista setcentista, al servei del poder. Cada cop més, l'artista tendia a rebel·lar-se davant de les imposicions abstruses de l'acadèmia central. Però, segurament capficats per nombroses qüestions d'ordre burocràtic, no van dedicar prou temps a la discussió teòrica i a l'elaboració d'un ideari estètic, si bé és cert que a través dels casos pràctics dels dictàmens<sup>95</sup> (sobre-

90. La burocràcia absurda controlava coses tan ínfimes com el disseny de les medalles de cada acadèmia i arribava a uns límits caricaturescs: per poder participar en l'Exposició Universal de París del 1855 el govern disposà que l'Acadèmia de Barcelona (i les provincials) enviessin les obres a Madrid per a que des d'allà fossin enviades a París. Evidentment, només per una raó de sentit comú, l'Acadèmia barcelonina sol·licità poder enviar-les-hi directament. Finalment el govern accedí, a condició que se li trametés el llistat de les obres. S'hi envien obres de Clavé, Jubany i Manuel Vilar. Lluís Rigalt hi anà com a comissionat del govern.

91. ARACB, Junta General extraordinària del 21 d'octubre del 1856.

92. Si bé a l'acta de la Junta general del 7 de desembre del 1856 no se'n féu cap esment, com tampoc a la del 4 de gener del 1857.

93. A la seva mort, el seu germà Manuel no el trobà entre els seus papers. Sembla, segons Elies Rogent, que devia estripar-lo.

94. Vegeu BERTRÁN Y DE AMAT, *Del origen...*

95. El primer que hom sol·licità a la nova acadèmia, segons les actes de la Junta General del 12 de setembre del 1850, fou el relatiu a l'enderrocament d'una part de la façana medieval de l'Ajuntament de la ciutat, atès que s'havia rebut un expedient de la Comissió de Monuments Històrics i Artístics.

tot els d'arquitectura i escultura, molt nombrosos) podem destriar quines eren les seves tendències, i com la defensa del patrimoni històric, pròpia de la "doctrina" romàntica, s'hi féu ben present.

Alhora, ja començaren a sorgir les primeres crítiques contra la institució acadèmica i sobretot a posar en dubte la validesa del mètode des de dins de la mateixa Acadèmia. Fou capdavanter d'aquesta tasca el pintor Josep Galofre Coma (1819-1877), prototip de l'artista romàntic, format a Llotja i ell mateix acadèmic de diverses institucions europees, que el 1851 va escriure un text que duia per títol *El artista en Italia y demás países de Europa. El estado actual de las bellas artes*, en què es feia ressò d'aquest sentiment. Bon coneixedor de la realitat europea –no només barcelonina i hispànica– Galofre en feia una crítica molt dura i fins arribava a demanar la supressió de l'ensenyament acadèmic! Remarcava que el seu atac no era tant a l'Acadèmia com a l'Escola, és a dir, contra el mètode d'ensenyament de les belles arts; però, de totes maneres, després de preguntar-se de què havien servit tantes escoles acadèmiques, arribava a afirmar:

A medida que las Academias se multiplicaban, y crecía el número de alumnos y el de medianías, disminuían, como es natural, la afición de los comitentes, y desaparecían aun los de peor gusto; de modo que también bajo este concepto las Academias han dañado inmensamente los intereses de los Artistas, o por lo menos no han acertado a promoverlos.<sup>96</sup>

Un argument plenament d'actualitat aleshores, impensable cinquanta anys enrere, que demostra com veritablement, i malgrat les crítiques, el panorama artístic havia canviat. Perquè, tot seguit, no se n'estigué d'afegir, contra l'estat de les arts a Barcelona:

Pocas ciudades de Europa presentan tan cómodo bienestar [vol dir que la situació socioeconòmica era bona? que s'havia avançat més en la indústria que l'art?] y agradable aspecto; pero pocas veces hay también que se hallen más atrasadas en las Bellas Artes, más ignorantes del buen gusto y más extrañas a todo impulso vivificador de sentimientos poéticos, grandes y nobles.

Fos exactament així o no, atès que la ciutat feia uns quants anys que maldava per aixecar cap, tot seguit criticava la manera rutinària amb què s'ensenyava fins i tot a Roma, i hi afegia:

Por tanto, o refórmense las Academias, o destrúyanse como cosa inútil y de poco fruto. Lo digo con todo convencimiento, por haber visitado y observado así las de España e Italia, como las de Alemania, Francia, Países Bajos e Inglaterra; y en todos esos puntos me he convencido de que las Artes decayeron por la aparición de las Academias.<sup>97</sup>

96. JOSÉ GALOFRE, *El artista en Italia y demás países de Europa. El estado actual de las bellas artes*, Madrid, Imp. de L. García, 1851, pàg. 161.

97. GALOFRE, *El artista...*, pàg. 163-164.

Sens dubte, aquest text, publicat, curiosament, per San Fernando, sent-ne president José de Madrazo, no fou gens ben rebut a Madrid, on aquest pintor de perfil típicament conservador era un defensor encara del “bon gust” –i com a tal s’hi rebel·là–, mentre que Galofre era defensor de la figura del “geni”, del pintor lliure que mantenia un taller on treballava i era visitat per la seva clientela, la nova classe burgesa producte de la revolució industrial, que començava a consolidar-se.

Una gran novetat que es féu palesa a partir de mitjan segle és justament que l’Escola ja no era l’únic lloc on podien anar regularment els que aspiressin a ser artistes i sobretot aquells que volguessin aprendre realment les tècniques artístiques. Ja hi havia altres llocs on els aspirants a artistes podien acudir i aprendre-hi les interioritats de l’ofici: els tallers privats, sovint dels mateixos mestres de l’Acadèmia-Escola. Perquè l’escola acadèmica basava encara el seu ensenyament en el dibuix rutinari de còpia, ja fos de les cartilles, dels emmotllats (*Copia del antiguo y estudio de pliegues*, es deia una assignatura) o fins del natural. Però més enllà del dibuix, encara fonamental, les tècniques i els procediments restaven molt en segon pla. Aquests tallers, doncs, des de mitjan segle XIX, havien de jugar un paper molt important en el món de l’art arreu d’Europa i, per descomptat, a Barcelona.

## La reacció definitiva contra l’Acadèmia: la mirada vers París

L’alumne que assistia a les classes de Llotja compaginant-les amb l’anada al taller d’un artista retornava, en certa manera, a la formació de tipus més global que havien representat els gremis fins feia encara relatiu poc temps. Entre aquests mestres, sovint els mateixos professors-acadèmics de l’Escola, ja n’hi havia uns quants que, no sols qüestionaven el mètode acadèmic, sinó que van ser els introductors d’una nova concepció de la pintura, amb una nova temàtica i un nou estil que, apresos o importats de París, es van conèixer amb el nom de realisme. Perquè mentre proliferaven les crítiques al sistema acadèmic, París sorgia com el nou far on artistes d’arreu d’Europa havien d’anar des d’ara a imbuir-se dels nous camins de l’art.

