

CREACIÓ ARTÍSTICA I PATRIMONI CULTURAL A L'ÈPOCA DELS JOCS FLORALS

PILAR VÉLEZ

Museu Frederic Marès

Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi

1859 és l'any, poc més enllà de mitjan segle XIX, en què per fi qual·len els Jocs Florals. Ja sia, per a alguns, com un acte romàntic de recuperació del passat en pro del present; com un ritu pintoresc, allunyat del seu temps, digne de crítica i fins de befa, per a d'altres, o bé com un fet simbòlic, és a dir la constatació que la llengua pròpia ocupa el segon lloc en una societat que, admetent-ho, vol retre nostàlgicament tribut a la llengua materna en versos per ser escoltats enmig d'una escenografia «a la medieval». Tres mirades i valoracions possibles que avui encara tenen vigència, tres mirades d'un fet que, sens dubte, es miri en un sentit o en un altre, va tenir un rol destacat a la Barcelona i la Catalunya que van ser conseqüència de la reforma liberal, i que de cap manera pot deslligar-se d'altres fenòmens del seu temps. Les lectures són diverses i els criteris nombrosos...

En qualsevol cas, en paral·lel al fet literari, no exempt de càrrega sociopolítica, des d'altres perspectives de la història de la cultura, en concret des del món de l'art, com també des de la incipient història de l'art que ofería els primers brots, una sèrie de fets i obres constituïren el marc teòric, plàstic i monumental de la manifestació jocfloralasca des de la seva concepció i molt més enllà. Sens dubte, com veurem al llarg d'aquestes ratlles, hi ha un estret lligam entre la literatura, la història i l'art, i, naturalment, entre els seus protagonistes, impulsors i propagadors, car la Barcelona de mitjan segle XIX, amb els seus cent vuitanta mil habitants, cenyia la seva esfera cultural a unes quantes institucions i associacions, de les quals foren membres la majoria dels intel·lectuals que modelaren la vida sociocultural barcelonina durant uns quants decennis.

Malgrat les diferències en les orientacions respectives, els investigadors de les diverses disciplines acaben coincidint que la revolució liberal va tenir unes conseqüències socioculturals que no tan sols sig-

nificaren l'abolició de l'Antic Règim, sinó també la introducció a Catalunya —i a Espanya— del Romanticisme. Aquest moviment, és ben sabut, comportava la mirada cap al passat que tan bé va poder difondre la indústria editorial, la qual tot just començava a desenvolupar-se, mentre la burgesia ascendent es debatia entre la indústria, signe de modernitat, i el desig d'ordre i de control social. És veritat també —hom no pot pecar de simplista ni d'ingenu— que la societat catalana era molt més complexa, conformada com era per una gran massa rural d'un conservadorisme social i religiós molt elevat i d'unes noves classes treballadores i menestrals; no n'hi havia prou amb la desaparició de l'estructura de l'Antic Règim per transformar immediatament el panorama. Però malgrat aquesta evidència, tal com afirmen els historiadors, el naixement de la cultura moderna a Catalunya s'inicia el 1833, amb la mort de Ferran VII, gràcies als esmentats intel·lectuals, que troben en la literatura, la filosofia i la història el terreny adient per plasmar llurs reflexions i sentiments i difondre el nou estat de pensament.

La revolució liberal, i «alliberadora», fou vista i viscuda positivament pels primers protagonistes del nou temps. Tanmateix, quan es van convertir en protagonistes o víctimes del desordre sociopolític posterior, deixaren enrere la seva visió «progressista», per renunciar fins i tot al que havien defensat i decidiren refugiar-se en un conservadorisme més plaent, des del qual reconduïren la seva tasca intel·lectual. Aquest fet, ben conegut i analitzat, tant des de la història com des de la literatura,¹ tampoc no pot deslligar-se d'una altra realitat: Catalunya és dins d'Espanya. Espanya és considerada la nació i Catalunya és «la pàtria», un concepte que des d'aleshores anirà prenent cos en pro de la cerca i la consolidació, amb més o menys fortuna, d'una identitat col·lectiva. Tots aquests fenòmens conduïren la mirada dels seus protagonistes cap al passat, fos per comprendre el present i regenerar-lo a partir de l'experiència dels avantpassats, simplement per fugir d'un present en crisi i refugiar-s'hi «romànticament» o bé per recuperar el passat pro-

1. Entre els estudis ja clàssics, vegeu Josep FONTANA, *La revolució liberal a Catalunya*, Lleida / Vic: Pagès / Eumo, 2003, i un lúcid i recent recull d'articles acabat de sortir a la llum de Josep M. FRADERA, *La pàtria dels catalans*, Barcelona: La Magrana, 2009.



FIGURA 1. Josep Puiggarí i Eusebi Planas. *La orfaneta de Menargues ó Catalunya agonisant* (1862).

jectant-lo cap al present i construir un futur d'acord amb les essències nacionals i l'esperit del poble de Catalunya (a la manera de Herder).

Iniciem, doncs, el nostre recorregut fent referència a una obra i un autor molt representatius d'aquest panorama: Antoni de Bofarull, secretari dels primers Jocs Florals, en el pròleg de *L'Orfaneta de Menargues* (1862) (fig. 1), es qüestionava:

Al sentir la inspiració que m'infundia tan útil descobriment, considerant lo gran número de injusticias y desastres produïts de la injusticia de Casp, y lo desfigurament de la Historia, m'ocorria, casi sens pensar, aquesta pregunta: "¿A

qué ve, después de tants sigles, en los anys que corren, aquest renaixement y entusiasta afició que's nota en Catalunya pera fer reviurer lo bo del passat, pera tornar una part de fisonomia á aquella nacionalitat catalana que s'havia cregut morta? Alguna cosa significa aquest nou bulliment de sanch.» Aquesta consideració fou la que'm donà'l tema sobre'l qual havia de fundar jo la principal mira de mon treball. «Lo nou moviment», digui entre mi, «es la recompensa que'l pais ha de dar als que'n meresqueren y no'n tingueren, es lo pedestal nu ahont s'ha de tornar á aixecar la estàtua que la injusticia, la desgracia ó la dessidia havian tirat per terra. Cert es, donchs, que per mes que vingan contratemps y passen anys, lo bo tè recompensa y'l dolent queda escarnit.»

Aquestas últimas paraulas són mon tema, sobre'l qual he desarro-

llat lo fet y he colocat las figuras, y al empéndrer mon treball, ho he fet ab mes fe, per quant considero que son significat es igual al que explica la llàgrima del visitador quant mira'l procés del *desdixat*, igual al esforç del patriotisme, mes que del geni, en colocar las estatuas de passats héroes en certs punts de la ciutat, igual al deliri que nostres escultors y pintors manifestan en reproduir fets y personatges de la Historia catalana pera tots sos treballs de geni, igual, per fi, á la inclinació que nostres poetas van manifestant pera glorificar, en sas composicions, nostras olvidadas hassanyas, y pera cantar en la llengua patria, desde que'l renaixement dels Jochs florals los ha obert un vast y propi camp per ahont espayarse.²

Bofarull no feia més que establir un parallelisme entre els homes de lletres i els homes de les arts plàstiques. Ara bé, tant les produccions dels uns com les dels altres no assoliren, llevat d'alguna excepció, una qualitat gaire excepcional en el període tractat.

Ara bé, a dia d'avui ja estem en condicions d'afirmar que en ambdós terrenys, un cop ben adobats, hi sorgiren les arrels dels futurs representants principals de les lletres i de les arts dels darrers anys del segle XIX i primers del XX; un fruit veritablement notable. Al llarg d'aquestes ratlles mirarem de desbrossar tots dos camps per tal de constatar-ho, perfilar-ho i plantejar-nos algunes preguntes més enllà d'algunes convencions establertes d'uns anys ençà. Comencem pel món de les arts.

