

# Del natzarenisme hegel·lià als orígens del positivisme historiogràfic: l'obra de José de Manjarrés y de Bofarull

Guillem Tarragó Valverde

Universitat de Barcelona. guillemtv@gmail.com

## Resum

L'obra de José de Manjarrés y de Bofarull (Barcelona, 1816-1880), catedràtic de l'assignatura de Teoria i Història de les Belles Arts a l'Escola de Belles Arts de Barcelona entre 1857 i 1880, és deutora, en el terreny teòric, dels principis del natzarenisme. L'idealisme que en bona part impregnava aquests principis és, en el cas de Manjarrés, una adequació a l'ortodòxia catòlica de la proposta de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (Stuttgart, 1770-1831), que va ser adaptada per Manjarrés l'any 1859 amb el llibre *Teoría é Historia de las Bellas Artes. Principios Fundamentales*. Aquesta obra és la primera síntesi d'història de l'art publicada a Espanya, els models de la qual estan en el mateix Hegel, en els compendis d'imatges d'autors com Louis Batissier, i en els primers manuals d'història de l'art publicats a Europa. D'altra banda, amb l'*Informe sobre el resultado de la Exposicion Retrospectiva celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona en 1867* i els seus llibres d'arqueologia, Manjarrés se situa en la gènesi del positivisme historiogràfic, tot i no compartir les motivacions centrades en subratllar la singularitat catalana que va exhibir el que s'ha anomenat l'"Escola Catalana d'Arqueologia".

Paraules clau: Manjarrés / natzarenisme / hegelianisme / positivisme / historiografia.

## Abstract

From the hegelian Nazarene movement to the origins of historiographical positivism: The work of José de Manjarrés y de Bofarull

The work of José de Manjarrés y de Bofarull (Barcelona, 1816-1880), professor in the theory and history of the fine arts in the School of Fine Arts of Barcelona between 1857 and 1880, falls under the Nazarene movement in terms of its theoretical principles. In the case of Manjarrés, the idealism that largely permeated these principles is an adaptation to the Catholic orthodoxy of Georg Wilhelm Friedrich Hegel (Stuttgart, 1770-1831), which was adapted by Manjarrés in 1859 with the book *Teoría é Historia de las Bellas Artes. Principios Fundamentales*. This book is the first synthesis of art history in Spain, and its models can be found in Hegel himself in the compendia of images of artists such as Louis Batissier and in the early Art History manuals published in Europe. On the other hand, with the report on the result of the retrospective exhibition held by the Academy of Fine Arts of Barcelona in 1867 –which was written by Manjarrés– and his books on archaeology, he came at the genesis of historiographical positivism, even though he did not share the motivations focused on highlighting the Catalan uniqueness exhibited by what has been called the "Catalan School of Archaeology".

Key words: Manjarrés / Nazarene movement / Hegelianism / positivism / historiography.

José de Manjarrés y de Bofarull (Barcelona, 1816-1880) va ser el successor de Pau Milà i Fontanals (Vilafranca del Penedès, 1819-Barcelona, 1883) a la càtedra de Teoria i Història de les Belles Arts de l'Escola depenent de l'aleshores Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona i actual Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Va ser també subdirector del Museu Provincial d'Antiguitats i director artístic del Liceu. Va ser, en definitiva, un personatge de primera línia en la vida intel·lectual barcelonina del segle XIX.<sup>1</sup> Tanmateix, la seva obra s'ha donat a conèixer en la historiografia actual atenent principalment a una única faceta –potser la més original i interessant– de la seva extensa producció literària: les reflexions sobre la relació entre l'art i la indústria.<sup>2</sup> Amb aquest article pretenem introduir en el debat historiogràfic una interpretació general dels seus textos.<sup>3</sup>

Cal, doncs, advertir en primer lloc que els fonaments teòrics de Manjarrés són els del natzarenisme: la preeminència del gènere religiós i històric, l'idealisme d'arrel germànica, el rebuig a tota afectació, la valoració de la claredat en el missatge transmès, una visió suavitzada del rigorisme acadèmicista i la voluntat de potenciar l'originalitat dels artistes apareixen repetidament en la seva obra.<sup>4</sup> Aquest ideari no ha de sorprendre si es té present que Pau Milà i Fontanals, la màxima autoritat del natzarenisme, pintor i predecessor de Manjarrés a l'assignatura Teoria i Història de les Belles Arts a l'Escola barcelonina, el va recomanar per substituir-lo en la seva arrauxada dimissió, l'any 1856, com es demostra en la carta que va escriure al marquès d'Alfarràs,<sup>5</sup> president de l'Acadèmia en aquelles dates.

L'idealisme que anomenàvem més amunt, segons el qual la representació de la naturalesa ha de passar pel filtre de l'intel·lecte –o de l'esperit, segons com es miri– per esdevenir un objecte d'art, apareix no només en Milà i Fontanals,<sup>6</sup> sinó també en un dels pintors més celebrats entre el cercle natzarè, Pelegrí Clavé<sup>7</sup> (Barcelona, 1811-1880), així com en Manjarrés, que assegura que «*las artes imitan idealizando, esto es, purificando el modelo de todo lo inconveniente á la idea*».<sup>8</sup>

Per altra banda, Manjarrés coincideix amb el romanticisme moderat en propugnar un art moralitzador<sup>9</sup> –segons la moral del conservadorisme burgès, és clar– on els gèneres històric i religiós són els millors per poder-lo fer patent i on s'exclou el paisatge d'entre els gèneres pictòrics dignes de ser considerats artístics.<sup>10</sup>

Manjarrés va adaptar els principis bàsics del natzarenisme a la potent estructura teòrica hegeliana. El *Cours d'Esthétique*<sup>11</sup> de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (Stuttgart, 1770-1831) havia de ser conegut a Espanya a partir de la traducció francesa dels anys quaranta del segle XIX. I és que per a Manjarrés, Hegel no és una inspiració llunyana, ni una atracció ideològica fonamentada en la simpatia intel·lectual: és una guia constant de la qual no se separarà mai. L'idealisme, el concepte de “gust” com a sentiment, la teoria de les disciplines artístiques, la divisió sistemàtica d'un art “simbòlic”, “clàssic” i “romàntic” i l'esquema proposat per Hegel en l'estudi de l'art, segons el qual s'ha d'iniciar amb una “part general” (és a dir, una estètica) i una “part especial” (una teoria de l'art) conques per l'estudi històric, són literalment traduïdes en les obres de Manjarrés. Ara bé, degut a les connotacions “filorrevolucionàries” i heterodoxes que el deisme hegelianista va mantenir durant el segle XIX i entrat el XX,<sup>12</sup> Manjarrés va haver d'adaptar a l'ortodòxia catòlica els seus textos, posant per davant la creació humana –l'art– la Creació Divina –la naturalesa– i assimilant l'acte creatiu humà al diví.<sup>13</sup>

L'obra manjarresiana és una de les poques ocasions en què es materialitza de manera sistemàtica el natzarenisme i, per tant, cal valorar-ne la seva influència. Entenem que, en almenys dos casos, aquesta influència és gairebé inqüestionable. El primer cas és el d'Elies Rogent (Barcelona, 1821-1897), arquitecte molt vinculat als artistes acadèmics, autor de la Universitat de Barcelona i de la restauració del monestir de Ripoll. El segon, el de Francesc Miquel i Badia (Barcelona, 1840-1899), crític del *Diario de Barcelona*, veu del tradicionalisme polític, social, artístic i literari de la Barcelona vuitcentista.<sup>14</sup> Pel que fa a Rogent, la seva *Teoría general del arte arquitectónico*, editada per Pere Hereu,<sup>15</sup> és una mostra d'hegelianisme indissimulat que atribuïm a una possible lectura del llibre *Teoría estética de las artes del dibujo*, del qual n'era subscriptor. I el segon, Miquel i Badia, opinador encallat en la tradició i entossudit a conservar una única Veritat enfront del “verisme”, creiem que

en qüestió de principis moralistes i idealistes estava endeutat amb el nostre Manjarrés, de qui va ser alumne i biògraf.<sup>16</sup>

Més enllà del pensament artístic manjarresià, s'ha de parar atenció al seu primer llibre, *Teoría é Historia de las Bellas Artes. Principios Fundamentales*,<sup>17</sup> des d'un punt de vista de la història de la historiografia.<sup>18</sup> Amb aquesta publicació Manjarrés introduïa un gènere inèdit a Espanya, la història universal de l'art, una síntesi que va meravellar el paisatgista mallorquí Joan O'Neille (Palma, 1828-1907), adulator de Manjarrés, a qui escrivia per fer-li saber la gran admiració que li professava i per comunicar-li la seva adhesió a totes les seves teories, ja llavors força anacròniques: «*Es ya tiempo para nosotros, de no haber de recurrir por necesidad a Batissier, Voituron, Martigny, Coindet, Emeride David, Charles Blanc, etc etc y demás extranjeros, por mucho que valgan.*»<sup>19</sup>