El cas de Ramon Martí Alsina (1826–1894), deixeble del gran paisatgista Lluís Rigalt, sens dubte ha esdevingut paradigmàtic per explicar aquesta situació, al costat del de Josep Serra Porson (1824–1910), car l’enfrontament entre ambdós artistes representava dues vies pictòriques, el nou i el vell en podríem dir, un afer prou conegut i ben recollit per Joaquim Folch i Torres, biògraf de Martí i Alsina.<sup>98</sup>

Mentre començava a aflorar aquest nou ambient “antiacadèmic”, l’Acadèmia barcelonina havia introduït des del 1856 el costum d’organitzar sessions públiques anuals de distribució de premis als alumnes, en les quals, a més de les paraules del president i el secretari, de recomanació als alumnes, un acadèmic

98. J. FOLCH I TORRES, *El pintor Martí Alsina*, Barcelona, Junta Municipal d’Exposicions de Barcelona, 1920.

era el responsable de llegir un discurs sobre els aspectes més diversos de les arts,<sup>99</sup> sovint també amb indicacions precises de cara als joves.<sup>100</sup> Cal dir que, amb el temps, aquests textos han esdevingut el corpus teòric més important de la institució, tot i la seva discreció aparent. Més enllà de les actes i altres documents, la seva anàlisi ens permet fer una lectura crítica de la influència de la institució, reflex en una part de la vida artística del seu temps i de la dependència central.

Precisament, un dels primers discursos llegits a l'Acadèmia a l'inici dels anys seixanta va correspondre a Martí Alsina, professor de l'Escola des del 1852 i acadèmic des del 1859, que ja havia estat a París els anys quaranta, on havia conegut l'obra "revolucionària" de Courbet i el realisme. El 8 de novembre del 1863, des de la tribuna acadèmica, Martí Alsina introduïa definitivament i sense embuts el realisme, no sols a l'Acadèmia sinó a la ciutat. És a dir, per primera vegada l'Acadèmia (en la versió neoclàssica de la bellesa ideal basada en la imitació dels antics i en la versió alternativa del natzarenisme d'arrel religiosa i to medievalitzant) esdevenia qüestionada des de dins per un pintor modern que rebutjava tant una cosa com l'altra. Una nova doctrina es feia present: les belles arts eren per a tothom, i l'art estava en tot (no només en els déus i herois antics o en el Déu i els sants cristians). Per això, l'artista plasmava tot allò que tenia al seu voltant. L'artista, deia Martí, és un home que viu la vida, la vida de la gent, els records del passat i el present. A més, era conscient de la situació crítica de la vida artística a Catalunya, "el país catalán", tot i que alhora era optimista, ja que estava convençut que ben aviat tindria lloc un canvi. El remei, segons ell, era la difusió de la nova via realista.

De ben segur que aquest discurs, aparentment tan simple, pronunciat davant d'alguns dels que havien estat els grans defensors del romanticisme –Lorenzale, Manuel Milà o l'arquitecte Rogent– no devia ser comprès, o potser, fins i tot, no devia ser ben rebut, malgrat que, segons sembla, fou menys incisiu del que s'havia proposat en un principi.<sup>101</sup> Però, indiscutiblement, París ja s'havia infiltrat en l'Acadèmia, i més enllà.<sup>102</sup>

En la sessió pública del 9 de febrer del 1868, cinc anys després, l'última abans de la Revolució de Setembre, el gravador Joaquim Pi i Margall va llegir-hi un nou discurs en què parlava de pintura i «de cómo debe seguir la senda del progreso y si es susceptible de reforma».<sup>103</sup> Pi creia necessària, com Martí Alsina i tants altres, una reforma de les arts arreu. Tot fent referència a la llibertat del sentiment proclamada per la Revolució Francesa, feia una forta crítica als artistes catalans, que titllava d'insensibles i de no ser capaços de traduir la realitat en la seva obra. Perquè per a Pi, els artistes eren més bons com més fidels intèrprets del seu temps aconseguien ser, en part perquè considerava que l'art havia

99. El primer fou Pau Milà i Fontanals, que hi llegí el text que comportà tant d'aldarull i el dugué a dimitir, com hem vist més amunt.

100. Mireia Freixa va fer-ne recentment una valoració crítica en el seu discurs d'ingrés a l'Acadèmia. Vegeu FREIXA, *En el decurs del Discurs...*

101. Tal com apuntava FREIXA, *En el decurs del Discurs...*, pàg. 17-18.

102. Tot i que Folch i Torres, apassionat biògraf de Martí i Alsina, afirmava que si bé el neoclassicisme i el romanticisme arribaren a Catalunya per les vies normals de la cultura moderna, apreses pels pensionats a Europa, el naturalisme de Martí i Alsina no era una fórmula importada, «sinó que neix com una espontània floració».

103. *Acta de la Sesión Pública celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona, del 9 de febrero de 1868*, Barcelona, 1868.

de ser útil i instructiu.<sup>104</sup> Però al final del seu discurs hi havia un signe d'esperança. Pi celebrava el fet insòlit que en la darrera exposició celebrada a l'Acadèmia el 1866, que significà el triomf oficial del realisme, s'hagués premiat amb una medalla d'or una pintura de paisatge del jove mallorquí Antoni Ribas, la qual cosa era un veritable signe de modernitat, car la tria de gèneres pictòrics era també un dels aspectes més característics de la lluita entre els acadèmics convencionals i els més avançats.<sup>105</sup> La història i també la història sagrada –amb la possibilitat d'incloure els “nus clàssics”– eren arreu d'Europa els gèneres acadèmics per excel·lència. El paisatge, que s'havia començat a introduir com a assignatura a l'Escola de Llotja el 1824,<sup>106</sup> encara era considerat un gènere menor. Per això no es estrany que Pi afegís:

El ejemplo de esa innovación parece haber sido fructífero, pues según tenemos entendido el gobierno tiene en proyecto un nuevo reglamento en este sentido para la próxima exposición. Así se contribuye a realizar justicia entre los artistas; así se contribuye a que desaparezcan de nuestras exposiciones tan gran número de cuadros repugnantes cuyos autores las más de las veces lo sacrifican todo al exagerado mérito que suele atribuirse al desnudo: así menguará el afán de producir tantas obras de arte hechas con el único y exclusivo objeto de reproducir una actitud académica, obras que no significan nada y suelen llevar títulos extravagantes porque no encuentra el artista ninguno que le cuadre después de haber sudado mucho en buscarlo.<sup>107</sup>

És cert que a París l'art dels anys seixanta, setanta i fins i tot vuitanta, sota l'estela de Napoleó III, vivia encara del penetrant neoclassicisme de Winckelmann i Mengs, tot i que alhora hi apuntava Baudelaire. Tant Ingres i David i el seu gran nombre de deixebles i imitadors, com els romàntics, n'eren deutors. Però també és cert que per sobre dels artistes *pompier*, sorgí la modernitat. Una nova política cultural comportà per primera vegada una reflexió profunda sobre els mètodes d'ensenyament de les belles arts, és a dir de l'escola acadèmica,<sup>108</sup> que contemplava l'art aplicat a la indústria, amb tots els enfrontaments i lluites possibles, i també una reflexió sobre el paper de les exposicions i l'organització d'algunes de caràcter universal.

Al costat de l'art oficial, *pompier*,<sup>109</sup> la participació en els denominats “salons” es veié trasbalsada quan, l'any 1863, alguns artistes no admesos per un jurat acadèmic sol·licitaren a l'emperador poder exposar paral·lelament en un altre lloc, i aquest ho aprovà. La institució dels des d'aleshores cèlebres “*refusés*”, al *Salon* homònim (la gosadia dels nus femenins al *Déjeuner sur l'herbe* d'Edouard Manet),

104. Recordem que era germà del segon president de la I República, un home progressista i bon coneixedor de l'obra de Proudhon.