LA CREACIÓ ARTÍSTICA

A la Barcelona de mitjan segle XIX encara és impossible deslligar la producció artística del món de l'acadèmia. Això significa que l'artista està obligat a formar-s'hi, sovint a ser-ne professor mentre paral·lelament desenvolupa la seva carrera, i a seguir les orientacions del gust que la institució imposa o, si més no, difon unívocament. Aquesta

2. Antoni de BOFARULL, *La orfaneta de Menargues ó Catalunya agonisant. Novela histórica escrita per [...], dedicada als infants orfens del Principat de Catalunya*, Madrid / Barcelona: Llibreria Espanyola / Llibreria del Plus Ultra, 1862, p. 9.



FIGURA 2. Joan Soler i Faneca (1731-1794). Casa Llotja (1802), seu de l'Escola de Belles Arts i de l'Acadèmia de Belles Arts.

situació s'explica per què l'única escola oficial d'Art és l'Escola de Belles Arts amb seu a l'edifici de l'antiga Llotja (fig. 2),³ fundada el 1775 per la Junta de Comerç amb el nom inicial d'Escola Gratuïta de Disseny. El centre, però, després de crear-se, per un reial decret d'Isabel II del 31 d'octubre del 1849, l'Acadèmia Provincial de Belles Arts, restà sota la tutela acadèmica i es deslligà de les altres escoles de la Junta, les quals passaren totes a integrar-se en la nova Escola Industrial. Els professors eren els mateixos, el funcionament i la seu també, però des d'aleshores, després d'una sèrie d'entrebancs interns i externs els professors podien afegir a la seva condició de docents, la d'acadèmics, car ben aviat els artistes professors reivindicaren el seu dret a ser-ho i l'assoliren.

Des de llavors, la nova Acadèmia, per la seva condició de «provincial», tot i ser-ho de «primera classe», restava sotmesa a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que tenia atribuïda la màxima autoritat en termes artístics a tot l'estat. Els tres objectius principals

3. Per això coneguda popularment com «la Llotja».

de l'Acadèmia barcelonina eren: l'ensenyament oficial, és a dir, calia vetllar molt directament i intensament pel bon funcionament de l'Escola —enfrontant-se sovint amb San Fernando i el govern central—; el patrimoni, tant la protecció de l'històric artísticomonumental com el control dels nous projectes de tota mena (especialment arquitectònics); el funcionament «natural» de crítica i difusió de les belles arts en la vida artística contemporània (el menys ben representat). L'Escola era el braç pràctic de l'art i l'Acadèmia el braç teòric que tutelava el primer.⁴

Per poder entendre l'actualitat artística barcelonina de l'època dels Jocs, cal que ens remuntem, per bé que de manera molt ràpida, als primers anys del segle XIX. L'art estava en mans de l'Escola de Llotja que defensava l'estètica neoclàssica i l'ideari basat en la imitació dels antics. L'art neoclàssic per excel·lència, l'escultura, estigué molt ben representada per Damià Campeny (1771-1855)⁵ (figs. 3 i 4) i Antoni Solà (1780-1861), tot i que aquest segon artista va fer la seva carrera fonamentalment a Roma, on visqué des del 1803 i on arribà a assolir la presidència de l'Acadèmia de San Luca, el màxim reconeixement artístic internacional d'aquell temps.⁶ La doctrina de Winckelmann i la guia de Canova arribaren també, doncs, a l'escultura catalana, si bé, els artistes catalans, en tornar a Barcelona, no van gaudir en cap cas de les possibilitats que tenien els qui van romandre a Roma o vivien en altres ciutats, com en la mateixa Madrid. A Barcelona, una ciutat encara petita, presonera de les muralles, sense reialesa ni alta aristocràcia, els únics clients possibles d'un Campeny, malgrat la qualitat de les

4. Aquest tema vaig desenvolupar-lo en profunditat a «De la fèrula acadèmica a la consolidació de la modernitat: servituds i autonomia de l'art català entre 1775 i 1900», dins *XI Congrés d'Història de la Ciutat*, Barcelona: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, 2009.

5. Carlos CID, *La vida y la obra del escultor neoclásico catalán Damià Campeny i Estrany*, Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1998.

6. «La bellesa ideal. Antoni Solà (1780-1861), escultor a Roma», *Quaderns del Museu Frederic Marès*, 15, Barcelona, 2009. Aquest llibre-catàleg de l'exposició homònima organitzada pel museu, la primera dedicada a aquest artista, ofereix la primera monografia sobre l'escultor, a cura d'Anna Riera. Vegeu també els articles de Leticia Azcue, Gonzalo Wandosell i Pilar Vélez.



FIGURA 3. Damia Campeny (1771-1855). *Diana i les seves nimfes sorpreses al bany per Acteó* (1799).



FIGURA 4. Damia Campeny (1771-1855). *Lucrècia moribunda* (1835).



FIGURA 5. Pau Milà i Fontanals (1810-1883). Còpia d'un fragment d'una Crucifixió d'Altichiero, de la Basílica de St. Antoni de Pàdua (entre 1834 i 1841).

seves obres i el ressò que havia assolit a Itàlia, on arribà a ser amic del gran Canova, eren pràcticament inexistents. Per això, pràcticament només va poder treballar per a l'Escola, que li encarregà un bon nombre d'obres que havien de servir de model i de guia per als alumnes. Haver estat a Roma només servia, doncs, per esdevenir professor i perpetuar un ensenyament que ja començava a qüestionar-se. Tot plegat, doncs, era un cercle viciós que tendia a l'obsolescència.

ELS POSTULATS NATZARENS EN LA PINTURA

Mentre la passió per l'antiguitat clàssica decandia, alguns joves que havien acudit a Roma en la dècada dels trenta —amb posterioritat a la crema de convents i que, per tant, havien estat observadors i fins i tot protagonistes de la revolució—, al costat de la pedrera de la Roma antiga, n'hi descobriren una de nova, la Roma natzarena presidida per Johann Friedrich Overbeck i el purista Tommaso Minardi. Els protagonistes principals d'aquest fet foren Pau Milà i Fontanals (fig. 5) i Claudi Lorenzale.⁷ Milà, és ben sabut, era el germà gran de Manuel Milà (president del consistori dels primers Jocs Florals) i, com ell, un dels intel·lectuals romàntics que més influí en la vida cultural catalana.⁸

7. Tot i que també s'acolliren a la doctrina natzarena alguns altres pintors com ara Joaquim Espalter i Pelegrí Clavé.

8. Sobre aquests artistes i intel·lectuals romàntics, i sobretot des de l'òptica acadèmica, vegeu Pilar VÉLEZ, *Els capdavanters del salvament, cura i estudi del patrimoni*

Pau Milà, que s'endinsà en l'esfera artística per formar-se com a pintor, ben aviat reconduí el seu interès vers la reflexió, la teoria i la docència, des de les quals va difondre el nou ideari que abolí definitivament les darreres cuejades del neoclassicisme. De l'exaltació de la «bellesa ideal» dels antics, plasmada en les venus i els apol·lons de marbre, va passar-se a considerar l'art com un producte del sentiment religiós, car la nova via defensava que el sentiment artístic era un do de Déu. Per això, l'art havia de traduir i plasmar la «bellesa moral». La via estètica era, per tant, un camí d'accés a la més alta esfera divina.