La *Teoría é Historia de las Bellas Artes* és un llibre que, pel que fa a la part històrica, ja havien iniciat uns quants estrangers força anys abans, però que el 1859 encara cap espanyol havia redactat. Ara bé, els noms apuntats per O'Neille són equiparables al de Manjarrés només en part. A tall d'exemple, si ens fixem en dos dels erudits que cita el paisatgista, podem destacar que Louis Batissier (Bourbon-L'Archambault, 1813-Enghien, 1882) prové de la literatura topogràfica romàntica,<sup>20</sup> d'un temperament similar al nostre Pau Piferrer, fins que el 1843 publica uns *Éléments d'archeologie nationale*,<sup>21</sup> un text on, malgrat el títol, es dona cabuda a tot l'art europeu i s'accepta plenament el període medieval. Per altra banda, l'abbé Joseph Alexandre Martigny (1808, Sauvergnny-1880, Belley) és l'autor de la part que correspon a les "antiquités chrétiennes" del *Dictionnaire universel des antiquités orientales, grecques, latines et du Moyen Âge*,<sup>22</sup> de 1863. El sentit d'aquestes obres, tot i que descriptiu, no és exactament el d'un manual. Són, com es titula l'empresa en la qual va participar l'abbé Martigny, diccionaris, l'esperit dels quals és el de ser un mostrari d'objectes d'art. No són profundes reflexions, com les de Winckelmann o Mengs, ni tampoc una història, són compendis que classifiquen i descriuen obres concretes, imbuïdes per l'incipient esperit positivista.

Paral·lelament a aquestes experiències apareixen els manuals, un gènere típicament alemany del qual els altres països d'Europa, França inclosa, en van restar al marge.<sup>23</sup> El primer va ser el *Handbuch* de Franz Kluger,<sup>24</sup> el 1837, del qual se'n coneix una traducció anglesa<sup>25</sup> i una altra d'italiana.<sup>26</sup> Després, el 1855, el d'Springer,<sup>27</sup> que és probablement el que va assolir una major difusió a Catalunya a finals del segle XIX.<sup>28</sup> Aquests escrits estan vinculats definitivament amb el positivisme, i per tant, tampoc són equiparables a la *Teoría é Historia de las Bellas Artes*.

Manjarrés, en la seva obra de 1859, no segueix plenament cap d'aquestes dues vies, però sembla que les havia de tenir en compte. Malgrat no tenir traduccions espanyoles dels manuals alemanys de mitjans del segle XIX no vol dir que no se'n conegués la seva existència: de fet, Pi i Margall cita Kluger a la seva *Historia de la Pintura en España*.<sup>29</sup> Però independentment d'aquesta cita, hem d'entendre que el sentit sintètic dels manuals va influenciar, almenys superficialment, el nostre autor. D'altra banda, és cert que Manjarrés reproduceix estrictament la proposta de Hegel, però hi combina l'experiència classificadora que els manuals, diccionaris i mostraris de tot tipus estaven portant a terme.

La història de l'art de Manjarrés està fortament lligada a la teoria de l'art, si bé s'enriqueix amb exemples concrets que el nou gènere historiogràfic dels manuals i compendis estava introduint. Certament, la història de l'art que es va construir des de la perspectiva idealista, i per tant, la que

Manjarrés escrivia no comprenia exemples concrets. Cal subratllar, però, que Manjarrés va enriquir la seva història de l'art sorgida de l'abstracció amb les individualitats i els exemples que no tenia en compte l'idealisme i, per tant, tot i estar íntimament vinculada a la proposta hegeliana, la seva obra s'apropa als manuals moderns de mitjans de segle XIX.

Abans de Manjarrés només Pi i Margall, com hem vist, havia escrit una *Historia de la pintura en España*, en la qual es dedica un capítol a una *Ligera ojeada a la Historia general del Arte*. Malgrat que des de punts de vista molt llunyans, el sentit que inspiren les obres de Manjarrés i de Pi i Margall és similar; cap dels dos no s'ha alliberat de la dependència de la història respecte a la teoria de l'art, malgrat que els dos escriuen des d'una òptica racionalista.

Els textos històrics de Manjarrés són d'una gran claredat, volen ser objectius, planers i racionals. Gairebé no hi ha cap consideració sobre la validesa de cap estil artístic i només contribueixen al general desprestigi que en els àmbits acadèmics sofria el *barroquismo*, que en l'imaginari teòric de bona part del segle XIX es considera una degeneració de la normativa: tant des de l'òptica romàntica dels natzarens com des de la del neoclassicisme, el barroc és una perversió de la puresa del clasicisme. A banda d'aquesta visió tan estesa, la narració històrica de Manjarrés és una anàlisi força imparcial que no té res a veure amb les anteriors aproximacions romàntiques que descrivien obres d'art o que tractaven de fer història.

Cal ser prudent, però, i advertir que malgrat que encara que no fos publicada una història general de l'art, ja s'explicava des de feia temps a l'Acadèmia de Belles Arts, almenys des que Manjarrés en va ser catedràtic. Així ho hem d'entendre si parem atenció al programa de l'assignatura<sup>30</sup> que, tot i ser del curs 1863-1864, havia de tenir ja uns precedents molt similars. I és que la motivació de Manjarrés en publicar el manual de 1859 va ser la de donar un instrument útil als seus alumnes per poder dedicar les sessions de classe a qüestions més controvertides i, potser, a afavorir el debat allà on el "dogma" del rigorisme classicista que pervivia en el natzarenisme no arribés: «*Sólo me ha impulsado á hacer la publicacion, la necesidad que tienen los alumnos de las clases de Teoría é Historia de las Bellas artes, de un sistema para conocer previamente la materia, y de unos principios que puedan servirles de base para sus ulteriores estudios. Por otra parte, el tiempo que se consume en las aulas para el dictado de apuntes me ha parecido mas conveniente emplearlo en explicaciones, en conferencias y en la discusion de algunos puntos controvertibles.*»<sup>31</sup>

El fet d'entendre les classes com una mena de fòrum de debat ens connecta a Manjarrés amb l'academicisme suavitzat i amable típic del natzarenisme, on l'accés dels estudiants al professor és directe i on el docent no és vist com una autoritat inapel·lable, sinó que permet el diàleg. En aquest sentit, Josep Galofre, artista igualment connectat amb el natzarenisme, posa l'exemple de Vasari, i explica que els deixebles tenien accés al taller i gaudien d'una relació més íntima amb el mestre.<sup>32</sup>

Si fem un cop d'ull al programa de l'assignatura *Teoría é Historia de las Bellas Artes* que va tenir lloc a l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona durant el curs de 1863 a 1864, veurem que l'estructura del manual del 1859 de Manjarrés és pràcticament igual al programa de l'assignatura, on hi consta una "parte general", una d'"especial", i finalment una d'històrica per a la qual es va reservar vint-i-cinc sessions de les quaranta-tres de què disposava en aquell curs.<sup>33</sup> Es tracta, sens dubte, d'una versió del seu manual que, al seu torn, com ja hem comprovat, prové del que Hegel considerava oportú per a l'ensenyament de la "ciència estètica" i, per tant, que va haver de ser enterament ideat per

Manjarrés, una personalitat que se'ns presenta en la seva tasca de professor de l'acadèmia barcelonina perfectament deslliurat de la llarga ombra que havia de projectar una figura amb l'extraordinària autoritat de la qual gaudia el seu predecessor, Pau Milà i Fontanals.

Convé no oblidar que Manjarrés és un home format en la historiografia de la Il·lustració, i de fet mai se separarà d'aquesta manera de fer que suposem que era gairebé instintiva. Per a ell, la història de l'art antic gaudia de l'estudi de Winckelmann, que va saber interpretar-lo de la millor manera que es podia ambicionar: «*La Edad Media necesaria de un genio como tuvo la Antigua el de Winckelmann*»,<sup>34</sup> diu. I és que Manjarrés basa el seu coneixement en la tradició historiogràfica iniciada per Winckelmann i completada per l'erudit Séroux D'Agincourt (Beauvais, 1730-1814)<sup>35</sup> i comparteix amb Hegel l'optimisme de creure que la filosofia de l'idealisme permet la millor anàlisi possible de l'art. Al mateix temps, però, coneix amb molta precisió bona part de la literatura artística espanyola des d'època moderna fins al seu temps, ja que conservava una llista manuscrita amb tots els títols de tractats artístics espanyols on s'hi troben des d'obres més conegudes, com *El Museo Pictórico y Escala Óptica* d'Antonio Palomino (Còrdova, 1655-Madrid, 1726), fins a d'altres de marginals com un anònim *Tratado sobre el modo de pintar en vidrio* que tenia localitzat a l'arxiu de la catedral de Segòvia.<sup>36</sup> Així doncs hem de veure en Manjarrés un erudit professionalitzat amb capacitat per a la recerca i amb una clara consciència historiogràfica que el separen dels il·lustrats pertanyents a les generacions anteriors a ell, com Avelí Pi i Arimón o inclús Piferrer. El que amb les seves obres donen a conèixer Pi i Arimón i Piferrer són descripcions, anotacions, comentaris d'uns homes que han refinat la seva sensibilitat, que potser inclús saben de què parlen, però que no tenen en absolut la voluntat de construir un discurs històric més enllà de les dades que puguin aportar.