105. *Diario de Barcelona*, 26 i 28-V-1866.

106. El titular de la primera càtedra fou Pau Rigalt i Fargas, més pendent dels models clàssics que del natural. Fou succeït pel seu fill, Lluís Rigalt i Farriols el 1844, el qual és considerat ja com el gran paisatgista que va recórrer tot el país, dibuixant-lo i pintant-lo, amb una actitud ja típicament romàntica.

107. *Acta de la Sesión Pública...*, pàg. 19-20.

108. BONNET, *L'enseignement...*, pàg. 225-250.

109. Pierpaolo LUDERIN, *L'art pompier. Immagini, significati, presenze dell'altro Ottocento francese (1860-1890)*, Florència, Leo S. Olschki (Pocket Library of Studies in Art, XXXI), 1997..

permetia per primera vegada que tots els artistes poguessin exposar al marge dels jurats convencionals, que, naturalment, se sentiren derrotats, o si més no, menystinguts.

Aquest fet tan singular i innovador fa que els historiadors contemporanis, i especialment l'escola francesa, consideri la data del 1863 com el naixement de la pintura moderna. Ja hem vist que al final d'aquell any Martí Alsina llegia el seu discurs tan poc acadèmic a Barcelona, sota aquest mateix influx. Tot plegat era símptoma de nous temps, l'inici de la davallada final de l'Acadèmia i la divulgació progressiva de tota mena d'art, un fet que explica l'aparició d'un nou públic i client, de les galeries, i la influència de les figures del marxant d'art i del mecenes.

La realitat artística catalana començà, doncs, a estar més d'acord amb l'europea del que es podria esperar. Justifica aquesta afirmació el fet que, just superat l'equador del segle, per primera vegada els artistes catalans anaren a l'estranger no tan sols per formar-se, sinó també per participar en les exposicions i salons; és a dir, per enfrontar-se als seus col·legues d'altres països i competir per un mercat. Amb motiu de l'Exposició Universal celebrada a París el 1855 –la segona després de la *Great Exhibition* de Londres de 1851–, hi exposaren per primer cop Lorenzale, Clavé, Espalter, Cerdà, Galofre, Arrau..., presentant-hi alguns temes històrics, no precisament els catalans característics de la Renaixença, sinó espanyols (Isabel la Catòlica, temes morescos, que com a “exòtics” podien agrada a París...), altres de to natzarè, religiosos, i alguns paisatges, és a dir, dins encara de l'òrbita romàntica ja superada.<sup>110</sup> Tanmateix, malgrat la seva aportació discreta, ja s'havia fet el salt, i des d'aleshores hi trobem de forma regular presència catalana.

Aquest fet és una mostra que el marc sociocultural de la ciutat a poc a poc anava canviant, en bona part com a conseqüència que, entre el final de la primera guerra carlina el 1839 i el 1861, Barcelona havia viscut una intensa revolució industrial –especialment tèxtil–, paral·lela a la revolució liberal, que seguí en vigència fins els anys vuitanta.<sup>111</sup> Aquest fet, clau per la història de la ciutat i del país, explica el perquè del sorgiment d'una nova xarxa social en mans de les noves classes burgeses i menestrals, que fomentaren noves vies d'expressió i, naturalment, de representació.

Per això, fou justament aleshores quan les obres dels pintors començaren a adquirir un altre significat, és a dir, començaren a ser considerades com un valor cultural i alhora comercial, cada cop més allunyat de la figura i l'obra del, podríem dir-ne, mite de l'artista romàntic pur que s'havia enfrontat i trencat amb la “veritat” neoclàssica. La sublimació romàntica de la llibertat de l'artista tocava de peus a terra i començava a consolidar-se una nova figura: un artista, sovint fins i tot professor de l'Acadèmia o de l'Escola i sovint crític amb la mateixa institució, que no obstant això, si volia viure de l'art, havia de satisfer una clientela cada cop més exigent o estar a sou dels nous mecenes o protectors. Ras i curt, l'espiritualitat romàntica donava pas al comerç de l'art.

110. Vegeu Sílvia FLAQUER i REVAUD i M. Teresa PÀGES i GILIBETS, *Inventari d'artistes catalans que participaren als Salons de París fins l'any 1914*, Barcelona, Diputació de Barcelona i Biblioteca de Catalunya, 1986.

111. CARRERAS, «Força i limitacions...», pàg. 74-82.

Fou el cas del mateix Martí Alsina que, d'una banda, arribà a tenir set tallers oberts a Barcelona,<sup>112</sup> i de l'altra, treballà per a un dels més importants col·leccionistes del seu temps, el comerciant i financer Sebastià Anton Pascual, que també fou acadèmic de Belles Arts, entre el 1852 i el 1872.<sup>113</sup>

Dins d'aquest nou panorama de la vida artística barcelonina, al marge de l'Acadèmia, que "oficialment" i "retrogradament" encara mirava cap a Roma, sorgiren també alguns artistes que, sense lligams amb l'Escola, assoliren un cert èxit entre el sector social que els adquiria obres per decorar les seves llars, com el cas d'Enric Ferai,<sup>114</sup> que, dedicat ja plenament al paisatge, fou un dels pintors més assidus de les exposicions barcelonines d'aquell temps.

## Les exposicions d'art a Barcelona i Madrid

Les exposicions d'art barcelonines d'aquest període es ceneixen a un reduït nombre de mostres. En primer lloc, cal esmentar les de l'Associació d'Amics de les Belles Arts, creada per la Societat Econòmica d'Amics del País, que organitzà mostres venals entre el 1847 i el 1859. L'Associació estava formada per uns tres-cents accionistes, molts dels quals eren industrials, financers i fins i tot artistes, amb una àmplia participació de la societat més representativa.<sup>115</sup> Els crítics del moment, com ara Francesc Miquel i Badia, des del *Diari de Barcelona*, en divulgaren el funcionament, el rol artístic i la incidència social.<sup>116</sup>

L'objectiu de l'Associació era estimular l'amor a les Belles Arts, esperonar els artistes i difondre la seva obra. Podien ser-ne membres tots aquells que en fossin accionistes, i una sola acció ja ho possibilitava.<sup>117</sup> Presidia la junta directiva el director de la Societat Econòmica, i dels sis vocals que l'acompanyaven, tots accionistes, tres havien de ser també membres de la Societat. Estem parlant d'un grup format per acadèmics, tant de Belles Arts com de Bones Lletres, tant aristòcrates com escriptors, erudits o tot alhora (marqués d'Alfarràs, Llobet i Vall-lloera, Ramon Roig, Josep de Manjarrés, Martí i de Cardeñas, Manuel Sicars, Magí Pers, Ramon de Siscar...), professors de Llotja, els mateixos pintors, uns pocs industrials (Pau Vilaregut, Joan Güell), banquers i mecenes (Ignasi i Manuel Girona) i arquitectes, com ara Elies Rogent, Josep Fontserè o Francesc Daniel Molina. El més selecte de la societat barcelonina; un fet que demostra ja no només una sensibilitat artística, sinó també el seu interès per l'art. En definitiva, una manifestació simptomàtica de la societat moderna.<sup>118</sup>

112. FOLCH I TORRES, *El pintor Martí Alsina...*, pàg. 131.

113. Segons les actes de l'Acadèmia de Belles Arts, fou nomenat acadèmic de la Secció de Pintura el 10 d'octubre del 1852. Fins ara, el treball més documentat sobre S. A. Pascual és el d'Àngels SOLÀ, «Art i societat a la Barcelona de mitjan segle XIX. Aproximació sociològica al consum privat d'obres d'art», dins FONTBONA I JORBA, *El Romanticisme a Catalunya...*, pàg. 52-58.