Milà ho descobrí al costat de l'esmentat Overbeck, instal·lat al Pincio romà, on aquest vivia en una mena de confraria medievalitzant dins la qual aspirava assolir els seus ideals, retornant a l'austeritat, el primitivisme i la suposada ingenuïtat dels artistes medievals, com ara el tan admirat Fra Angelico. I ho descobrí també al costat de Minardi, un dels personatges més influents en afers de patrimoni a Roma com a assessor i/o conservador de les principals col·leccions principesques i aristocràtiques (Orsini, Bonaparte, Torlònia...). Aquestes dues figures, juntament amb el natzarè, esdevingueren doncs, dues influències decisives per al català. També ho foren per al seu amic Lorenzale, que conreà la pintura d'història «a la manera primitiva», que havia descobert juntament amb Milà viatjant per Itàlia. De retorn a Barcelona el 1841, tots dos introduïren la nova estètica a Llotja, on els professors eren encara els artistes de l'etapa anterior divulgadors del neoclassicisme. El canvi «oficiós» es féu evident.

Tanmateix, si el Neoclassicisme pur fou poc conreat i poc visible a Barcelona, l'estètica medievalitzant dels natzarens, per diverses raons —algunes ja apuntades— i llevat d'algun encàrrec arquitectònic oficial, sembla que tampoc no esdevingué un estil generalitzat. La institució acadèmica romangué molt fidel al purisme i era, de fet, l'única relacionada directament amb el món de l'art. És a dir, que tot aquell que sentia una certa inquietud artística havia de passar per l'Escola de Llotja per assolir el reconeixement professional de la societat. Però el gust pel món medieval, el retorn al passat que intellectuals com Pau

Piferrer, Manuel Milà o Joan Cortada feien palès en llur obra literària, estètica o històrica, plenament contemporània del retorn d'Itàlia dels dos artistes esmentats més amunt, donà com a fruit una sèrie d'obres, que si bé plàsticament no foren gaire reeixides, assoliren una certa significació, tot i que restaren estretament circumscrites al marc acadèmic. Fora d'aquest àmbit, l'artista que volia sobreviure només podia conrear el retrat, un gènere regit per un convencionalisme que satisfesia tothom (especialment els menestrals ben situats o la burgesia ascendent, que aspiraven a perpetuar-se socialment mitjançant la seva fàcies «de representació»).9

Claudi Lorenzale no és, naturalment, l'únic exponent d'aquesta tipologia d'artistes, però sí que n'és un dels millors representants i l'autor de l'obra més significativa i més programàtica d'aquesta línia històrica, que connecta directament amb l'obra dels escriptors esmentats i que encapçala aquest gènere pictòric a Catalunya. Ens referim a l'oli que coneixem com *La creació de l'escut del Casal de Catalunya* (1843-1844), tot i que en origen es titulà *Origen de l'escut de Barcelona* (fig. 6). Es tracta d'una evocació de l'episodi llegendari en què Carles el Calb, rei dels francs, untà quatre dits en la sang de la ferida de Guifré el Pilós i els fregà sobre el seu escut d'or. En realitat, fou una obra «mancomunada»: hi intervingueren, en més o menys mesura, 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 que, resident a Roma, fou l'encarregat de presentar el primer esbós de l'obra al mestre Overbeck, que hi donà el vist-i-plau, com també ho féu l'escultor Pietro Tenerani, també molt respectat pels artistes catalans. Executada segons el gust purista i sota l'influx dels primitius italians, tan lloats per Overbeck i els seus deixebles catalans, aquesta obra és considerada el millor resum del romanticisme

9. En aquest sentit, és interessant resseguir la història del pintor Lluís Vermell (1814-1868), avui força oblidat, gràcies a 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. Bonaventura Bassegoda el dia 12 de febrer de 1922*, Barcelona: Impr. "Atlas Geográfico", 1922. Això no significa que no hi hagués també alguns pintors notables especialitzats en aquest gènere, com fou el cas de Vicenç Rodes, d'origen alacantí, que fou director de l'Escola.



FIGURA 6. Claudi Lorenzale (1815-1889). *La creació de l'escut del Casal de Catalunya* (1844).

pictòric; com la literatura del mateix gènere, atorgava el mateix valor als fets reals que als llegendaris, un fet prou conegut, valorat i criticat per la història coetània i posterior.



FIGURA 7. Claudi Lorenzale (1815-1889). *Otger Cathaló* (1855).

Lorenzale realitzà altres obres pictòriques de tema històric. Com ara l'*Otger Cathaló* (1855) (fig. 7), dedicada a un personatge llegendari gascó que es creia que havia donat nom a Catalunya i sobre el qual Piferrer sembla que preparava un poema. O bé *Els ambaixadors de la Diputació a Vilafranca prohibeixen a la reina Joana que acompanyi el príncep de Viana a Barcelona* (fig. 8), una obra molt tardana, del 1870, que demostra, però, que encara romania viu un cert senti-



FIGURA 8. Claudi Lorenzale (1815-1889). *Els ambaixadors de la Diputació a Vilafranca prohibeixen a la reina Joana que acompanyi el príncep de Viana a Barcelona* (1870).

ment d'admiració pel príncep considerat un símbol de la llibertat de Catalunya, en contraposició a la figura del seu pare, Joan II, i la seva madrastra, Joana Enríquez, reina de Navarra i filla de l'almirall de Castella.¹⁰ I, un any després, el 1871, l'obra *Mort del rei Pere III d'Aragó*. Amb tot, cal apuntar que aquests dos darrers olis s'inscriuen ja plenament dins el gust per la pintura d'història, tan corrent a Europa i de manera especial a Madrid, i no són del tot fidels a la filosofia natzarena. Fins i tot la pinzellada i la forma són més convencionals que les de l'obra capdavantera, són fetes més a la manera trescentista o, més ben dit, tal com els puristes interpretaren la manera trescentista.

De pintures que recullin episodis de la història de Catalunya, més o menys novel·lada —recordem que els episodis en versió literària, tant

10. Encara l'any 1930 se li dedicà un discurs de Bones Lletres. Vegeu Eduard TODA GÜELL, «La tragèdia final del Príncep de Viana», *Discursos llegits en la «Real Academia de Buenas Letras» de Barcelona en la solemne recepció pública del Il·tre. Sr. D. [...]*, Barcelona: Imp. "La Renaixensa", 1930.

novelles, documents erudits o bé barreges de totes dues formes, també van servir-se de la llegenda, i que en van escriure fins i tot els grans noms del moment: Piferrer, els Bofarull,¹¹ Víctor Balaguer, Ferran Pàtxot...—, des dels anys quaranta fins als primers anys setanta, se'n compten una quarantena.¹² Això no significa que els seus autors s'hi dediquessin en exclusiva; fer-ho, si volien subsistir, era lògicament impossible, ja que les obres d'aquesta mena eren difícilment comercials. Si a Madrid, des del 1856, la pintura d'història va arribar a ser l'estrella de les Exposiciones Nacionales, plenes de quadres de gran format amb tota mena de reis i prínceps vius o morts, de matances sangonoses i de pactes forçosos, obeïa a què les considerades millors eren adquirides per l'estat i comportaven guanys crematístics i prestigi als seus autors. Aquest no era el cas de Barcelona, on només les exposicions de l'Associació d'Amics de les Belles Arts (1847-1859) —sembla que l'únic i primer mercat d'art organitzat a Barcelona en aquells anys— van permetre mostrar algunes obres d'aquest tipus; de la majoria, només en coneixem el títol, com és el cas de dues de les poques que foren realitzades per Pau Milà, *Jaume I d'Aragó educat pels templers* i *Els sicilians presenten el guant de Corradino a Pere III d'Aragó*, del 1850.¹³

En realitat, però, la difusió d'aquests temes en l'època esmentada i, més estrictament, en la data dels Jocs Florals, el 1859, hem de concloure que fou minsa, atès que, com s'ha apuntat, no va anar gaire més enllà dels cercles acadèmics. Milà i Lorenzale eren acadèmics de Belles Arts i professors de Llotja, i el segon exposà dues obres¹⁴ d'aquesta

11. Cal tenir en compte la discussió que provoca encara avui, entre defensors i detractors, la lectura i l'anàlisi de *L'orfeneta de Menàrguens*, d'Antoni de Bofarull.