Aquesta és una qüestió fonamental alhora de revisitar la generació de Manjarrés: la consciència historiogràfica, o més ben dit, la doble consciència historiogràfica: de saber que pertanyen a una tradició literària que ara exploten de la millor manera que es pot fer (a través de la filosofia) i de saber que, efectivament, estan construint un discurs històric modern i inèdit. A més, també sistematitzen els seus coneixements i els expliquen a les aules de l'Acadèmia. Aquesta és la lectura que entenem que cal fer de les paraules de Manjarrés en una ressenya que fa d'un modest escrit d'Avelí Pi i Arimón sobre el desaparegut convent de Santa Caterina: «*Sin ser un trabajo crítico a la altura de los adelantos que la Historia del arte arquitectónico ha alcanzado en nuestros días, ofrece muchos datos históricos del momento, muy interesantes para la historia de la arquitectura en nuestro país.*»<sup>37</sup>

Per tant, Manjarrés es preocupa per les últimes tendències, per les noves metodologies i veu que Pi i Arimón no escrivia intentant narrar els fets o els conceptes per explicar i raonar les coses, sinó només amb la intenció de descriure, una pràctica que –sempre segons Manjarrés– no està a l'altura de la nova metodologia històrica, del discurs generalista, de les conclusions definitives i objectives a les quals l'estètica ha permès arribar en l'anàlisi de la Història de les arts.

Ara bé, hi ha un precedent més directe de l'obra de Manjarrés que s'escapa de la línia més erudita que representa Pi i Arimón i que ha passat desapercbut a la historiografia de l'art. El polifacètic escriptor Joaquín Bastús (Tremp 1799-Barcelona 1873) és l'autor d'una memòria manuscrita de gran valor que porta per títol *Sobre la utilidad de publicar un curso de Historia para los profesores de Bellas Artes y directores de escena*,<sup>38</sup> conservada a la Reial Acadèmia de Bones Lletres. Curs del qual, val a dir,

no sembla que s'arribés mai a fer cap manual, però que pel sol fet de creure'n útil la seva publicació i de llegir-se públicament en dues ocasions, la primera el 1837 i la segona deu anys més tard, fa que hagi de ser vist com un document amb certa difusió (almenys entre els acadèmics de Bones Lletres) i pioner en el camp de la reflexió sobre la idoneïtat docent de la història de l'art.

De fet, Bastús reivindica l'especialització de la història en tantes parcel·les de coneixement com calgui i la desaprova en la seva versió generalista: un discurs que converteix Bastús en un dels iniciadors de les reflexions més embrionàries que prefiguren les noves metodologies historiogràfiques materialitzades a Catalunya a través de l'obra de Manjarrés. I de fet, si ampliem l'horitzó, les previsions parcel·ladores de la investigació històrica que defensa Bastús en els seus modestos manuscrits de la primera meitat del segle XIX són les que encara promovia l'escola dels *Annales* a la revista fundada i dirigida per Marc Bloch i Lucien Febvre el 1929.

*«Las historias en general no pueden considerarse mas que como la genealogía de los caudillos ó gefes [sic] que han protegido ú oprimido á los pueblos, más o menos exornados con los hechos de armas o militares, que para su sosten, exaltación ó abatimiento acontecieron. Así que las historias, impropiamente llamadas de los pueblos, debieron mas bien denominarse genealogía de los reyes o príncipes, o descripción de los hechos militares que en su reinado acontecieron, porque, haciendo abstracción de muy pocas, no se habla en ellas mas que de aquellos y de estos. Las costumbres de los pueblos, el estado de las ciencias y de cada una de las artes, la civilización, los trages, el culto, los muebles, las ceremonias civiles y religiosas, la clase de armas y fortificaciones, su estrategia y legislación, etc. Son cosas en las cuales los historiadores rara vez descenden, y si lo hacen es como accidentalmente, y mezclado con mil otras materias bien ajenas de aquellas. De aquí el poco fruto que sacan los artistas de la lectura de los historiadores.»*<sup>39</sup> Aquest escrit té tota la raó de ser els anys 1837 i 1847, les dues ocasions en les quals es va llegir a l'Acadèmia de Bones Lletres, quan encara no existia cap especialització en la historiografia. Manjarrés seria un dels primers autors en fer realitat els desitjos de Bastús, que escrivia, com diu, pensant sobretot en els artistes per contribuir a millorar una de les obsessions de la teoria i la crítica vuitcentista sobre la pintura: la correcció històrica i la precisió arqueològica. Aquest curs, doncs, ha de servir per «prevenir el sin numero de anacronismos, ineptitudes y despropósitos que suelen cometer muchos artistas y directores de escena»,<sup>40</sup> un objectiu que compartia Manjarrés a tots els escrits on la qüestió li venia a tomb, el més evident dels quals és *El Traje bajo consideracion arqueológica*,<sup>41</sup> que de fet és un al·legat en favor de l'adequada representació d'èpoques pretèrites, motiu que, segons l'autor, va justificar la redacció del text.

Per tant, en la fundació de la Història de l'Art com a disciplina docent, la preocupació per aconseguir que els artistes produïssin obres sense anacronismes hi manté una relació de causa-conseqüència gairebé immediata, ja que un dels primers exemples de la reivindicació de la necessitat d'un ensenyament d'Història de l'Art addueix exclusivament aquesta utilitat.

Més que en els seus llibres teòrics, la influència o les coincidències de Bastús en Manjarrés havien de ser paleses en les classes de l'Acadèmia. El programa proposat per Bastús té únicament preocupacions pràctiques: no inclou ni l'estètica ni la teoria de les arts, només importa la formació elemental dels artistes i directores d'escena per aconseguir que representessin correctament les èpoques precedents, per la qual cosa la seva proposta d'un curs per contribuir a aquest objectiu consta de *Principios metódico-generales de historia, Teogonía, mitología, ritos y cemonias religiosas, Historia particu-*

*lar de las ciencias y artes, Armas, estrategia, táctica y fortificación, Trages civiles y leyes suntuarias, Teatros, ejercicios, gimnásticos, juegos y demás espectáculos.*<sup>42</sup>

Així, havent comprovat que existeix un precedent com Bastús, entendrem que Manjarrés dediqués un apartat del seu programa de l'assignatura a "Mitología", i un altre a "Historia de las Artes Suntuarias: Trages, armas y muebles",<sup>43</sup> ja que sembla força evident que a les personalitats que reflexionaven sobre els ensenyaments artístics o als que exercien de professors no els interessava transmetre als artistes coneixements històrics generalistes, sinó aquells que els donessin la capacitat de representar altres èpoques correctament. Aquest interès, doncs, només el podem atribuir a una causa: la supremacia que l'academicisme i bona part de l'elit intel·lectual barcelonina atorgava a la pintura d'història.

El canvi de paradigma que representa Manjarrés respecte a la literatura merament descriptiva no treu, però, que, com hem dit, la seva percepció de la història sigui la d'un home del segle XVIII: accepta la diversitat entre les cultures, i inclús dedica un espai a intentar explicar aquest fet en els seus llibres d'història,<sup>44</sup> però no farà mai el pas de Herder en considerar que malgrat l'avenç de les civilitzacions no hi ha d'haver, necessàriament, un perfeccionament. Manjarrés creu cegament que la història és el camí cap a la perfecció social,<sup>45</sup> i d'aquí, en part, la necessitat d'un art moralitzador. Manjarrés segueix molt estretament Hegel, i per tant classifica l'art en funció de la seva naturalesa (simbòlica, clàssica o romàntica), a la part teòrica de les seves obres, i fa servir aquest argument per explicar determinats estils artístics.

I és que per sobre l'estricta desenvolupament històric i cronològic, en el qual creurien els Schlegel o Manuel Milà i Fontanals, seguidor dels alemanys, hi ha els valors absoluts i definitoris de la bellesa que es poden trobar en l'art, el que anomena *grado de civilización*.