114. Francesc FONTBONA, «Enric Ferai (1824-1887), un paisatgista amagat, entre el romanticisme i el realisme», *Bulletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, VI (1992), pàg. 63-78.

115. Vegeu ASOCIACIÓN DE AMIGOS DE LAS BELLAS ARTES, *Exposición anual de 1859. Catálogo de las obras expuestas*, San Gervasi, 1859.

116. Només a tall d'exemple, vegeu F. MIQUEL I BADIA, «Exposición de pinturas de 1853. II», *Diario de Barcelona*, 31-VII-1853, pàg. 5.396-5.398.

117. Per cada acció s'havien de pagar 40 rals de billó l'any.

118. SOLÀ, «Art i societat...», va fer un estudi exhaustiu dels seus membres des del punt de vista socioeconòmic per tal de fer una primera aproximació sociològica al consum privat d'obres d'art.

Si bé entre els artistes hi trobem els pintors Arrau, Rigalt, Martí Alsina, Ferau, Mirabent i Josep Masriera, i els escultors Aleu i Vallmitjana, els mestres d'aquesta generació ja no en formaven part: és a dir, ni els germans Milà ni Claudi Lorenzale n'eren accionistes. Unes absències ben significatives que contribuïren a corroborar el canvi produït en el món de l'art cap a mitjan segle XIX. Ara bé, a la Barcelona del segon terç del segle XIX només hi havia encara dues grans col·leccions privades, una propietat de Josep Carreras d'Argerich i l'altra del ja esmentat Sebastià Anton Pascual, també membre de l'Associació, però cap dels dos era industrial o fabricant. Caldria esperar a l'acabament del segle per començar a trobar col·leccions notables d'industrials enriquits.

El 1866, l'Acadèmia de Belles Arts, malgrat la crisi, organitzà una gran exposició, de la qual ens resta el testimoni del catàleg.<sup>119</sup> Segons aquest, entre els seixanta-dos pintors que hi exposaren, el més ben representat era Martí Alsina, amb quaranta-cinc obres. D'elles, només una –un episodi de la Guerra del Francès de gran format– constava com a venal i en demanava 1.600 escuts; fou adquirida per l'Acadèmia.<sup>120</sup> Les altres obres pertanyien a diversos col·leccionistes, entre els quals sobresortien Pascual i José Brugada del Carril. En segon lloc, hi trobem Serra Porson, amb vint-i-set obres, amb els temes anecdòtics característics del pintor. Llevat de quatre, eren a la venda a un preu d'entre 32 i 800 escuts. En tercer lloc, seguia Enric Ferau, amb dinou paisatges, tots a la venda, amb valors entre 12 i 80 escuts. Després, Gaietà Benavent, amb quinze obres, entre marines i natures mortes (entre 10 i 70 escuts); Arrau i Barba i Josep Teixidor, amb catorze obres tots dos, les del primer fonamentalment estudis de fruites (30 escuts) i les del segon, paisatges (entre 60 i 400 escuts) i quatre marines (50 escuts); Narcís Inglada, amb tretze paisatges, que no estaven, però, a la venda; Lluís Rigalt, amb dotze paisatges, tots per vendre, entre 60 (quatre) i 500 escuts (quatre també); Modest Urgell, amb deu paisatges i un tema anecdòtic (entre 10 i 100 escuts); Miquel Fluixench, amb set temes històrics i dos retrats (entre 100 i 600 escuts); i Josep Mirabent, amb vuit natures mortes de flors i fruites (entre 56 i 200 escuts), tret d'una obra valorada en 1.000 escuts;<sup>121</sup> a més de la presència, podríem dir-ne més que testimonial, de Claudi Lorenzale, amb cinc obres entre religioses i històriques de gust natzarè, només per ser exposades, i de Marià Fortuny, instal·lat a Roma, amb tres obres, propietat de la Diputació,<sup>122</sup> que tampoc no estaven a la venda.

Pel que fa a l'escultura, amb una presència molt menor, dels nou artistes presents els dos més ben representats eren els germans Vallmitjana: Agapit amb sis obres, cinc d'elles models de les figures que havien de presidir el vestíbul de la nova Universitat de Barcelona, no venals, i només un cap de guix per 100 escuts, i Venanci, amb dotze, tres models per a la Universitat i nou obres, entre les quals cinc en guix, no venals.

En definitiva, l'exposició presentava pintura i escultura fonamentalment de tendència realista, entenent aquest adjectiu de la manera més àmplia possible

119. *Catálogo de la exposición de objetos de arte celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona en el año de 1866.*

120. *Titulada Sometent. Episodi de la Guerra de la Independència: 1808 (1866).* És un oli sobre tela de 1,67 x 2,60 m (RACBA, Inv. 289).

121. El preu més alt que arribaren a assolir algunes de les obres exposades.

122. *Una odalisca, El florentino (Siglo XIII) i Il Contino.*



i incloent en aquesta denominació la pintura anecdòtica, els temes costumistes, el paisatge, la marina, la natura morta i els temes florals. I en el cas de l'escultura, els retrats, les figures històriques i igualment alguns temes costumistes. Aquesta mostra, després de les de l'Associació esmentada, simbolitzà el triomf del realisme i esdevingué el millor testimoni de l'inici del dinamisme artístic de la ciutat, i fins i tot, per fi, de la pròpia Acadèmia (no Escola), que adquirí alguna obra per al seu museu.

Uns quants anys després, el 1868, ja durant el denominat Sexenni Revolucionari, l'arquitecte Jeroni Granell edificà el denominat Palau de les Belles Arts, a la Gran Via barcelonina, entre la Rambla de Catalunya i el passeig de Gràcia, al mig de l'eixample incipient, per encàrrec de la denominada Societat per a les Exposicions de Belles Arts, darrera de la qual hi havia novament la família dels banquers Girona –Manuel Girona en fou el patrocinador– i el pintor Martí Alsina.<sup>123</sup> Inaugurat el desembre del 1868, s'hi van fer exposicions fins el 1874, justament l'any que a París es presentava en societat l'impressionisme. Els catàlegs permeten comprovar quina era la tònica pictòrica del moment: el realisme, i dins d'aquesta nova orientació, el paisatgisme, que es consolidava com el nou gust artístic en el mercat artístic barceloní. Artistes com els ja esmentats i consagrats Ferreu, Rigalt o Martí Alsina n'eren els principals protagonistes.

A Barcelona, doncs, aquestes dues sèries de mostres entre el 1847 i el 1874, més la de l'Acadèmia del 1866, constituïren l'únic mercat comercial de l'art, preàmbul del mercat de l'art del tombant de segle, cada cop més proper a la realitat europea, en què s'ha d'incloure el cas singular de Marià Fortuny.