12. Tal com comptabilitzà Francesc FONTBONA a «La història de Catalunya en l'art romàntic», dins F. FONTBONA i M. JORBA (eds.), *El Romanticisme a Catalunya. 1820-1874*, Barcelona: Generalitat de Catalunya / Pòrtic, 1999, ps. 21-25.

13. Aquests aspectes vaig repassar-los amb detall a P. VÉLEZ, «De la férula acadèmica a la consolidació de la modernitat...», *op. cit.*

14. Titulades *Esponsales de Berenguer IV con Petronila de Aragón*, que el catàleg precisa que hi era «para mera exposición», i *El Príncipe de Viana y la Reina su madrastra, hallándose en Villafranca del Panadés para venirse a Barcelona, se encuentran con los embajadores de la Diputación y del Consejo General, Nicolás Pujals arcediano de Santa María del Mar, el caballero Arnaldo de Vilamajor y Francisco del Bosch, ciudadano de Lérida, encargado de manifestar la conveniencia de que la Reina no fuera a la*

mena en la gran Exposició d'Objectes d'Art, una mostra venal organitzada per l'Acadèmia l'any 1866, set anys després dels primers jocs. Igualment hi participaren els pintors Just Garcia Vilamala i Miquel Fluyxenç, amb una i dues obres respectivament, dedicades a episodis de la vida de Pere II i de Joan Fiveller.¹⁵ A més, la divulgació d'aquesta iconografia mitjançant els procediments de reproducció gràfica encara no era important, atès que tot just començaven a gaudir d'un cert protagonisme la litografia i la galvanotípia. Si bé és cert que algunes foren reproduïdes calcogràficament a la *Historia de Catalunya* de Víctor Balaguer, aquesta obra, la primera història general del Principat d'ençà del 1714,¹⁶ es publicà entre 1860 i 1863.

Malgrat l'escassa difusió i els obstacles esmentats, cal afegir que els que s'interessaven per aquests temes i que podien ser capaços de valorar-los eren justament els grups que tenien accés a aquestes exposicions, als preus que s'hi feien pagar i a les publicacions que van anar constituint un corpus literari i historiogràfic, present a les bibliote-

referida ciudad de Barcelona, també només per ser exposada, ja que constava com a propietat de Sebastià Anton Pascual, probablement el més gran col·leccionista de la Barcelona d'aquells anys. Aquest quadre de grans dimensions avui es conserva a l'Ajuntament de Vilafranca del Penedès. Sobre Pascual i la seva col·lecció, vegeu Àngels SOLÀ, «Art i societat a la Barcelona de mitjan segle XIX. Aproximació sociològica al consum privat d'obres d'art», dins F. FONTBONA i M. JORBA (eds.), *El Romanticisme a Catalunya*, op. cit., ps. 52-58.

15. Fluyxenç presentà *El almirante Ramon de Cortada saltó en tierra para contar a D. Pedro III de Aragón en Sicilia, la victoria alcanzada contra la flota compuesta de la de Carlos de Aragón, genoveses y pisanos y luego volvió a embarcarse para entrar en Mesina i Mossen Juan Fivaller yendo, en representación de la ciudad de Barcelona, a hablar al rey D. Fernando de Antequera*, el primer valorat en 600 escuts i el segon en 250. Garcia Vilamala presentà un episodi anterior del mateix fet: *Mossen Juan Fivaller, comisionado por el Consejo de ciento jura sostener los derechos del pueblo ante el rey (Barcelona 1416) - Antonio de Bofarull [...] Orfaneta de Menargues, capítulo XXXII*. És important remarcar la referència historiogràfica que serví de base a l'artista: la mal denominada novel·la històrica d'Antoni de Bofarull, *La orfaneta de Menargues o Catalaunya agonisant* (1862), en català, sobre la decadència de Catalunya arran del canvi de dinastia al 1412. Una idea, per cert, ben romàntica.

16. Ramon GRAU, «La historiografia: a la recerca de l'emoció patriòtica», dins F. FONTBONA i M. JORBA (eds.), *El Romanticisme a Catalunya*, op. cit., ps. 47-51, fa una valoració crítica i concisa de les edicions i dels seus autors.

ques dels intel·lectuals, dels artistes i dels homes de cultura. Repassar el llistat de subscriptors dels primers volums dels *Recuerdos y Bellezas de España*, de Piferrer i Pi i Margall, ens en dóna una bona mostra. De la mateixa manera, en resseguir el llistat d'accionistes del 1859, el que sembla que fou el darrer any de vida de la ja esmentada Associació d'Amics de les Belles Arts, hi trobem un total de dues-centes setanta persones, més vint-i-un membres més entre entitats associades i membres d'honor; la possible clientela dels artistes que participaven en les exposicions de l'entitat.¹⁷ Segons el catàleg de 1859, que inclou el reglament de l'Associació i el nom de tots els accionistes, començant per la casa reial, n'eren tres-cents sis, dos-cents noranta-tres a títol individual i tretze en representació d'institucions polítiques i socioculturals.

Creada sota el patrocini de la Societat Econòmica d'Amics del País, l'objectiu de l'Associació era estimular l'amor a les Belles Arts, esperonar els artistes i difondre'n l'obra. Podien ser-ne membres tots els que en fossin accionistes —una sola acció ja ho permetia—. ¹⁸ Presidia la junta directiva el director de la Societat Econòmica, i dels sis vocals que l'acompanyaven, tots accionistes, tres també havien de ser membres de la Societat. És a dir, es tractava d'un grup format per acadèmics, tant de Belles Arts com de Bones Lletres, tant aristòcrates com escriptors, erudits o tot alhora (marquès d'Alfarràs, Llobet i Vall-llosera, Ramon Roig, Josep de Letamendi i de Manjarrés, Martí i de Cardeñas, Manuel Sicars, Magí Pers, Ramon de Siscar...), professors de Llotja, els mateixos pintors, pocs industrials (Pau Vilaregut, Joan Güell), banquers (Manuel Girona), arquitectes com ara Elies Rogent, Josep Fontseré o Francesc Daniel Molina. Eren el més selecte de la societat barcelonina, la qual demostrava tenir ja no tan sols una certa sensibilitat artística, sinó també un interès comercial per l'art, cosa que, en definitiva, és la manifestació d'una societat moderna.

Si bé entre els artistes hi trobem els pintors Arrau, Rigalt, Martí i Alsina, Ferai, Mirabent, Josep Masriera, els escultors Aleu i V. Vallmitjana, els mestres d'aquesta generació ja no en formen part. És a dir, ni

17. El resseguí exhaustivament per primer cop Àngels SOLÀ I PARERA, «Art i societat a la Barcelona de mitjan segle XIX...», *op. cit.*, ps. 52-58.

18. Per cada acció s'havien de pagar 40 rals de velló l'any.

els germans Milà ni Claudi Lorenzale en són accionistes; dues absències ben significatives que contribueixen 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, encara hi havia només dues grans col·leccions privades. Una, propietat de Josep Carreras d'Argerich i l'altra, de Sebastià Anton Pascual,¹⁹ també membre de l'Associació esmentada. Però cap dels dos era industrial o fabricant. Caldria esperar al fi de segle per començar a trobar col·leccions notables d'industrials enriquits.