*«En el trabajo histórico no vamos a seguir el orden cronológico de los pueblos que nos han precedido en civilización, sino que más bien seguiremos el de los distintos caracteres que esta ha ofrecido desde la infancia de la Sociedad, esto es, el orden cronológico de los grados de desarrollo de la civilización desde los tiempos más remotos hasta nuestros días. Buscaremos, pues, estos grados donde quiera y cuando quierase hubieren marcado: no nos especializaremos fijándonos en un pueblo, sino que extenderemos nuestra tarea a todos los pueblos: no nos limitaremos a una época, sino que abrazaremos todas las épocas: por consiguiente no presentaremos los monumentos que han de servirnos de muestra por su antigüedad en el tiempo, sino en el grado de civilización en el que fue erigido, esculpido ó pintado. Poco nos importará, pues, que este ó aquél monumento lleve una fecha anterior á la de tal o cuál otro, si este tal o cual fue erigido, esculpido ó pintado en un estado más primitivo de la civilización.»*<sup>46</sup> Per tant, quan Manjarrés escriu història ho fa molt influenciat per la seva teoria de l'art, i inclús reconeix que no farà una història cronològica de l'art, sinó que en tot cas farà una història de l'adequació de la idea en l'art. Per ell, fer història de l'art no és fer una història de les formes artístiques, sinó d'allò que contenen aquestes formes, un temperament que el contraposa al posterior desenvolupament de la historiografia i que resumeix en les següents paraules: *«Al poner de manifiesto los conocimientos arqueológicos no podemos menos de encarecer la necesidad de que los monumentos plásticos se estudien no precisamente por sus formas, sino por su espíritu y por las ideas que encierran.»*<sup>47</sup>

Ara bé, al 1864 publicava Manjarrés les seves *Nociones de Arqueología española*,<sup>48</sup> una obra que introduïa l'arqueologia descriptiva francesa d'Arcisse de Caumont,<sup>49</sup> particularment el seu *Cours d'Antiquités Monumentales*<sup>50</sup> de 1830, llibre de gran difusió i ricament il·lustrat. El 1867, Manjarrés publica-

va *Nociones de arqueología cristiana*,<sup>51</sup> en la mateixa línia del primer tractat del 64. Sembla que el barceloní va extreure del llibre de Caumont les bases per a les seves *Nociones*, ampliades en determinats terrenys per adaptar-les a Espanya. Manjarrés fins i tot utilitza el mateix sistema d'explicació, per tipologies, i el mateix vocabulari que Caumont. D'altra banda, però, també hem de suposar que les *Nociones de arqueología cristiana* provenien d'una tradició força estesa de publicacions arqueològiques destinades als capellans per formar-los mínimament i aconseguir que fossin capaços de valorar les obres que posseïen les seves parròquies. Aquest tipus d'obra s'inicia a França a través de la ploma del canonge Jean-Jacques Bourrassé<sup>52</sup> (1841), del qual a Catalunya no se'n conserva –que sapiguem– cap exemplar; i el segueix Jules Corblet.<sup>53</sup> En aquest sentit, hem de recordar que el títol complert del llibret de Manjarrés és *Nociones de arqueología cristiana para uso de los seminarios conciliares* i que a banda d'aquesta petita obra existeix un altre precedent, bastant menys important degut al fet que la seva àrea d'influència es limita a Tarragona.<sup>54</sup> Porta el títol d'*Arqueología Cristiana*,<sup>55</sup> és un llibret escrit per Pere Màrtir Pujalt d'identiques característiques que el de Manjarrés; és a dir, valoració formalista de les obres i caràcter elemental dels conceptes i objectes artístics que en les seves pàgines s'hi descriuen.

Una altra forta influència que havia de tenir Manjarrés és el *Compendio Elemental de Arqueología*,<sup>56</sup> el primer manual d'aquesta disciplina sorgit a Espanya, l'autor del qual és Basilio Sebastián Castellanos. El sentit que inspira les dues *Nociones* de Manjarrés és molt pròxim al de Castellanos, des de la definició de la finalitat de l'arqueologia per “*ilustrar la historia*”<sup>57</sup> fins a la tria de continguts, així com la idea utilitària d'aquesta ciència. En relació a Castellanos, Manjarrés va saber depurar, a la pràctica, la disciplina i eliminar els continguts que actualment no considerem que formin part estrictament de l'arqueologia clàssica, si bé ell considerava, com Castellanos, que els límits de la disciplina eren els de la vida cultural: «*La arqueología, sin embargo, tiene límites más extensos: estudia la Antigüedad no sólo en las producciones plásticas del arte sino también en las literarias que van dejando las Edades.*»<sup>58</sup>

Els dos espanyols, però, es diferencien del francès pel fet de no utilitzar il·lustracions. Manjarrés en fa servir de molt senzilles i el manual de Castellanos no en té cap. No creiem que sigui, com ha dit Balil Lillana en parlar de Castellanos, per la voluntat de separar la teoria dels mitjans visuals,<sup>59</sup> sinó per la impossibilitat tècnica de poder oferir un manual il·lustrat a un baix preu, ja que tant Castellanos com Manjarrés recomanen als estudiants la visita als museus i diuen explícitament que no poden oferir manuals assequibles amb il·lustracions.<sup>60</sup>

Manjarrés, amb les obres arqueològiques, s'allibera de la necessitat que tenia de fer anar la història juntament amb una teoria de l'art, i inclús de fer-la dependre d'aquesta. En els seus llibres on agrupa teoria i història, la història, malgrat separar-se de la teoria, s'hi subordinava, i l'explicació d'aquesta no es feia, com hem vist, seguint una estricta guia cronològica, sinó depenent de la seva hipotètica adequació a la idea que, segons el criteri de l'autor, havien arribat les obres. Amb el seu manual d'arqueologia, finalment, s'aconsegueix l'emancipació de la història. A les seves *Nociones*, fa una descripció força imparcial de les obres, parant atenció als aspectes formals i definitoris de cada tipologia artística per encaixar-les de manera coherent en un discurs cronològic. Aquest camí seguit per Manjarrés que va de posicions romàntiques, especialment en òrbita hegeliana, i acaba desembocant en el positivisme i en l'eclecticisme, és un procés habitual en els pensadors que van presentar discursos a l'Academia de San Fernando, tal com ha demostrat Àngel Isac.<sup>61</sup>



Després del manual de Castellanos, l'obra de Manjarrés és el següent punt d'inflexió dels estudis arqueològics a Espanya. Tot i que ja s'havia arribat a cert grau d'especialització a través d'estudis particulars que suposen un dels primers intents de fer recerca en el sentit d'aportar nous coneixements,<sup>62</sup> els manuals d'arqueologia de Manjarrés són el segon esforç compilador espanyol. I cal valorar-lo per l'impacte que hem de suposar que va tenir, almenys, a Catalunya.

I és que el 1902, Gudiol Cunill publicava les seves *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*,<sup>63</sup> una obra que des del títol ens dona moltes pistes: són també nocions, com les de Manjarrés, de manera que intuïm que el títol és un ressò dels manuals del professor de l'Acadèmia. El fet que el llibre tracti, com indica també el títol, d'arqueologia "catalana" ens ha de fer pensar en una reparació de l'"espanyola" de Manjarrés, i fins i tot en el text podem entendre les paraules de Gudiol, reivindicatives de la singularitat catalana, adreçades al nostre autor, que no filava prim i per a qui els estudis de l'arqueologia espanyola incloïen també el territori català, que no necessitava un estudi particularitzat i que, per tant, no representaven una singularitat: «*En les pàgines que segueixen no ha de veure-s'hi més que un homenatge a la Religió Catòlica, juntament que una contribució a l'estudi de Catalunya. Si pels monuments que han deixat se coneixen los distintius dels pobles, i la Ciència Arqueològica estudia aquells, ha de procurar-se que les obres destinades a mostrar la manera d'ésser de les diferents agrupacions humanes no facin evitar en quant sia possible la confusió i simplificant la tasca als qui dirigeixen los primers passos a l'estudi del passat. Fins ara entre nosaltres sols havien aparegut tractats d'Arqueologia en què es pretenia com fer passar per unes mateixes mides i mostrar baix iguals característiques els variats components de l'Estat Espanyol, mes s'havia tingut de reconèixer com tals ordinacions, no precisant prou a la pràctica, eren inaplicables a pobles tant diferents en història i costums com són los que avui s'agrupen en un sol Estat. Fentse indispensable per als catalans l'estudi del passat de la seva patria, aquest ha de ferse de la manera com més palesament se mostri la personalitat de la terra, evitant tot lo que pugua borrar los perfils de l'hermosa figura de Catalunya. A això precisament s'ha de dir que es dirigeixen les presents NOCIONES D'ARQUEOLOGIA SAGRADA CATALANA. Ván dirigides a ajudar que's reveli un poble que havent tingut vida propia, conforme demostren los monuments que consagrà a Deu, no pot resignarse a morir.*»<sup>64</sup>

I és que Manjarrés sempre es va situar molt allunyat de la ideologia de la *Renaixença* i del catalanisme, un fet que hem de sumar als motius de l'oblit en el qual va caure els anys finals de la seva vida i després de la seva mort. Mai ni una sola paraula escrita en català, ni entre les seves notes personals. A banda d'aquesta anècdota, les seves coordenades de referència sempre estaven fixades en Espanya. Inclús en el terreny historiogràfic va defensar la unitat d'un suposat estil artístic espanyol, en contra del relat que la generació posterior d'historiadors de l'art construirà, fixant-se precisament en les especificitats de l'art català.