Fill de Reus, format a la Barcelona romàntica del seu mestre Lorenzale, pensionat a Roma,<sup>124</sup> coneixedor de Londres i París, fou un dels pocs artistes catalans vuitcentistes que de ben jove assolí fama internacional, per bé que morí a Roma el 1874, tot just quan semblava endinsar-se en un nou i revolucionari camí plàstic.<sup>125</sup>

Fortuny, però, tot i estar emparentat amb la família madrilenya dels pintors Madrazo,<sup>126</sup> retratistes dels reis i l'aristocràcia, defensors aferrissats del bon gust i l'elegància pictòrica i màxims exponents del virtuosisme acadèmic vuitcentista, va saber trobar un camí personal lloat a Europa que li va valer una gran fama, un munt d'imitadors i seguidors i una gran difusió de la seva obra, gràcies en bona part al marxant francès Adolphe Goupil, bon exemple d'aquest nou protagonista del món de l'art.

123. FOLCH I TORRES, *El pintor Martí Alsina...*, pàg. 90 i 91.

124. Alumne de l'Escola de Llotja el 1857 guanyà una pensió a Roma amb una pintura sobre un episodi de la història medieval de Catalunya (és a dir, plenament romàntica encara) que duïa per títol *Ramon Berenguer III aixecant l'ensenyà de Barcelona al castell de Fos*. El 1862 envià a Barcelona 17 acadèmies i la còpia del quadre *Tarquino i Lucrecia*, de Giovanni Bilivert, tal i com estava obligat com a pensionat.

125. Si en vida fou un artista afamat, la seva mort prematura en un moment molt prometedor el convertí de seguida en un mite i model per als artistes joves. Un any després, el baró Davillier, bon amic seu, publicà la primera monografia sobre el pintor. L'any 1882, el crític i acadèmic Miquel i Badia li dedicà un ampli discurs necrològic a l'Acadèmia de Belles Arts, base d'una posterior monografia sobre el pintor publicada l'any 1887. Dos anys abans, el 1881, el també crític Josep Yxart, de tarannà molt més progressista que Miquel, ja li havia dedicat la primera monografia publicada a Barcelona (*Fortuny. Notícia biogràfica crítica*, dins de la col·lecció editorial "Arte y Letras"), amb fotogravats de Goupil, el seu marxant.

126. Va casar-se amb Cecília de Madrazo, filla de José de Madrazo i germana de Federico de Madrazo.

Goupil va saber aprofitar l'avenç de les arts gràfiques, tan característic del darrer terç del segle XIX, i esdevingué el principal divulgador (i explotador) de l'obra, no sols de Fortuny, sinó de molts altres artistes, entre els quals podem esmentar un bon nombre de catalans, com ara Tomàs Moragas, Baldomer Galofre (nebot de Josep Galofre), Romà Ribera i Antoni Fabrés, tots dins de l'estela de fortuniana i de la línia més virtuosista i convencional de la denominada «pintura de casacón». Tots ells estaven obligats a pintar un nombre de temes determinats, adaptats al gust, la moda i el comerç de l'art, fet que en algunes ocasions els allunyava totalment de les seves obligacions com a pensionats, com en el cas de Galofre a l'Acadèmia espanyola de Roma.<sup>127</sup> Tots ells, però, vivien i treballaven fora de Barcelona, a Roma o a París, raó per la qual el marxant tenia accés fàcil a la seva obra. Això significa que per ser conegut internacionalment –si més no des del punt de vista comercial– s'havia d'estar en uns llocs claus, i no pas a Barcelona. El marxant simbolitzava la servitud de la nova era, i la pintura “espanyola”, també en mans dels catalans, era vendible, especialment al mercat parisenc (i la denominada “espanyolada” ho continuà sent fins ben entrat el segle XX).

El lligam amb París creixia dia rere dia. Però el panorama esbossat no seria del tot fidel a la realitat si no recordéssim la relació entre els artistes catalans, molts acadèmics i professors de l'Escola, i les exposicions nacionals de belles arts creades per un reial decret d'Isabel II i celebrades a Madrid des del 1856.

Concebudes com a exposicions oficials bianuals, amb un caràcter ben diferent de les exposicions barcelonines analitzades, tant pel que fa a l'orientació plàstica, palesa en els premis que concedien, com també a l'organització, responien a un altre tarannà.<sup>128</sup> Seguiren el model dels *Salons* francesos i l'Estat hi premiava les considerades millors obres, atorgant medalles de diverses classes i adquirint les obres premiades, que passaven a formar part dels museus. Naturalment, els primers premis s'acostumaven a destinar al Museu del Prado i els altres als museus provincials (una creació estatal típicament vuitcentista, per cert). Volem més fèrula que aquesta? Els criteris, per descomptat, eren academicistes, i el gènere conreat i lloat per excel·lència era la pintura d'història, cada cop més incompatible amb el nou gust present a les galeries d'art. Sens dubte, els nous clients no apreciaven ni podien adquirir els grans formats amb temes generalment escabrosos i truculents d'una certa història d'Espanya, ben allunyada de la realitat, tan temporalment com emocionalment.

Madrid seguia el model oficial de París, mentre Barcelona seguia el model alternatiu als salons, el dels *Refusés* del 1863, és a dir, l'exposició de l'art viu i valent, ben lluny de la virtuosa esclerosi acadèmica. Al començament, només podien aspirar a guanyar-hi algun premi aquells artistes que conreessin aquest estil. En aquest sentit, la fèrula acadèmica ja s'estava acabant de fer fonedissa, per bé que alguns pintors seguien fent algun tema històric, que presentaven a Madrid, com ara un ja molt tardà Lorenzale amb un oli dedicat a *Els ambaixadors*

127. Vegeu el catàleg de l'exposició *Baldomer Galofre (Reus, 1846 - Barcelona, 1902)*, a cura de Fernando ALCOLEA, Reus, Institut Municipal de Reus, 2003.

128. Bernardino DE PANTORBA, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Alcor, 1948.

de la Diputació a Vilafranca prohibeixen a la reina Joana que acompanyi el príncep de Viana a Barcelona, del 1870.<sup>129</sup>

Ara bé, és cert que entre el 1856 i el 1899 un representatiu nombre d'artistes catalans hi participaren, moguts, lícitament, pel desig de reconeixement i recompenses. Des de Josep Mirabent, ja esmentat, que participà en la primera, a l'escultor Venanci Vallmitjana, que ho féu el 1858, Martí Alsina, Mercadé, Galofre, Parcerisa, Urgell, Caba... o l'escultor Suñol, que hi participaren en una o més ocasions al llarg dels anys seixanta i setanta. Cap d'ells, però, mai no va guanyar cap primera medalla, que fins a mitjan anys noranta solien recaure en els temes històrics, generalment força truculents i luctuosos, com ara *La campana de Huesca*, de Casado del Alisal.

Els artistes catalans, com Martí Alsina, només van ser premiats amb algunes medalles de segona classe. No és estrany, car l'any 1884, que s'hi presentaren, entre altres, Apelles Mestres, Tamburini, Joan Llimona i Baixeras, el primer premi s'atorgà a un jove pintor, J. Luna Novicio, pel seu tema *Spoliarum*, un quadre horripilant que féu vessar molta tinta, acompanyat de moltes medalles de segona i tercera classe també de temes històrics. Benito Pérez Galdós comentà la mostra i criticà durament l'obsessió per la pintura històrica i animà els artistes a «pintar la época presente».<sup>130</sup> De fet, l'any que s'aplegaren més quadres d'història va ser el tardà 1887, amb un total de vuitanta-tres teles. No fou fins cap el 1892 quan aquest fet començà a canviar i la pintura històrica de gran format va ser reemplaçada paulatinament per la pintura de gènere, de mitjans i petits formats anecdòtics i amables. Per això, per fi, el 1897 ja es pot parlar de la veritable agonia –tot fent servir una expressió molt d'acord amb la seva tràgica iconografia habitual– del quadre històric. Però no hem d'oblidar que en aquesta data a Barcelona s'obria la taverna dels Quatre Gats, on coincidirien, entre altres, Casas, Rusiñol, Nonell, Mir i el jove Picasso, i es publicava la revista *Luz*, que cercava la llum que feia falta per regenerar la societat, i especialment l'espanyola,<sup>131</sup> i també s'estrenava l'òpera simbolista *La fada*, amb música d'Enric Morera. Sens dubte, el panorama nacional que hem resumit mostra un cop més la distància entre Madrid, Barcelona i París.