Fins aquí, doncs, pel que fa a la pintura que correspon a l'etapa del Romanticisme.

L'ESCUPTURA AL SERVEI DE L'IDEAL PATRIÒTIC

L'escultura també contribuï a fer present la voluntat romàntica de recuperació del passat, encara que només fos des de l'emoció i el sentiment patriòtic més íntim i malgrat el ritme diferent d'adaptació als canvis estètics, la major dificultat de fer realitat un model, la necessitat de tenir l'encàrrec en ferm i el consegüent menor nombre d'exemples. Sense poder endinsar-nos amb detall en el cas de les escultures de la façana de la Casa de la Ciutat, que ja hem abordat en una altra recerca,²⁰ sens dubte ens hi hem de referir com a l'exemple més «emblemàtic» del, podríem dir-ne, Romanticisme escultòric.

El gener de 1841, l'Ajuntament decidí tirar endavant l'ornamentació de la façana, mentre aquesta encara estava en obres. L'arquitecte municipal, Josep Mas i Vila, autor del projecte, de gust neoclàssic, encarregà dues estàtues, dos baixos relleus i les balustres dels balcons a l'escultor Josep Bover i Mas (1802-1866), tot indicant-n'hi els temes. Per a les fornícules d'ambdós costats de la porta principal, li encarregà una estàtua d'Hèrcules i una altra de Minerva, dos personatges mitolò-

19. Àngels SOLÀ, *op. cit.* També Pilar VÉLEZ, «La consideració de l'escultura a la Catalunya vuitcentista. A propòsit de l'edició del catàleg d'escultura de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi», *Revista de Catalunya*, 179 (desembre 2002), ps. 66, 67.

20. Remeto a Pilar VÉLEZ, «Cultura, arts i patrimoni en el Romanticisme. Entre la recuperació del passat i el progrés tècnic», dins *La ciutat i les revolucions 1808-1868*, VIII Congrés d'Història de Barcelona, 2003, ps. 9-52.

gics de l'Antiguitat clàssica relacionats amb la ciutat. Hèrcules, perquè una antiga llegenda li atribuïa el nom i la fundació de Barcelona i Minerva, perquè és la deessa tutora de la llibertat ciutadana. En canvi, per als relleus li proposà dos temes contemporanis: la reina Maria Cristina concedint l'amnistia general el 1833 i la reina jurant la Constitució.

El 4 de febrer, Bover presentà a l'Ajuntament el pressupost d'aquests treballs més el de les balustrades, tot en marbre portat d'Itàlia. Però l'Ajuntament desestimà la proposta temàtica de Mas i féu un nou encàrrec a l'escultor. Les estàtues havien de ser del diputat Pau Claris i de Lluís de Requesens i els relleus s'havien de dedicar a la transmissió de les lleis marítimes de Barcelona a d'altres nacions i al primer assaig de navegació a vapor el 1543 en el port de Barcelona, a càrrec de Blasco de Garay. La justificació, molt pròpia de l'època, defensava que era millor recórrer al passat de la història de Catalunya, en què s'hi trobaven esdeveniments i personatges més notables que en la modernitat. Però especialment, i val la pena de remarcar-ho, perquè tots ells podien ser respectats per tots els governs i tots els «matisos» polítics, un objectiu probablement difícil d'assolir amb fets més recents. De tota manera, calia encara que l'Ajuntament s'adrecés a l'Acadèmia de Bones Lletres (car no hi havia acadèmia de belles arts), que, com a institució rectora de la reconstrucció (o construcció?) de la història oficial, podia ajudar a confirmar l'elecció. Feta la consulta, Bones Lletres féu constar que estava d'acord amb el relleu dedicat a la transmissió de les lleis de la navegació..., però desestimà el de Blasco de Garay, per tal com considerava que no hi havia prou dades que garantissin la veracitat del fet, a més d'advertir de l'origen no català del personatge. En comptes d'aquest tema, proposava el jurament dels monarques davant de la municipalitat de Barcelona al costat del convent de Sant Francesc, perquè es podia reproduir, afirmava, amb molta més fidelitat.

Quant a les estàtues, discrepava totalment amb l'elecció de l'Ajuntament: Pau Claris només era un diputat provincial no gaire vinculat a la ciutat de Barcelona i Lluís de Requesens i de Zúñiga no havia estat, de cap manera, qui havia dirigit la batalla de Lepant, que de fet va ser un esdeveniment d'abast europeu i no pas barceloní, que era el que exigia el lloc principal de la façana de la Casa de la Ciutat. Per això, l'Acadèmia ca fer una nova proposta: Ramon Berenguer el Vell,



FIGURA 9. Josep Bover i Mas (1802-1866). *Jaume I* i *Joan Fiveller* (Casa de la Ciutat) (1844).

comte tretzè de la casa de Barcelona, que donà els Usatges a la ciutat, i Jaume I, el feliç, comte dinovè, creador del Consell de Cent; ambdós personatges notables que, mitjançant les seves lleis sàvies i invencions útils, havien contribuït al benestar dels ciutadans. L'Ajuntament l'acceptà, tot i que encara l'acabà modificant i el lloc de Ramon Berenguer l'atorgà finalment a Joan Fiveller, pel seu patriotisme en pro de la ciutat, tot i que era conscient que la seva història «no se encuentra en ninguna historia ni crónica, y si los documentos archivados en estas Casas Consistoriales no son auténticos acaso se expondrá esta municipalidad, adoptando el personaje de Joan Fivaller á perpetuar la memoria de un personaje poetico».²¹ Malgrat el dubte, Fiveller ha presidit fins a l'actualitat una de les fornícules de la Casa de la Ciutat. Tot i que el 13 de juliol l'Ajuntament comunicà finalment a Bover els temes definitius, no va ser fins al juny del 1844 que les imatges de Jaume I i de Joan Fiveller presidiren la façana (fig. 9), després de mol-

21. Sobre el personatge, vegeu l'exhaustiu i crític estudi de Ramon GRAU, «Joan Fiveller, Ferran I i les imposicions municipals de Barcelona. Repàs a un mite històric», *Barcelona Quaderns d'Història*, 2-3 (1996), ps. 53-99.



FIGURA 10. Josep Bover i Mas (1802-1866). *Gladiator vencedor* (1825).

tes vicissituds —entre les quals, l'ensorrament de bona part del taller de Bover arran del bombardeig del general Espartero el 3 de desembre del 1842 des de Montjuïc, que miraculosament no afectà les estàtues—. ²² Els baixos relleus no els arribà a començar, mai no se'n tornà a parlar i, com encara es pot apreciar, restaren per fer.

El que més ens interessa d'aquesta història és, sens dubte, el fet de la substitució de la idea inicial, Hèrcules i Minerva, encara dins del gust per l'antic i pròpia d'un home deutor de l'estètica neoclàssica, per uns temes històrics plenament en consonància amb els nous ideals de recuperació del passat per a la regeneració del present.

Bover, que havia enviat des de Roma, on era pensionat, el *Gladiator ferit* i el *Gladiator vencedor* (fig. 10), del 1825, ²³ treballs de pensionat propis de l'ensenyament en pro de la bellesa ideal winckelmanniana, setze anys després s'enfrontava a uns personatges medievals,

22. Com ja vaig remarcar en el seu moment, això prova que, a banda de portar el marbre de Roma, Bover va fer les estàtues a Barcelona, en el seu taller proper a la Casa de la Ciutat, fet que desmenteix la notícia repetida fins ara, difosa originalment per Feliu ELIAS a *L'escultura catalana moderna*, II, Barcelona: Barcino, 1928, p. 38.