Ara bé, l'objectiu de les obres tant de Manjarrés com de Gudiol segueix sent el mateix, la formació artística dels rectors i seminaristes,<sup>65</sup> un objectiu fruit de la necessitat que la nova perspectiva metodològica positivista obligava a defensar, ja que la sensibilització del col·lectiu eclesiàstic permetia la conservació d'obres importants.

A més, les publicacions de Gudiol i Manjarrés també estan en un terreny comú pel que fa a la tradició que les inspira, és a dir, la francesa, provinent d'Arcisse de Caumont. Per altra banda, tant la naturalesa de les *Nociones...* com la de les *Nocions...* també coincideix. Són llibres generalistes que

s'han nodrit al seu torn d'obres generalistes, perquè ni un autor ni l'altre podia tenir un coneixement global provinent de casos concrets.

De fet, les *Nociones* de Manjarrés no s'inscriuen en el desenvolupament del naixement de l'arqueologia catalana moderna. Com ha explicat l'inspector general dels monuments històrics de França, Olivier Poisson,<sup>66</sup> l'aparició de l'arqueologia monumental catalana data d'entre 1870 i 1890 arran de la necessitat del catalanisme de trobar un suport per a la reafirmació històrica. En el cas de Manjarrés, aquestes palpitations són inexistents i el desvinculen ideològicament del procés de formació que va desembocar en el que Josep Maria Fullola ha anomenat l'"escola catalana d'arqueologia".<sup>67</sup> Aquests estudis posteriors a Manjarrés neixen d'una altra línia ideològica que té les seves arrels en el catalanisme de la Renaixença, línia que pot ser resseguida en el seu desenvolupament fins arribar als seus orígens, és a dir, a la feina feta per Rogent en el seu *Cuadro de la arquitectura cristiana*,<sup>68</sup> d'un esperit particularitzador ben diferenciat de la síntesi de Manjarrés o la de Pujalt. Ara bé, cal assenyalar que en Manjarrés ja hi ha hagut l'abandonament de l'esperit romàntic i que forma part d'un grup d'intel·lectuals ampli, professionalitzat i si bé encara impregnat de la teoria neoclàssica, capaç d'acceptar i valorar els historicismes i l'eclecticisme.

A banda de les obres arqueològiques, amb l'*Informe sobre el resultado de la Exposicion retrospectiva celebrada por la academia de bellas artes de Barcelona*<sup>69</sup> (fig. 1) de 1867 Manjarrés se situa com un dels pioners de la historiografia de l'art català. Tot i que no tenim cap document oficial que ho confirmi, hem de suposar que va ser ell qui va organitzar aquest esdeveniment, ja que es va encarregar de deixar constància de la propietat de les obres cedides i de l'organització de les mateixes.<sup>70</sup> Això ens dóna fe d'un personatge molt involucrat en l'Acadèmia i preocupat per la recepció, per part del públic, de les obres d'art.

En aquest catàleg s'expliquen les motivacions de l'Acadèmia alhora de crear aquesta exposició retrospectiva, la primera que es feia a Catalunya en un gènere que es va inaugurar a Anglaterra<sup>71</sup> i que aquí es desconeixia, ja que fins llavors l'Acadèmia s'acontentava en oferir mostres d'artistes contemporanis. Organitzar una exposició retrospectiva es feia, sobretot, perquè el públic pogués contemplar obres d'art i sortir de l'exposició convertits en millors persones perquè, com la majoria dels seus contemporanis, Manjarrés creu en el paper que tenen les Belles Arts en el millorament moral de la societat.<sup>72</sup> De fet, era per aquest motiu que es tractava d'afavorir *los adelantos*<sup>73</sup> de l'art plàstic, una idea en completa sintonia amb les concepcions de Manjarrés, segons les quals l'art evoluciona cap al perfeccionament. I en el perfeccionament s'entén que hi jugava un paper fonamental el progrés, per això els models de l'exposició també havien de servir per a la indústria,<sup>74</sup> una altra de les obsessions de l'autor del catàleg, exponent de la mentalitat burgesa vuitcentista. Manjarrés, amb aquesta exposició vol donar models refinats als industrials que es dedicaven a l'art aplicat, ja que la qualitat de les arts industrials a mitjans del segle XIX era, arreu d'Espanya, lamentable.<sup>75</sup>

L'objectiu de l'Exposició que més clarament ens fa pensar en la nova concepció historiogràfica de Manjarrés és el fet de voler mostrar les obres d'art del passat per afavorir la creació de nous treballs, és a dir, que es volia facilitar un estudi positiu de l'art, per això es publiquen els gravats de les obres de la mostra: «*Para que el aprecio del público suba de punto; para que el estudio hecho por los curiosos y aficionados sea á estos provechoso, y el de los inteligentes pueda verse auxiliado con el recuerdo gráfico de los objetos que pudieron merecer su atencion.*»<sup>76</sup>

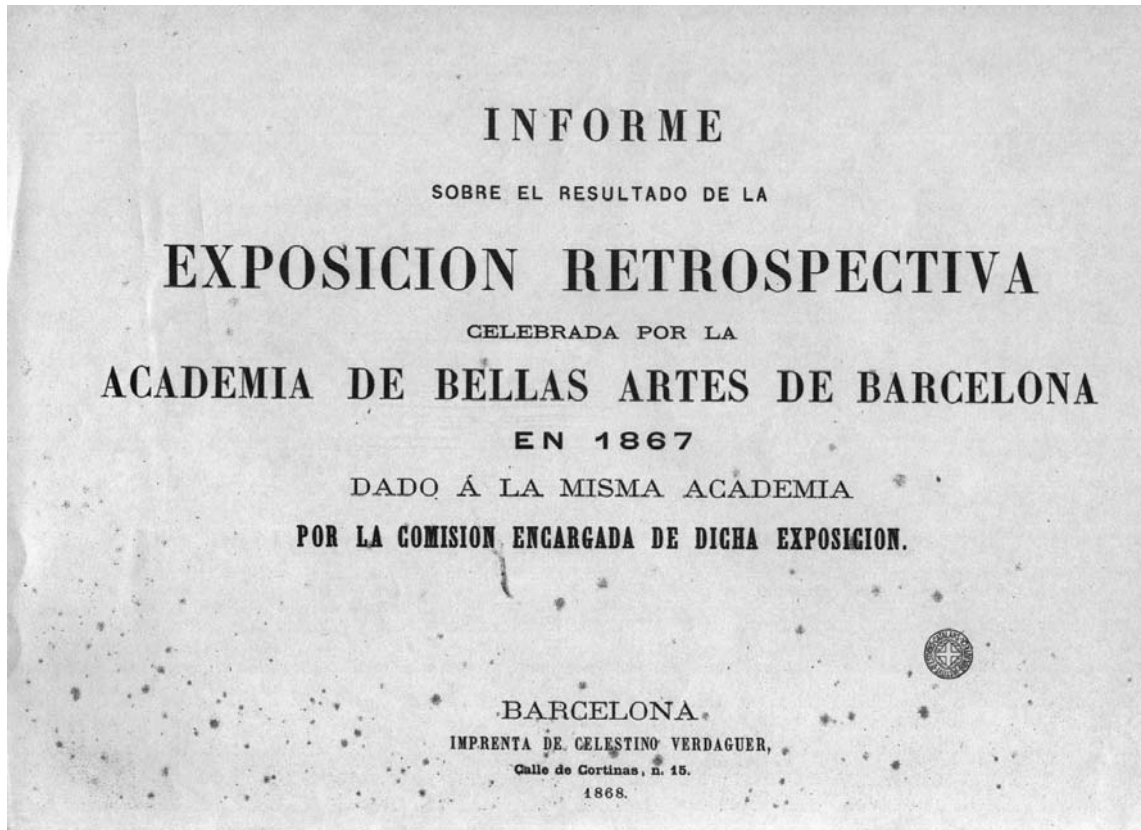


Fig. 1. Portadella de l'*Informe*, un dels textos que fan identificar Manjarrés com un dels pioners de la historiografia de l'art catalana.

Aquest nou tarannà, doncs, el va iniciar Manjarrés en el mateix catàleg en parlar sobre les peces exposades, ja que es basava en criteris descriptius i empírics, i tractava de ser objectiu en el decurs d'un discurs imparcial i sense referències externes a les obres d'art. Es tracta d'un canvi de paradigma notable en comparació amb les idees expressades en les seves obres històriques i que, tanmateix, no va significar un abandonament de la concepció divuitesca, idealista, classicista i natzarena de la Història en majúscules.