Però una cosa eren els artistes i l'altra l'ensenyament oficial. El cas barceloní era força equivalent al de la majoria de les escoles acadèmiques d'Europa, fins i tot de les de més gran renom. Perquè on més va perdurar l'herència neoclàssica probablement fou en la manera d'ensenyar les arts. Per això és natural que a Barcelona el natzarè i acadèmic Lorenzale en fos director des del 1857 fins encara el 1877.

129. Que demostra com encara romania viu un cert sentiment romàntic d'admiració pel príncep, considerat un símbol de la llibertat de Catalunya, enfront del seu pare Joan II i la seva madrastra, Joana Enríquez, filla de l'almirall de Castella.

130. Recollit per PANTORBA, *Historia...*, pàg. 114.

131. De la qual un gran sector d'intel·lectuals i polítics catalans se'n sentien responsables.

## Dos camins paral·lels: l'ensenyament artístic tradicional i l'art modern

Una llei d'Instrucció Pública del 17 de juliol del 1857 havia disposat que les escoles especials, com la barcelonina de Belles Arts, restessin sota el règim universitari i el finançament de l'Estat. Malgrat això, l'Acadèmia, que, pel seu decret fundacional, estava destinada a interessar-se per tota mena de qüestions artístiques, s'agafà a això per no abandonar la tutela de l'Escola. Aquest nou estatus, però, no durà gaire, ja que, el 1869, l'Estat suprimí dels seus pressupostos anuals la quantitat assignada a l'ensenyament superior, tot desentenenent-se de Belles Arts, dels mestres d'obres i de Nàutica, per bé que autoritzant les diputacions provincials que incloguessin les seves despeses en llurs pressupostos. Dos anys després, el 1871, en ser suprimida l'Escola Politècnica Provincial, es crearen dues escoles amb plans aprovats per l'Acadèmia. La de Belles Arts, dirigida per Lluís Rigalt, i la d'Arquitectura, de la qual fou director Elies Rogent, i que el 1874 fou traslladada interinament a l'edifici de la nova Universitat. Malgrat tot, l'Acadèmia barcelonina va seguir íntimament unida a l'Escola, perquè el decret només feia referència als estudis elementals de Belles Arts, i va seguir rebent de la Diputació els diners per als materials de l'ensenyament. Finalment, un reial decret del 4 de gener del 1900 imposà una nova organització de les escoles de Belles Arts, sense cap mena d'intervenció de les acadèmies. Aleshores sí que l'Acadèmia, també a Barcelona, malgrat oferir una certa resistència, va perdre l'Escola. Per primer cop es plantejava obertament quin sentit tenia la institució si no havia d'ocupar-se de l'ensenyament, fins aleshores una de les seves funcions principals.<sup>132</sup>

Tanmateix, l'obsolescència dels mètodes de l'Escola era manifesta des de feia anys. Els artistes miraven cap a París, perquè entorn del 1900 ja cap pintor europeu mirava cap a Roma.<sup>133</sup> Tot aquell que volia conèixer i introduir-se en el món de l'art per força havia d'anar a la capital francesa, on semblava que tot era possible. L'atracció de París era desmesurada. Bé ho van veure un gran nombre d'artistes que passaren per Llotja, amb més o menys assiduitat, però que tan aviat com podien hi anaven, i no precisament pensionats, com ho havien estat la majoria dels neoclàssics. Amb fortuna pròpia o familiar, sense un ral, vivint-hi bé o morint-s'hi de fred i gana, els joves catalans (com tants joves europeus) anhelaven amarar-s'hi de modernitat. El model no era unívoc, sinó divers, no era una norma fèrria, sinó la llibertat i l'originalitat consegüent. Això explica, per exemple, que Santiago Rusiñol hi anés a la tardor del 1889, portat pel desig de ser artista, i abandonant fins i tot la seva dona i la seva filla molt menuda. Juntament amb Casas, Utrillo, Canudes... hi descobriren una nova manera de pintar, l'impressionisme i el postimpressionisme, però sobretot la llibertat de l'artista modern i la nova religió de l'art per l'art.

132. Tot i que a la sessió pública de 31 de desembre del 1893, el seu president Felip Bertran d'Amat ja comentava com la vida acadèmica no gaudia de la plenitud d'altres temps i el preocupava el fet que si definitivament l'Escola de Belles Arts deixava de dependre'n, com ja es temia, aleshores sí que la situació seria crítica del tot, car la institució deixaria de tenir una bona part del seu sentit.

133. Això explica també el poc sentit de l'Acadèmia Espanyola a Roma, fundada el 1873, amb directors com Casado del Alisal, Pradilla, Palmaroli o Villegas (que el 1901 fou nomenat director del Museu del Prado), que evidentment avui només recorden alguns especialistes.

La història, però, no transcorre en línia recta i constant i, en el camí de l'esforç per desvincular-se de la fèrula acadèmica madrilenya, el 1895 trobem encara un exemple que demostra com l'administració, que no pas el pensament ni la teoria artística, seguia mantenint les regnes del poder. El 21 de desembre del 1894, Josep Lluís Pellicer, gendre de Martí Alsina, acadèmic i catedràtic interí, va presentar-se a Madrid al concurs per ocupar la plaça que el seu sogre i mestre havia deixat vacant per defunció. El concurs, però, es declarà desert, malgrat la seva vàlua reconeguda. Tot sembla apuntar que l'Acadèmia madrilenya no aprovava les tendències realistes de Pellicer,<sup>134</sup> però per primera vegada en la nostra història acadèmica el fet va gaudir d'una gran transcendència i esdevingué un tema d'actualitat al carrer. Vist com un atac de l'Estat a Barcelona, Pellicer fou rebut per una manifestació de suport de més de tres-cents alumnes que l'acompanyaren fins a Llotja. Es feren nombrosos actes organitzats per diverses entitats ciutadanes i els alumnes es declararen en vaga, fins al punt que el director, d'acord amb el rector de la Universitat, va suspendre les classes de l'assignatura. Tres mesos després, Pellicer obria una escola de dibuix. Malgrat tot, ell fou l'encarregat de llegir el discurs en la sessió pública del 29 de desembre del 1895, que dedicà justament a plantejar la necessitat de dotar l'Escola d'un programa nou i d'acord amb l'actualitat,<sup>135</sup> enmig del qual defensà també l'equivalència entre les arts belles i les arts industrials. En realitat, el sector més conservador i més ben connectat amb el poder central, ben representat pel professor regeneracionista Leopoldo Soler y Pérez,<sup>136</sup> s'havia imposat. La plaça es cobrí el 1897 amb l'escultor Vicente Climent Navarro, professor de dibuix de l'antic, prototip de la carcúndia acadèmica, tal com demostrà en el discurs pronunciat en la sessió pública del 20 de gener del 1901,<sup>137</sup> en què manifestava estar d'acord amb l'ensenyament acadèmic impartit, tot i que reconeixia que hi havia moltes veus en contra. Entusiasta del sistema de l'escola acadèmica, ben allunyada del sistema dels tallers i dels gremis en què, segons ell, l'alumne només podia ser un imitador del mestre, a l'inrevés del que proposava l'escola moderna, on els mestres eren molts i les possibilitats "infinites".