23. Que es conserven a l'Acadèmia de Belles Arts (0366 E i 0354 E). Vegeu 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.

més propers en el temps i amb una incidència notable en la nostra història. Però, si en comparem la factura, no som capaços de trobar gaire diferència en el tractament formal dels romans aguerrits i el dels catalans forjadors de la pàtria (un sentiment del temps). Perquè, com també és perceptible en la pintura, tot i que potser en menor grau, el romanticisme plàstic comportà un canvi d'aspiració, d'intenció i (en el millor dels casos) un anhel distint per part dels artistes. Però, formalment, seguiren la inèrcia vigent fins aleshores, car les escoles de belles arts com la Llotja barcelonina no havien modificat el sistema d'ensenyament dels seus orígens. La crisi de l'acadèmia, que començà a sentir-se cap al 1850 d'una manera molt intensa en moltes institucions europees, també a la nostra ciutat, és un fenomen col·lateral del que avui ens ocupa, però que no pot oblidar-se per entendre del tot aquest darrer.²⁴ Amb això volem dir que «la seu de l'art», el lloc d'on sorgien i on retornaven els artistes un cop acabada la seva formació a l'estranger —fins aleshores, Roma—, era deutora d'un sistema encarcarat que, progressivament, havia d'esdevenir obsolet. Un cop més cal afegir que, atès que a Barcelona no hi havia una demanda d'obres escultòriques que permetés que els artistes en poguessin viure, el mateix Bover, l'any 1853, totalment decebut, marxà a Madrid. La monumentalització de la ciutat, que tot just aconseguí abatre les muralles el 1843, encara s'havia de fer esperar.

De fet, des de 1844, any en què Lorenzale lliurà a l'Escola de Belles Arts *La creació de l'escut...* i s'inauguraren les obres de Bover a l'exposició pública permanent, en el terreny escultòric no podem parlar de cap altra realització d'aquesta mena fins al 1851, quan el gran escultor neoclàssic Damià Campeny, gran i malalt, veié realitzada la seva última obra. Si bé, dins de la seva producció, no és una peça de primeríssim ordre, en canvi sí que n'és una de plenament romàntica i moderna pel que fa a la tècnica, en què es fonen (mai millor dit) la indústria i l'art, un símbol de la unió de la primera burgesia industrial amb la cultura. Es tracta del monument dedicat al vicealmirall de Catalunya Galceran Marquet (fig. 11). Fou la primera escultura de ferro colat que es col·locà als carrers de Barcelona, als nous espais que la

24. Remetem a P. VÉLEZ, «De la fèrula acadèmica...», *op. cit.*



FIGURA 11. Damià Campeny (1771-1855).
L'almirall Galceran Marquet (1851).

desaparició de les muralles havien obert a la ciutat, cosa que la convertí, implícitament, en un símbol de llibertat. Es va instal·lar, concretament, a la plaça que, des d'aleshores, s'anomenà del duc de Medinaceli —en honor al propietari d'aquell terreny de l'antic convent de Sant Francesc, del qual el duc cedí una part per poder eixamplar l'antic Pla de Framenors. La font monumental que es decidí col·locar-hi va ser dedicada, originalment, a Blasco de Garay, un personatge que ja ha aparegut amb anterioritat.²⁵ Tal com succeí en el cas de la Casa de la Ciutat i per la mateixa raó, aquesta proposta fou rebutjada, en restar ben desmentit que de Garay fos el descobridor del moviment produït pel vapor d'aigua. Joaquim

Rubió i Ors, com a acadèmic de Bones Lletres, havia llegit una memòria que justificava plenament²⁶ la decisió i així es comunicà al con-

25. 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, ps. 186-194.

26. «Blasco de Garay (Memoria acerca de su invento leída en la sesión del 26 de junio de 1849)», *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras*, III, 1880, ps. 41-70.

sistori. En conseqüència, la font s'acabà dedicant a Galceran Marquet, vice-almirall de Catalunya, per bé que un altre acadèmic, Pi i Arimon, a la seva *Barcelona antiga y moderna* (1854), remarcà que la decisió havia estat presa precipitadament i mostrà la seva disconformitat.²⁷

L'Ajuntament encarregà l'execució de l'escultura a Valentí Esparó, industrial i conseller municipal, que havia introduït a Catalunya la fosa de ferro colat. El monument va ser projectat per l'arquitecte Francesc Daniel Molina i hi col·laborà l'escultor Josep Anicet Santigosa, autor del basament de la font. És ben curiós —i val la pena reflexionar-hi— que, un cop acabat el monument, la premsa no esmentà per res l'autoria de Campeny i es fixà tan sols en el nou material de l'escultura, per tal d'alabar-la, criticar-la o caricaturitzar-la, i en el personatge representat, un desconegut de tothom. Però, en aquest cas, cal insistir novament en la voluntat de modernitat de l'Ajuntament i en la importància dels erudits acadèmics com a valedors de la història de Catalunya. La història de l'escultura del vicealmirall fa palesa la necessitat de recuperar personatges notables que dotessin la comunitat de prestigi històric; una voluntat didàctica feta realitat a través de l'art.

Gairebé en paral·lel a aquest episodi de modernitat constructiva, es projectà un altre monument de ferro colat, el primer monument eqüestre de la ciutat, dedicat al rei Ferran el Catòlic. Havia de col·locar-se al bell mig de la també nova Plaça Reial, el solar de l'antic convent de caputxins. Però el 1850 només s'hi arribà a instal·lar una escultura provisional, en guix patinat que simulava el bronze, la qual amb el temps es deteriorà i s'acabà retirant.²⁸ Aquesta, no hi ha cap dubte que, des de l'òptica nacionalista, no responia als mateixos ideals patriòtics. Potser només va ser producte d'un compromís amb la reina Isabel II i una manera «elegant» (i temporal) de sortir del pas.

El següent episodi relacionat amb l'art de l'escultura fou el de l'ornamentació del coronament de la façana de l'edifici del Banc de

27. Probablement devia tenir raó, ja que, de fet, entre el segle XIII i el XIV, de personatges que responguin a aquest nom i fossin almiralls a Catalunya, n'hi va haver tres.

28. J. SUBIRACHS, *op. cit.*, ps. 194, 195.



FIGURA 12. Agapit i Venanci Vallmitjana (1830-1905 i 1828-1919). *El comerç i la indústria* (frontó de l'antic Banc de Barcelona) (1859).

Barcelona, al capdavall de les Rambles. Fou, finalment, obra dels germans Vallmitjana, els quals, l'any 1859, es limitaren a col·locar sobre el frontó un escut de Barcelona²⁹ amb dues figures al·legòriques del Comerç i la Indústria (fig. 12). Amb tot, cal no oblidar que tres anys abans, al Pla de Palau, s'havia erigit la *Font del Geni català* (fig. 13), a partir d'un projecte de F. Daniel Molina i obra de l'escultor italià Fausto Barranta, dedicada al marquès de Campo Sagrado, que havia portat les aigües de Montcada a la ciutat. De fet, aquesta font en marbre, posterior al monument a Galceran Marquet en ferro colat, pot ser considerada com un pas enre en la concepció del monument públic. En realitat és, i

així ho han reconegut diversos autors al llarg dels segles xx i xxi, l'últim monument neoclàssic de la ciutat, obra d'un estranger, un fet que s'ha interpretat com el testimoni que a Barcelona no hi havia bons artistes. (Campeny, per exemple, era molt vell quan es féu l'encàrrec i quan s'inaugurà, ja havia traspassat.)