Per altra banda, cal assenyalar que malgrat la voluntat perioditzadora i classificadora que mostra Manjarrés al catàleg, com bé ha assenyalat Eva March a *Gènesi i procés de formació de l'actualment anomenat Museu Nacional d'Art de Catalunya*,<sup>77</sup> les peces no es van agrupar seguint criteris cronològics, sinó segons els seus propietaris.

El naixement de l'Exposició es pot seguir en les actes de l'Acadèmia, on va quedar escrita la petició de Manjarrés, el secretari Andrés de Ferran, Claudio Lorenzale, Elies Rogent i Joaquim Pi i Margall. El primer esbós de l'Exposició fa referència a «*objetos procedentes de todas las Industrias que esten relacionadas con el Arte y que tengan interés arqueológico ó histórico.*».<sup>78</sup> Si aquests propòsits quedaven detallats, segons les actes, el 10 de març de 1867, set dies més tard es posaven en ferm i s'ampliaven, fixant la diferència entre les habituals mostres d'artistes contemporanis i els objectius als quals havien d'aspirar les retrospectives: «*Si las exposiciones de obras de artistas son necesarias para el refinamiento del gusto artís-*

*tico y adelanto del arte, el resultado de las Esposiciones [sic] retrospectivas de las producciones procedentes de la actividad humana en épocas anteriores, ha de ilustrar la historia del arte, impulsar los estudios arqueológicos aplicables á la Escultura y á la Pintura y al arte escénico, y estimular la aplicación del arte á la industria.»<sup>79</sup>*

En el catàleg d'aquesta exposició l'autor està posant la primera pedra de la historiografia de l'art català, i ho fa limitant-se a ordenar cronològicament i descriure estilísticament les peces seleccionades per a l'exposició; peces que, això sí, havien de contribuir a la formació del bon gust.

És en aquest Manjarrés on hi hem de veure els fonaments de la historiografia de l'art posterior, tant de la generació coetània encapçalada per Elies Rogent, com de la que el segueix, formada, entre d'altres, per Miquel i Badia i Fontanals del Castillo.<sup>80</sup>

Cal insistir en la petjada que va deixar el catàleg de l'Exposició Retrospectiva, no només com a obra inicial de la historiografia científica de l'art català, sinó com a iniciativa que va tenir la seva rèplica, com ha indicat Fontbona,<sup>81</sup> a la ciutat de Vic, just un any després que tingués lloc a Barcelona l'exposició de l'Acadèmia. L'esperit que anima els organitzadors de la mostra de Vic és molt similar al que s'exposa a la de Barcelona: la voluntat de donar a conèixer les obres per escriure una història, la necessitat de conservar els testimonis d'èpoques pretèrites i d'impulsar els estudis arqueològics, existeix en els dos catàlegs d'una manera idèntica. «*Para completar el lisonjero espectáculo que ofrece el buen estado en que hoy día se encuentran las artes é industrias españolas, manifestado diariamente en repetidas Exposiciones, faltaba aplicar al actual movimiento de restauración en favor de la ciencia y del arte antiguos completamente olvidados, haciendo ver la necesidad de conservar los inapreciables restos de las pasadas épocas, en las cuales está escrita nuestra historia. [...] para impulsar los estudios arqueológicos y procurar por todos medios la conservación de las joyas que nos restan todavía de las generaciones que nos precedieron, librándolas de la mano del tiempo y de la ignorancia; y evitando que nos sea arrebatado por especuladores el tesoro que aún afortunadamente poseemos.»<sup>82</sup>*

Però probablement no solament Vic es va fer ressò d'un esdeveniment cabdal com va ser la retrospectiva barcelonina de 1867. També a Girona hi trobem un cert eco de la mostra de Barcelona en el *Discurso que en la solemne apertura de la primera Exposicion Artística Celebrada en la Inmortal Gerona por la Asociacion para el Fomento de las Bellas Artes en 2 de octubre de 1871 leyó su presidente D. Alfonso Gelabert Buxó.*<sup>83</sup> Per a Gelabert, com per a Manjarrés, el sentit de les exposicions d'art és doble: per una banda, són un esdeveniment que serveix per donar riquesa cultural a la societat, ja que l'art contribueix a la millora social; per l'altra, dóna models de categoria que poden ser seguits pels artistes que es dediquen a la indústria: «*Es una verdad confirmada por la historia que las artes [sic] son el verdadero termómetro de la civilización de los pueblos [...] Tampoco necesito decirlos cuán útil, y más que útil, cuán necesario sea el estudio de las artes para el perfeccionamiento de la industria.»<sup>84</sup>*

Així doncs, hem d'entendre l'Exposició Retrospectiva de Barcelona com un esdeveniment que va assentar un precedent prou important arreu del país i que va permetre un nou concepte expositiu que tenia per objectiu afavorir l'estudi i donar a conèixer l'art des d'una perspectiva objectiva. I a Manjarrés l'hem de veure com a un dels primers historiadors de l'art que, partint d'uns preceptes teòrics caducs, sent un dels últims intel·lectuals preocupats en fornir una estructura ideològica destinada a explicar la naturalesa de l'art, va saber preocupar-se per la metodologia, es va professionalitzar i va formar part de la gènesi del positivisme historiogràfic a Catalunya.

## NOTES

1. Una biografia força completa de Manjarrés és la que apareix a l'*Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Vol. XXIII, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, p. 920. Per altra banda, el seu editor va publicar un breu report de la seva vida: Juan BASTINOS, "Apuntes biográficos de José de Manjarrés", a José DE MANJARRÉS Y DE BOFARULL, *Las Bellas artes. Historia de la arquitectura, escultura y pintura*, Barcelona, Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1881; i Francesc Miquel i Badia, un dels seus deixebles que més audiència va aconseguir com a crític tot perpetuant l'ideari del seu mestre, dona dades d'interès a Francisco MIQUEL Y BADIA, *Apuntes biográfico-críticos sobre D. José de Manjarrés y de Bofarull*, Barcelona, Impr. Barcelonesa, 1884.
2. Vicente Mestre ha tractat monogràficament aquesta qüestió a l'article Vicente MAESTRE ABAD, "Arte e Industria. José de Manjarrés i Bofarull: un capítulo de estética industrial en el pensamiento barcelonés del siglo XIX", *Butlletí MNAC*, núm. 2 (1994); i en un altre article més generalista també aborda el nostre teòric sota la perspectiva cometada: Vicente MAESTRE ABAD, "Del arte ornamental. La formación escolar del artista industrial barcelonés en época isabelina", *Locus Amoenus*, núm. 8 (2005-2006). Pilar Vélez també hi ha dedicat atenció a Pilar VÉLEZ, "Arts industrial o indústries artístiques. Teòrics, publicacions, exposicions, entitats i artífex (1850-1888)", a Pilar VÉLEZ, (Coordinadora), *Dos siglos de disseny a Catalunya (1775-1975)*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2004.
3. Cal assenyalar les excepcions, ja que el mateix Vicente Mestre va ser el primer a tractar globalment el pensament artístic manjarre-sià en un article de to divulgatiu i dins d'un context més ampli: Vicente MAESTRE ABAD, "Idees i pintura a la segona meitat del segle XIX", *L'Avenç*, núm. 7 (1978).
4. Per una visió més completa del pensament artístic de Manjarrés, es pot veure l'article de Matilde GONZÁLEZ LÓPEZ "Sobre la teoria de l'art romàntic a Catalunya. Un manuscrit inèdit de José de Manjarrés", *Revista de Catalunya*, núm. 48 (1991); la tesi doctoral d'aquesta mateixa autora: Matilde GONZÁLEZ LÓPEZ, *La influencia de la estética alemana en el romanticismo español. El purismo catalán*, tesi doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte, 1992; o el meu Treball Final de Màster dirigit per la Dra. Mireia Freixa: Guillem TARRAGÓ VALVERDE, *Romanticisme i positivisme en l'obra de José de Manjarrés*, treball final del Màster d'Estudis Avançats en Història de l'Art, Universitat de Barcelona, 2012.
5. Carta conservada a l'Arxiu de la RACBASJ (Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi) (Doc. 2.27.21).
6. Vegeu Pablo MILÁ y FONTANALS, *Estética Infantil: opúsculo en verso*, Barcelona, Tip.-Lit. De C. Verdager, 1878.
7. Pelegrín CLAVÉ, *Lecciones Estéticas*, México, Universidad Autónoma de México, 1990.
8. José DE MANJARRÉS Y DE BOFARULL, *Teoría Estética de las Artes del Dibujo*, Barcelona, Establecimiento Tipográfico de Jaime Jepús, 1874, p. 43.
9. Vegeu José DE MANJARRÉS Y DE BOFARULL, *Verum, Bonum Pulchrum*, Manuscrit de l'Ateneu Barcelonès (Ms. 875).
10. Vegeu MANJARRÉS, *Teoría Estética...*, *op. cit.*, p. 332-334.
11. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Cours d'Ésthétique*, Paris, Aime-André Libraire, 1840-1852.
12. Vegeu Manuel PIZÁN, *Los hegelianos en España y otras notas críticas*, Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1973.
13. Vegeu MANJARRÉS, *Teoría Estética...*, *op. cit.*, p. 41-45.
14. Vegeu Enric CASSANY; Antònia TAYADELLA, *Francesc Miquel i Badia, crític literari al Diario de Barcelona (1866-1899)*, Barcelona, Curial, 2001.
15. Elies ROGENT I AMAT (Pròleg i cura de l'edició a càrrec de Pere Hereu), *Memòries, viatges i lliçons*, Barcelona, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 1990.
16. MIQUEL Y BADIA, *Apuntes biográfico-críticos...*, *op. cit.*
17. José DE MANJARRÉS Y DE BOFARULL, *Teoría é Historia de las Bellas Artes. Principios Fundamentales*, Barcelona, Librería de Joaquín Verdager, 1859.
18. Francesc Fontbona ha tractat a Manjarrés des d'aquest punt de vista en dues ocasions, per bé que no monogràficament, sinó com un dels molts esglaons obligats per explicar el desenvolupament general de la historiografia de l'art a Catalunya: Francesc FONTBONA, "Els orígens de la historiografia de l'art catalana", a DIVERSOS AUTORS, *Professor Joaquim Molas. Memòria, escriptura, història*, Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, 2004; i Francesc FONTBONA, "Historiografia de l'art catalana", a Albert BALCELLS, (Coordinador), *Història de la historiografia catalana*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalana, 2003.
19. Carta del 27 de març de 1876 del paisatgista Joan O'Neill adreçada a Manjarrés i conservada a la Biblioteca de Catalunya (Ms. 3448). O'Neill es refereix a l'obra José DE MANJARRÉS Y DE BOFARULL, *Las Bellas Artes: historia de la escultura, pintura y arquitectura*, Barcelona, Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1875. És un llibre que té com a base el manual de 1859.
20. Louis BATISSIER, *Guide pittoresque du voyageur bourbonnais*, Allier, Annaire du Département de l'Allier, 1836-1837.
21. Louis BATISSIER, *Éléments d'archéologie nationale précédés d'une Histoire Monumental de l'Art chez les anciens*, Paris, Léleux, 1843.