Barcelona feia anys que havia iniciat un profund procés de transformació. Arran de l'enderrocament de les muralles i la profunda modernització que comportà la reforma de Cerdà, havia sorgit el desig de monumentalitzar la ciutat, que succeí al desplegament d'imatgeria romàntica exaltadora del passat autòcton, feta realitat entre 1840 i 1870, aproximadament.<sup>138</sup> Es fomentà tant el monument commemoratiu en carrers i places com l'escultura popular seriada de devoció (dita d'Olot pel seu destacat centre de producció) i l'escultura decorativa o de saló, gràcies en bona part a l'avenç notable de les tècniques reproductores que havia tingut lloc al llarg de la segona meitat de segle.<sup>139</sup>

Posteriorment a Campeny, algunes obres s'havien encarregat a l'estranger, especialment a alguns artistes italians, com ara Fausto Baratta.<sup>140</sup> Però després

134. Malgrat la data tan tardana que feia del realisme una tendència ja superada pel simbolisme, etcètera.

135. *Importancia de la Enseñanza artística*, duia per títol.

136. Que havia de ser director de l'Escola del 1901 al 1911.

137. Que duia per títol *Enseñanza y estudio de las bellas artes*.

138. Vegeu VÉLEZ, «Creació artística....»

139. Recuperació de l'antic mètode a la cera perduda, nous aliatges, galvanoplàstia, terres cuites, etcètera.

140. Autor de la Font del Geni Català, del 1856, al pla de Palau, dedicada al marquès de Campo Sagrado, que havia dut les aigües de Montcada a la ciutat de Barcelona, i considerada com el darrer monument neoclàssic de la ciutat.

de la crisi neoclàssica i l'escàs impacte del natzarenisme i el romanticisme en el camp escultòric, com hem vist (ja que els escultors es limitaren a representar temes històrics en lloc d'aventures de déus grecs i romans, amb una gran proximitat formal amb l'estètica anterior, producte en una bona part d'un mateix mètode d'ensenyament), finalment, doncs, tingué lloc una notable revifalla de l'art tridimensional.

En aquesta revifalla escultòrica sembla possible advertir-hi com els bons escultors, formats en la tradició neoclàssica, van saber enllaçar amb la tradició barroca encara latent, sobretot en el camp religiós, i l'adaptaren al realisme en voga a Europa, tot convertint-la en imatges urbanes, i fent extensible el fenomen fins i tot a la de la ciutat dels morts, com a imatges funeràries, sense oblidar tampoc la imatgeria pròpiament religiosa. Mentre els artistes de més renom es dedicaven a la gran escultura monumental per encàrrec oficial, altres hi col·laboraven anònimament o bé conreaven l'escultura decorativa de gran difusió, però no per això exempta de qualitat. Sens dubte, París també era la referència estilística, per bé que la tradició local no desmereixia en res la qualitat mitjana europea.

L'empenta industrial, comercial i socioeconòmica de Barcelona era ben diferent de «la vacuïtat espiritual del centre», tal com va definir Feliu Elias la situació de la capital madrilena a propòsit de com aquesta xuclava l'escultura de la perifèria, tot afegint-hi:

Si ni Catalunya ni València no haguessin estat terra d'artistes, en tota Espanya no s'hauria produït art d'importància [...]. Catalunya i València feren això per les llurs pròpies forces sense que l'Estat hagués fet el més mínim esforç per a promoure un art ni una cultura.<sup>141</sup>

Elias podia mostrar-se més o menys apassionat, però la realitat era força com ell la narrava als anys vint del segle passat. Per exemple, fins i tot escultòricament i comercialment parlant, la difusió catalana arreu del món fou una realitat a través del gran nombre d'obres executades sobretot a la fàbrica olotina d'*El Arte Cristiano* i exportades majoritàriament a Amèrica del Sud. Així mateix, moltes de les grans obres monumentals repartides per tot l'Estat o en moltes ciutats hispanoamericanes, i un gran nombre de bibelots o escultura de saló que es venien en diverses botigues barcelonines, havien estat fabricades a la foneria Masriera i Campins, una indústria clau a l'hora d'estudiar l'escultura catalana del segle XIX, car hi coincidiren els grans noms de l'escultura catalana del darrer quart del segle XIX i primers anys del XX: Nobas, Fuxà, Blay, els Vallmitjana, Reynés, Arnau, Manolo i molts altres.<sup>142</sup>

Als anys vuitanta, a les obres de transformació i modernització de la ciutat s'hi sumà el projecte de l'Exposició Universal, celebrada el 1888, si bé gestada des d'uns quants anys abans, i avui considerada unànimement pels historiadors com la porta d'entrada de Barcelona a la modernitat. Paral·lelament, en els cer-

141. Feliu ELIAS, *L'escultura catalana moderna*, Barcelona, Barcino, 1926, vol. I, pàg. 118-119.

142. Vegeu Mercè DONATE, «La foneria artística Masriera i Campins», dins DDAA, *Els Masriera*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Generalitat de Catalunya i Proa, 1996, pàg. 214-223.

cles intel·lectuals va anar prenent cos la idea que calia una regeneració per fer realitat l'anhelada modernitat. Es concebia que la regeneració venia del Nord,<sup>143</sup> és a dir, que els ulls d'aquells intel·lectuals i artistes (i de tots aquells que volien introduir novetats i millores en els seus terrenys professionals, industrials, etcètera) havien de fixar-se en Europa. Els artistes, ja ha estat dit, van mirar preferentment cap a París, sense oblidar Brussel·les, Londres o Escòcia i Viena. La proximitat relativa de la capital francesa, la semblança de la llengua, l'ascendència de la sòlida cultura veïna sobre el nostre país, posà París com a primera fita. Casas i Rusiñol, al seu retorn de París, introduïren a Barcelona l'impressionisme i el simbolisme. Foren els pintors i els primers crítics moderns –una figura que prengué cos plenament al tombant de segle– els que van fer una veritable reflexió sobre el sentit de les noves escoles artístiques. Catalunya, des de la perifèria de l'Estat, esdevingué capdavantera en aquest terreny i en molts altres, però alhora se sentia profundament deutora de París, la seva veritable capital cultural. El dilema centre i perifèria ha estat estudiat en els darrers anys des de diverses òptiques, i ben aplicat a la Barcelona del tombant de segle i del modernisme,<sup>144</sup> final de trajecte d'aquest llarg recorregut, on resta ben manifest el desig de modernitat, tal com ho recull el nom del moviment.