Però l'obra que clou l'etapa a què ens referim és l'escultura dedicada a Sant Jordi que presideix la fornícula de la façana renaixentista del Palau de la Generalitat (fig. 14), ocupat per la Reial Audiència des

29. *Ibid.* Fou substituït als anys quaranta del segle passat per un escut militar, en esdevenir l'edifici seu de l'exèrcit espanyol.



FIGURA 13. Fausto Baratta (1832-1904). *Font del Geni Català* (1856).

de l'ocupació borbònica. Aprofitant que es preveia una restauració de la façana, es decidí col·locar-hi també una imatge del patró de Catalunya, i el 1860 es convocà un concurs que s'adjudicà a Andreu Aleu, professor de Llotja i acadèmic des del 1856. El projecte fou aprovat el 13 març del 1864 per l'Acadèmia de Belles Arts, que donà el vist-i-plau perquè el model pogués fondre's en bronze.³⁰ Tanmateix, Aleu finalment la realitzà en marbre i no fou col·locada fins al 1872, durant la Primera República. No és un cas aïllat, ja que en aquest període els processos sempre solien allargar-se molt, generalment a causa dels canvis polítics en els governs, que anul·laven o si més no congelaven els projectes.

Un projecte desconegut, que comptà amb el vist-i-plau de la mateixa Acadèmia de Belles Arts uns mesos després, el 12 de febrer del 1865, fou el presentat per la Junta «encargada de perpetuar las glorias de la Guerra de África» de dedicar un monument «que perpetue la memo-

30. «Para vaciar en bronce, tamaño algo menor que el natural, con destino a la hornacina de la fachada principal...». Arxiu RACBA, Llibre d'Actes Junta General, 13 de març del 1864.



FIGURA 14. Andreu Aleu (1829-1900). *Sant Jordi* (Palau de la Generalitat) (1860-72).

ria de los gloriosos hechos de los españoles en la última guerra de África». S'acordà convocar un concurs públic. Però en les mateixes actes de la institució no en trobem mai més cap referència. En canvi, diversos episodis de la guerra d'Àfrica apareixen ben recollits en l'excel·lent marqueteria de metall d'un secreter de xicranda conservat al Museu d'Història de la Ciutat que fa parella amb un altre d'ornamentat amb temes de la Guerra del Francès. Aquest fet palesa l'impacte i el ressò que ambdues conteses —que ràpidament mitificaren la noble i voluntària participació del poble català— tingueren en la vida catalana i a la ciutat de Barcelona. També un escultor de caire més popular, el pessebrista Lin-

us Fèlix, realitzà dos grups en terracota dedicats al tema d'Àfrica (fig. 15), d'un ric anecdotisme, visible en tots els detalls de la indumentària dels personatges representats.³¹

No va ser fins al 1865 que els germans Vallmitjana, que aleshores començaven a despuntar, assoliren l'encàrrec de les estàtues monumentals del vestíbul de la nova universitat, que s'inauguraren l'any 1876. Averrois, Ramon Llull, sant Isidor, Lluís Vives i Alfons X el Savi, van ser els personatges, no excessivament nostrats, per cert, que realitzaren en pedra arenosa calcària. Fou una elecció de to oficial, producte d'una decisió del govern central, en concret de la Junta General d'Obres Públiques que dirigia tot el projecte, totalment allunyada dels projectes de caire patriòtic analitzats.

En definitiva, l'escultura tingué, des de l'abolició de l'Antic Règim a l'inici de la Restauració, un paper força notable en el terreny cultural

31. Conservats al Museu Frederic Marès: MFM S-9074 i MFM S-9075.



FIGURA 15. Linus Fèlix . *Escena de la Guerra d'Àfrica* (1860).

romàntic, sobretot gràcies al seu rol públic. Durant un període, doncs, iniciat de manera simbòlica el 5 d'agost del 1835 (després de la mort esgarrifosa del general Bassa), amb l'enderrocament de l'estàtua de Ferran VII (fig. 16), erigida al pla de Palau³² per ordre del comte d'Espanya i capità general de Catalunya, Charles d'Espagnac, de memòria infausta. (A la vista de tothom, aquesta estàtua afavoria la difusió de les glòries nacionals d'una manera còmoda i a l'abast de la majoria, sobretot si tenim en compte que la població era en bona mesura analfabeta o amb un índex molt baix d'alfabetització.)

La gran monumentalització de la ciutat es desenvolupà veritablement amb l'arribada de la Restauració borbònica, un període de pros-

32. En resten molt poques imatges. Les úniques que conec que ens permeten fer-nos prou càrrec de com era són un dibuix d'Onofre Alzamora en el qual es veu de perfil i en primer terme, conservat al Museu d'Història de la Ciutat (núm. inv. 802), i un gravat calcogràfic on apareix amb tot detall, del qual només en conec una fotografia de l'Arxiu de Fotos d'Art Vidal i Ventosa (fig. 14).



FIGURA 16. Chardigny de Monge (segurament Pierre-Joseph Chardigny, 1794-1866). *Monument a Ferran VII* (Pla de Palau) (1831).

peritat econòmica i conservadorisme, en què el projecte de l'Exposició Universal del 1888 havia de tenir un paper clau.

Fent un resum, doncs, de les arts d'aquest període podem concloure que la pintura romàntica és, formalment parlant, força propera a la pintura neoclàssica, de la mateixa manera que passa amb l'escultura. El gran canvi rau en el contingut, la temàtica, la iconografia o l'anècdota. Perquè, en lloc de «griegos y romanos»,³³ començaren a envair les teles i a prendre forma en pedra i bronze, reis, comtes, herois i celebritats de la història de Catalunya, reals o llegendaris. Aquest producte d'un sentiment patriòtic fou defensat pels erudits i els primers intel·lectuals vuitcentistes,

la majoria relacionats estretament amb l'Acadèmia de Bones Lletres, una institució que, com veurem tot seguit en parlar del patrimoni, va ser capdavantera en el moviment de recuperació del passat, malgrat totes les confusions i interpretacions errònies de les fonts documentals o les tergiversacions, inconscients o falsàries.

Els artistes esdevingueren la mà creadora o materialitzadora de tot aquest nou olimp que, si en alguns casos pot fer-nos somriure per la seva imatge ingènua, és una bona mostra de la difusió de l'esperit romàntic que envaï Europa.

33. P. VÉLEZ, «La consideració de l'escultura a la Catalunya vuitcentista...», p. 61.

LA NOVA PINTURA DE PAISATGE I EL REALISME PICTÒRIC

En el camp pictòric, la pintura d'història —Jaume I, Joan Fiveller, Pere III, el príncep de Viana, Guifré el Pilós...— és, sens dubte, la més representativa, fet que, com ja hem remarcat, no significa que fos la més divulgada al carrer. Però a aquesta temàtica se n'hi pot afegir una altra que tot just emergia i que s'associa igualment a l'estètica del Romanticisme: el paisatge. Mentre la pintura d'història acabà esdevenint una pintura d'exposicions oficials arreu, el paisatge, considerat des de sempre un gènere menor, començava a despuntar. És fàcil d'associar aquest fet amb el descobriment del patrimoni natural autòcton, que anà de bracet amb la valoració del passat, simbolitzat i visible en els monuments, considerats la «veu del poble», com afirmà Víctor Hugo, un dels escriptors i teòrics europeus que més influïren a Catalunya.