22. DIVERSOS AUTORS, *Dictionnaire universel des antiquités orientales, grecques, latines et du Moyen Âge*, Paris, Hachette, 1865.
23. Veure Pascal GRIENER, “Le livre d’histoire de l’art en France (1810-1850): une gènes retardée”, a Roland RECHT (Et al.), *Histoire de l’histoire de l’art en France au XIXème siècle*, Paris, La Documentation Française, 2008.
24. Franz Theodor KUGLER, *D. Franz Kugler’s Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen*, Berlin, Verlag von Duncker und Humblot, 1837.
25. Franz Theodor KUGLER, *A Hand-Book of the History of Painting, from the age of Constantin the Great to the present time*, London, Murray, 1842.
26. Franz KUGLER, *Manuale della storia dell’arte del Dr. Francesco Kugler*, Venezia, Giornale Lombardo-Veneto, 1852.
27. Anton SPRINGER, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart, Kröner, 1855.
28. El cas d’Anton Springer és força significatiu, ja que conservem a les nostres biblioteques manuals de finals del segle XIX en alemany (per exemple, Anton SPRINGER, *Textbuch zu den Kunsthistorischen bilderbogen*, Leipzig, E. A. Seemann, 1881) i cinc edicions italianes d’entre 1909 i 1946, en ple segle XX, del *Manuale di Storia dell’Arte*: la primera és Anton SPRINGER, *Manuale di Storia dell’Arte*, Bergamo, Istituto Italiano d’Arti Grafiche, 1909-1912; la segona, Anton SPRINGER, *Manuale di Storia dell’Arte*, Bergamo, Ist. Ital. d’Arti grafiche, 1910-1913; la tercera, Anton SPRINGER, *Manuale di Storia dell’Arte*, Bergamo, Ist. Italiano d’Arti Grafiche, 1916; i les dues últimes edicions són Anton SPRINGER, *Manuale di Storia dell’Arte* Bergamo, Istituto Italiano d’Arti Grafiche, 1946.
29. Francisco PI Y MARGALL, *Historia de la Pintura en España*, Madrid, Impr. de Manini Hermanos, 1851.
30. Programa de l’assignatura de Teoria i Història de les Belles Arts, un document conservat a l’Arxiu de la RACBASJ que porta per títol *Clase de Teoría e Historia de las Bellas Artes* i està firmat per José de Manjarrés (Doc. 297.5).
31. MANJARRÉS, *Teoría e Historia...*, 1859, op. cit., p. 1.
32. José GALOFRE I COMA, *El artista en Italia y demás países de Europa, atendiendo el actual estado de las Bellas Artes*, Madrid, Imprenta de L. García, 1851, p. 161.
33. Aquesta dada apareix en el mateix programa de l’assignatura de Teoria i Història de les Belles Arts. Vegeu nota 30.
34. José DE MANJARRÉS Y DE BOFARULL, *El Traje bajo consideracion arqueológica*, Barcelona, Librería de Joaquín Verdaguer, 1858, p. 20.
35. Va transcriure llargs fragments, tant de Winckelmann com de D’Agincourt que es conserven a l’Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (Ms. A. 311).
36. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (Ms. A. 311).
37. Ressenya de Manjarrés sobre la *Memoria descriptiva de la antigua Iglesia y Convento de Santa Catalina de esta Ciudad destruidos en el año 1837. Leída por el socio don Andrés Pi y Arimon en la seccion literaria del día 15 de marzo de 1842*. Document conservat a l’Arxiu de la Reial Acadèmia de Bones Lletres (Lligall 33, número 8).
38. Joaquín BASTÚS, *Sobre la utilidad de publicar un curso de Historia para los profesores de Bellas Artes y directores de escena*, Manuscrit de la Reial Acadèmia de Bones Lletres (Lligall 18, núm. 11). Se’n conserven dos exemplars, un de 1837 i un de 1847.
39. *Ibid.*, p. 5-6.
40. *Ibid.*, p. 6.
41. MANJARRÉS, *El Traje...*, op. cit.
42. BASTÚS, *Sobre la utilidad...*, op. cit.
43. *Idem*.
44. MANJARRÉS, *Teoría e Historia...*, op. cit., p. 132-133.
45. *Ibid.*, p. 114.
46. MANJARRÉS, *Las Bellas Artes...*, op. cit., p. 67.
47. *Ibid.*, p. 61.
48. José DE MANJARRÉS Y DE BOFARULL, *Nociones de arqueología española*, Barcelona, Librería de Juan Bastinos e Hijo, 1864.
49. Arcisse de Caumont (Bayeux, 1801-Caen, 1873) va inaugurar l’arqueologia com a ciència positiva a França. El seu *Cours d’antiquités*, citat a continuació, és la seva obra magna. A ell també es deuen la fundació de societats arqueològiques, una xarxa de centres de coneixement que van ser fruit dels seus viatges. Vegeu el *Dictionnaire critique d’historiens de l’art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre Mondiale* [En línia], <<http://www.inha.fr/spip.php?rubrique347>> [Consulta: 13-2-2012].
50. Arcisse DE CAUMONT, *Cours d’antiquités monumentales professé à Caen: Histoire de l’art dans l’ouest de la France depuis les temps les plus reculés jusqu’au XVII siècle*, Paris, Chez Lance, 1830-1841.
51. José DE MANJARRÉS Y DE BOFARULL, *Nociones de arqueología cristiana*, Barcelona, Librería del Heredero de Pablo Riera, 1867.
52. Jean-Jacques BOURRASSÉ, *Archeologie chretienne, ou precis de l’histoire des monuments religieux du moyen age*, Tours, A. Mame et Cie., 1844.
53. Jules CORBLET, *Manuel élémentaire d’archéologie nationale*, Paris, Librairie Régis Ruffet, 1873 [la primera edició és de 1851].
54. Si el caràcter provincià de la Barcelona decimonònica ja és considerable, el de Tarragona encara ho havia de ser més. Almenys, segur que ho eren els estudis arqueològics que allà s’hi produïen: «... les repercussions d’aquestes recerques [les arqueològiques tarragonines] foren