No pot sorprendre'ns que els joves artistes catalans es declaressin antiacadèmics i marxessin cap a París al final dels anys vuitanta, després de l'Exposició Universal, la primera alenada europea i internacional viscuda a casa. Allà, on tot era susceptible de ser pintat, descobriren un món nou que els permeté de reivindicar la sensibilitat, la sinceritat i la veritat, un concepte fins aleshores no explícit en el marc estètic local. El 1890, la Sala Parés mostrà per primer cop les obres de Montmartre de Rusiñol i Casas, i Raimon Casellas, màxim exponent del crític modern,<sup>145</sup> des de la revista *L'Avenç* –un dels primers portaveus del Modernisme–, inicià la defensa d'aquesta pintura i descobrí en Rusiñol el millor exponent de la modernitat pictòrica a Barcelona.<sup>146</sup> Alhora, criticà durament les exposicions nacionals de Madrid, com ha estat remarcat, força ancorades en l'estètica de “sang i fetge” de gran format. I quan en l'edició del 1892 hi van ser rebutjades totes les obres dels artistes catalans, ja modernes o modernistes, defensà aferrissadament el trencament amb l'art espanyol. Mentrestant, els catalans assumien la nova concepció de l'art per l'art i sublimaven l'artista com el sacerdot d'aquesta nova religió.

El modernisme fou entès com una actitud de cerca de la modernitat, sense oblidar, però, la tradició, car aquesta simbiosi es considerava el camí per assolir

143. Tanmateix, mentre que la regeneració venia del Nord, podríem dir que l'Acadèmia romania en el Sud. Ho prova, només a tall d'exemple, com el 1896 encara recomanava a l'Escola de Belles Arts i d'Arquitectura que proposessin un pla de nous premis i pensions a Roma, i la Diputació les restablí el 1898.

144. Míreia FREIXA, «El Modernisme català: creació des de la perifèria», dins GRAU i MUÑOZ, *Catalunya, una història europea...*, pàg. 74-82.

145. Curiosament, per primer cop en l'àmbit acadèmic, en la sessió pública del 30 de desembre del 1897, el professor de dibuix lineal Felipe Mario López y Blanco, molt espanyolista, que hi féu una reflexió molt lúcida sobre les arts industrials i la dependència entre forma i funció, esmentà i valorà positivament la figura del crític amb aquestes paraules: «Busquemos al verdadero sacerdote del sagrado ministerio de la crítica: escasea, pero por ventura no falta. Sometámonos a sus sanos consejos, acatando heroicamente sus fallos para ser dignos del hermoso nombre de artistas». Sia com sia aquest artista o professor i la seva obra, el que és important és el reconeixement d'aquesta figura moderna del món de l'art en el si de l'Acadèmia, parlant-ne als joves!

146. Sobre Casellas és obligat remetre a Jordi CASTELLANOS, *Raimon Casellas i el Modernisme*, Barcelona, Curial/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983.

un nou paper com a societat i com a ciutat en el si d'Europa. *Art Nouveau* i valors autòctons s'hi fongueren enmig de nombrosos daltabaixos socials. A Barcelona, sensible a la crisi i a les conseqüències de la pèrdua de les colònies espanyoles, en aquest moment s'hi consolidà també el catalanisme que feia front a Espanya. Per això, en el modernisme s'hi amagà una bona dosi d'identitat nacional –òbviament antiacadèmica– i per això els grans arquitectes –Gaudí, Domènech i Montaner i Puig i Cadafalch– coincidiren amb els coetanis de l'*Art Nouveau*, però no renunciaren a la tradició autòctona: als materials i les tècniques que, ben a l'inrevés, recuperaren i adequaren als sistemes del seu temps. Per a ells, fer arquitectura era sinònim de fer pàtria, o potser millor, de reconstruir una pàtria, una fita assolible també a través dels seus projectes.<sup>147</sup>

Però no tot acabà aquí. Superada la primera modernitat introduïda per Casas i Rusiñol, conreada per molts artistes, tan sincerament com tòpica, tingué lloc l'aparició d'una nova generació que formulà un nou llenguatge plàstic. Nonell, Mir, Canals, Pitxot i Picasso al capdavant, més els escultors Hugué, Fontbona, Gargallo, darrerament agrupats pel seu comú expressionisme,<sup>148</sup> reflex del corrent homònim europeu que, en no ser ben acceptat pel mercat burgès de Barcelona –de mirada estreta– provocà que aquests artistes o bé arrellessin a París o bé reconduïssin la seva carrera seguint altres camins. Sia com sia, des de la nostra òptica, l'acadèmia i la fèrula central feia temps que eren merament “simbòliques”, malgrat les actituds de certs jurats “nacionals” que fins els primers anys del segle xx no premiaren la pintura catalana modernista, un cop ja beneïda i del tot superada per altres vies veritablement revolucionàries. La dependència estètica de Barcelona respecte a Madrid era pràcticament nul·la, llevat de temes burocràtics o administratius (prou feixucs de suportar), però en matèria de creació artística s'havia declarat independent des de feia temps.

De totes maneres, la tan característica concepció finisecular de l'art per l'art i l'art global havien de deixar necessàriament pas al pacte burgès entre el client i l'artista, tan ben glossat per Rusiñol («Seràs escultor, però jo pagaré el marbre», deia el senyor Esteve al Ramonet a *L'Auca del senyor Esteve*, novel·la publicada el 1907. Aquesta entesa entre cultura i progrés econòmic contribuï a la nova fesomia de la ciutat (l'arquitectura, l'escultura monumental...) i a la tan anhelada equiparació entre unes arts industrials en alça i unes belles arts reviscolades després d'una llarga crisi.<sup>149</sup> El geni artístic modern, per fi s'havia fet present a Barcelona. Tanmateix, s'hi va ofegar, cercà perspectives més àmplies i volà cap a París, on era possible el triomf davant de tot el món. Malgrat tot, Barcelona, per primer cop, contribuïa de manera rellevant a la configuració del panorama artístic internacional.

Mentrestant, el mètode d'ensenyament de l'Escola de Belles Arts continuava aproximadament com un segle i mig abans. Per això, no és estrany que el 1898,

147. En aquest sentit, és significatiu l'interès del jove Puig i Cadafalch per la tradició arquitectònica autòctona, que vaig remarcar a Pilar VÉLEZ, «Josep Puig i Cadafalch i les indústries artístiques: un camí cap a l'arquitectura “nacional”», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* (Barcelona), XV (2001), pàg. 21-27.

148. FREIXA, «El Modernisme català: creació...

149. Criticada al llarg de tot el segle i denunciada encara per Sanpere i Miquel el 1878: «Hoy por hoy, nuestra inferioridad industrial es hija de nuestro atraso artístico» (Salvador SANPERE i MIQUEL, *Barcelona, son passat, present y porvenir*, Barcelona, Renaixensa, 1878).



un jove i barceloní Picasso (fill d'un convencional professor de Llotja) encara el criticués durament, com ho havia fet Goya un segle abans, i considerés, per contra, que només París, i Munic, eren el veritable camí de l'art modern.<sup>150</sup>

150. En una carta escrita a Madrid el 3 de novembre del 1898 criticava l'Acadèmia mentre feia grans elogis de París i Munic. I afegia que si mai tingués un fill que volgués ser pintor l'enviaria a Munic, «pues es una población donde se estudia la pintura en serio sin cuidarse de obcecaciones de ninguna clase como puntillismo y demás, aunque yo no creo que por hacerlo así esté mal sino que porque al autor aquel le haya salido bien otros han de seguir sus huellas. Yo no estoy por eso de seguir una escuela determinada pues no trae consigo más que el amaneramiento de los que siguen ese camino». Recollida per Manuel RUIZ ORTEGA, *La Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona, 1775-1808*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2000, pàg. 254-256.