- molt tènues fora de Tarragona, de forma que l'arqueologia romana a Catalunya va restar totalment marginal i circumscrita a contribucions puntuals sobre jaciments o troballes». Eduard RIU BARRERA, "Les arqueologies del segle XIX a Catalunya", a DIVERSOS AUTORS, *Homenatge a Bonaventura Hernández Sanabuja. Un home per a la Història*, Tarragona, Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, 1991, p. 26.
55. Pere Màrtir PUJALT, *Arqueología Cristiana, ó sea compendio histórico de los templos desde los primeros siglos de la Iglesia*, Tarragona, Imprenta de los Sres. Puigrubí y Aris, 1860.
56. Basilio Sebastián CASTELLANOS, *Compendio Elemental de Arqueología*, Madrid, Imprenta de D. Vicente de Lalama, 1844.
57. *Ibid.*, p. 32.
58. MANJARRÉS, *Las Bellas Artes...*, *op. cit.*, p. 61.
59. Aquesta és la idea que defensa Alberto BALIL LILLANA, "Sebastián Basilio Castellanos. Un arqueólogo español en la encrucijada entre dos mundos", a DIVERSOS AUTORS, *Historiografía de la arqueología y de la Historia Antigua en España (siglos XVIII-XX)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.
60. Castellanos diu que «el profesor de arqueología artística, al explicar las artes plásticas, debe llevar a sus discípulos algunas veces á los Museos de pinturas, acompañado de algun pintor erudito, si no es conocedor, para enseñarles á conocer las buenas obras» (*Compendio...*, *op. cit.*, p. 360). Els motius pels quals no incorpora imatges són els mateixos que al·lega Manjarrés (*Teoría é Historia...*, *op. cit.*, p. 2): «...debo suponer que en las escuelas existen museos o colecciones de estampas ó fotografías para ofrecer ejemplos sobre que desarrollar los principios fundamentales de la teoría [...] nunca hubiera podido presentar láminas que satisficieran las necesidades de una obra de este género". Segons Castellanos (*Compendio...*, *op. cit.*, p. 9): "Muchos volúmenes y láminas eran necesarias para publicar una obra elemental y completa de arqueología, si hubiésemos de desenvolver con toda estension el vasto plan que hemos concebido, pero en la imposibilidad de hacerlo por ahora por su mucho coste».
61. «En los discursos académicos nos encontramos frente a un aglomerado de ideas tardorrománticas, o de procedencia iluminista, enlazadas con fórmulas más o menos genuinas del idealismo hegeliano que constituyen los sustratos teóricos inexcusables de la cultura positivista y ecléctica». Àngel ISAC, *Ecclecticismo y pensamiento arquitectónico en España: discursos, revistas y congresos*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1987, p. 48.
62. Per exemple, a nivell català, podem citar les exploracions de l'arquitecte Antoni Cellés al temple romà de Barcelona l'any 1835, les excavacions a Empúries, que daten de 1846, o l'obra de Juan Francisco ALBIÑANA; Andrés DE BOFARULL, *Tarragona monumental, ó sea, descripción histórica y artística de todas sus antigüedades y monumentos*, Tarragona, Impr. Aris y Jurnet, 1849.
63. Josep GUDIOL CUNILL, *Nocions de Arqueologia Sagrada Catalana*, Vic, Imprenta de la Viuda de R. Anglada, 1902.
64. *Ibid.*, p. 13.
65. «Pels seminaristes, sobre tot, ha de ser molt útil aquesta obra [...] i després de sa lectura comprendran los Reverents Sacerdots perque la Iglesia dona avuy tanta importancia á la Arqueología». Jaume COLLELL, "Aprobació eclesiàstica", a GUDIOL, *Nocions...* 1902, *op. cit.*
66. Olivier POISSON, *Jean-Auguste Brutails, l'arqueologia francesa i l'aparició de l'arqueologia monumental catalana a finals del segle XIX*, Barcelona, Amics de l'Art Romànic, 2006.
67. Josep Maria FULLOLA I PERICOT, "L'Escola Catalana d'Arqueologia", a BALCELLS, *Història de la historiografia...*, 2003.
68. Elías ROGENT, *Cuadro de la arquitectura cristiana en nuestro Principado y de la aurora de su renacimiento*, Barcelona, Librería de Joaquín Verdager, 1857.
69. José DE MANJARRÉS Y DE BOFARULL, *Informe sobre el resultado de la Exposicion Retrospectiva celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona*, Barcelona, Imprenta de Celestino Verdager, 1868. Sobre les dades de l'exposició es pot veure Pelegrí CASADES I GRAMATXES, "Tenia Museus Barcelona? (1)", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Vol. V (1935).
70. Entre els manuscrits de Manjarrés conservats a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona hi trobem els registres de les peces exposades el 1867 (Ms. A 311). També hi ha registres d'obres de l'Exposició a l'Arxiu de la RACBASJ (Doc. 149.27).
71. «Exhibitions may, on the other hand, attract more attention: their temporary status, and the publicit they inspire, can be of far-reaching importance; and, although actioners room bad, for moret han a hundred years, fulfilled many of the functions of the temporary exhibitions, it is not until 1815 that we find –in London– the first of the non-commercial, changing displays of Old Masters which are now so familiar to us, thereafter, indeed, scarcely a year passed whitout some occasion of the kind, and the Old Master exhibition came to be recognized as something of an English speciality». Francis HASKELL, *Rediscoveries in art. Some aspects of taste, fashion and collecting*, Oxford, Phaidon Press, 1980, p. 157.
72. «La Belleza no es más que la idea de Verdad bajo forma sensible. Bien puede, pues, la Moral servirse del arte para sus fines convenientes». MANJARRÉS, *Verum...*, *op. cit.*, p. 25.
73. «...la Exposicion, tal como se ha presentado, ha podido ser apreciada del público en todo su valor, estudiada por los inteligentes y aficionados, y favorable, de todos modos, á los adelantos del arte plástico». MANJARRÉS, *Informe...*, *op. cit.*, p. 3.
74. «...y de esa aplicacion [la de l'art a la indústria] no se puede absolutamente prescindir en nuestra época si se quiere que nuestras producciones industriales sean solicitadas como especialidad en los mercados del mundo». *Ibid.*, p. 3.
75. La situació de l'art industrial espanyol apareix exposada a MAESTRE, "José de Manjarrés...".
76. MANJARRÉS, *Informe...*, *op. cit.*, p. 4.

77. EVA MARC ROIG, *Gènesi i procés de formació de l'actualment anomenat Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Tesi de Llicenciatura, Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art, 1998, p. 21.
78. *Acta de la Junta General de l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona del 10 de març de 1867*, [En línia], <[http://www.racba.org/docs/actes\\_1856-1871.pdf](http://www.racba.org/docs/actes_1856-1871.pdf)> [Consulta: 22-1-2012].
79. *Acta de la Junta General de l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona del 17 de març de 1867*, [En línia], <[http://www.racba.org/docs/actes\\_1856-1871.pdf](http://www.racba.org/docs/actes_1856-1871.pdf)> [Consulta: 22-1-2012].
80. Ambdós van ser alumnes seus, Miquel i Badia ho reconeix a la biografia de Manjarrés (MIQUEL I BADIA, *Apuntes biogràfico-críticos...*). Pel que fa a Fontanals, consta a l'Arxiu de la RACBASJ (Doc. 299.1.1.13.1).
81. FONTBONA, "Historiografia..." a BALCELLS (Ed.), *Història...*, op. cit. Certament, hem comprovat com els organitzadors de la mostra vigatana tenien en ment el precedent barceloní, com reconeixen al catàleg: «*La culta Barcelona, representada por su Academia de Bellas Artes, ha sido la primera ciudad que, conociendo la necesidad de propagar en todas las clases las ideas del buen gusto y el amor y respeto á los objetos antiguos notables ya bajo el punto de vista del arte, ya con respeto á la historia, para libramos de una inminente pérdida, celebró con general aplauso en junio de 1867 una Exposición Retrospectiva, que ha producido los buenos resultados que no podían menos de esperarse. Nuestra Ciudad, una de las más antiguas del Principado, debía naturalmente seguir el ejemplo iniciado en la Capital.*». *Catálogo de la Exposición Arqueológico-artística celebrada en la Ciudad de Vich*, Vic, Imprenta y Librería de Ramón Anglada, 1868, p. 2. Per altra banda, Marc Sureda i David Cao també han aportat dades i reflexions sobre aquest esdeveniment a David CAO COSTOYA; Marc SUREDA JUBANY, "El Museu del Cercle Literari de Vic (1879-1888). Una fita en els orígens de la museologia a Catalunya", *Ausa*, núm. 25 (2011).
82. *Catálogo de la Exposición...*, op. cit., p. 1.
83. ALFONS GELABERT, *Discurso que en la solemne apertura de la primera Exposición Artística Celebrada en la Inmortal Gerona por la Asociación para el Fomento de las Bellas Artes, en 2 de octubre de 1871 leyó su presidente*, Girona, Imprenta y Librería de Vicente Dorca, 1873.
84. *Ibid.*, p. 1-2.