En aquest sentit, Lluís Rigalt (1814-1894), un personatge poli-facètic —artista, pintor, dibuixant, professor, acadèmic, teòric de les arts industrials, membre del Centre Excursionista de Catalunya, etc.—, és el millor representant d'aquesta temàtica, que conreà gairebé exclusivament. Viatjà per tot Catalunya, des dels anys quaranta fins als anys vuitanta, recollint, «salvant» o immortalitzant racons i raconets, ruïnes, esglesioles, arbres i matolls, en centenars de dibuixos, la majoria signats, localitzats i datats (fig. 17), i un bon nombre d'olis. Aquestes obres avui constitueixen un testimoni insuperable de la nostra història monumental, ja que en alguns casos han esdevingut l'única o gairebé l'única imatge de moltes de les seves fites.³⁴ Cal remarcar que com a dibuixant és més precís i té una voluntat més, podríem dir-ne, fotogràfica, que no pas com a pintor, una faceta en què sol ser més illusionista.

Rigalt participà també amb dibuixos i els seus primers aiguaforts en l'únic volum dedicat a Catalunya d'*España. Obra pintoresca* (1842), de Francesc Pi i Margall. Així mateix, participà en moltes de les exposicions dels Amics de les Belles Arts amb un gran nombre

34. La col·lecció de dibuixos notablement més important en nombre es conserva a l'Acadèmia de Belles Arts i se n'hi compten més de set-cents. Vegeu Victoria DURÀ, *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. III-*



FIGURA 17. Lluís Rigalt (1844-1894). *Les roques d'en Lluc. Arenys de Mar* (dibuix) (1873).

de paisatges. Més endavant, Rigalt va viure un fet decisiu per a la seva carrera: L'any 1855 viatjà a París com a comissionat del govern espanyol per a controlar el muntatge de la secció espanyola en l'Exposició Universal que havia de tenir lloc a la capital francesa. Fou d'aquesta manera que descobrí, a París —on no havia de tornar mai més—, la pintura realista, és a dir, la que aleshores era la pintura moderna (com n'havien de dir poc després). Els artistes de la seva generació, tot i que havien estat deixebles dels grans professors neoclàssics —Celles, Campeny...—, ja s'havien desentès de la Roma antiga i havien fet el salt a París. Rigalt mateix, a Madrid, havia treballat en el taller del paisatgista romàntic, Genaro Pérez Villaamil, mentre vivia

a casa del seu cosí, un prohoms destacat del primer Romanticisme, Bonaventura Carles Aribau.

Al costat de Rigalt, també és imprescindible fer esment, per bé que sigui de manera breu, de Martí Alsina. Professor de l'Escola des de 1852 i acadèmic de Belles Arts des de 1859, fou considerat el capdavanter del realisme a Catalunya. Veiem, doncs, que la influència de l'esperit natzarè va ser força minsa.

L'any 1856, Pau Milà havia abandonat l'Escola, i Claudi Lorenzale en fou director des de 1858. De fet, el natzarenisme s'havia esvaït feia temps i els deixebles d'aquests artistes seguien formalment els dictats acadèmics tradicionals, amb alguna concessió més d'acord amb la realitat del moment, però sense gaire diferències, fins que Martí Alsina el 8 de novembre del 1863 llegí un discurs innovador a l'Acadèmia.³⁵

Martí, que el 1848 ja havia estat a París, on havia entrat en contacte amb el realisme de Courbet, presentà un programa contrari a l'estètica natzarena, que considerava avorrida i estèril. Defensà un art que toqués de peus a terra, que causés plaer estètic, que fos per a tothom (no només per a uns quants escollits) i hi va afegir una reflexió de to «nacionalista». Va parlar de Catalunya com de la seva *patria* i de com *el suelo catalán* havia de *brillar a la cabeza de la nueva España*.³⁶ Aquest pensament és propi d'una etapa que ens porta a relacionar-ne les reflexions amb la idea, lúcidament analitzada per alguns historiadors, que concebia Espanya com la nació i Catalunya com la pàtria dins la pluralitat nacional.³⁷

35. *Acta de la sesión pública celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona el 8 de noviembre de 1863* [...], Barcelona: Librería de Joaquín Verdaguier, 1863. Sobre Martí Alsina avui encara és imprescindible la biografia que li dedicà Joaquim FOLCH I TORRES, *El pintor Martí i Alsina. Els precedents artístics, l'home i l'artista, l'obra*, Barcelona: Editorial Catalana, 1920.

36. Remarcà aquest aspecte Mireia FREIXA, *En el decurs del discurs. Una aproximació a la història del pensament estètic a l'Acadèmia de Belles Arts (1856-1904)*, Barcelona: Arts Gràfiques Alpres, 2008 [hi consta, erròniament, 2007].

37. Vegeu nota 1. I recordem les darreres paraules de Manuel Milà, en l'obertura dels Jocs Florals del 1859, com a president del consistori, tot recordant un dels grans intel·lectuals catalans del segle XVIII (Antoni de Capmany): «No pot estimar sa nació, qui no estima sa província».

També l'art, com ja apuntàvem, servia per consolidar l'emoció patriòtica nascuda en el Romanticisme. Era l'inici d'una nova era: aquell mateix any 1863, al París de Napoleó III, al costat del *Salon* convencional s'hi havia instal·lat el *Salon des Refusés*. Martí Alsina, si hi hagués participat, hauria exposat als *refusés*, que ben aviat foren considerats el símbol del naixement de la denominada «pintura moderna», esmentada més amunt.³⁸

La creació artística d'estètica natzarena havia tingut una vida curta, una penetració social poc intensa i, per part dels seus seguidors immediats, una valoració ben negativa: l'art català estava en crisi. Tal com l'esmentat Martí Alsina, defensor a ultrança del Realisme, havia afirmat: «[...] y mas aun colocados en el centro del país catalán, de quien ha llegado a creerse si ha arrojado al mar la cuna del Arte como despojo de sus naves».³⁹ Perquè mentre Lorenzale, als anys setanta, pintava alguns «encartonats» temes d'història de Catalunya, el 1866 Martí Alsina, en canvi, exaltava el sometent en un episodi de la Guerra del Francès (fig. 18), un gran format d'un realisme atractiu i «sa». Les tornes havien canviat. Aquest era el panorama d'abans i el de just després dels Jocs Florals.

EL PATRIMONI

Durant les dècades que hem abordat, tant la creació artística com les discussions estètiques estaven, fonamentalment, en mans dels artistes; és a dir, en mans de l'Escola de Belles Arts i, des del 1850, també de l'Acadèmia de Belles Arts. En canvi, la primera valoració del patrimoni cultural, entès d'una manera molt àmplia, però amb un gran interès pel patrimoni monumental, neix a conseqüència de la revolució

38. Sobre l'enfrontament entre la pintura acadèmica i la nova pintura realista iniciat a París vegeu el treball de Pierpaolo LUDERIN, *L'art pompier. Immagini, significati, presenze dell'altro Ottocento francese (1860-1890)*, Pocket Library of Studies in Art, XXXI, Florència: Leo S. Olschki Editore, 1997.

39. *Op. cit.*, p. 5.



FIGURA 18. Ramon Martí Alsina (1826-1894). *Somertent. Episodi de la Guerra del Francès* (1866).

liberal, impulsat per una sèrie d'erudits i historiadors. D'aquests, la majoria van ser membres —molts ja esmentats— de l'Acadèmia de Bones Lletres que van viure en carn pròpia el desvetllament de la consciència de patrimoni històric a Catalunya.⁴⁰

Malgrat alguns fets suscitadors d'intervencions durant el Trienni Liberal i, fins i tot més enrere, durant la Guerra del Francès, la gran sotragada que va fer posar en alerta aquests homes i institucions fou la crema de convents del juliol del 1835. El rerefons teòric d'aquesta mena de reaccions fou Víctor Hugo i la seva consideració dels monuments com a «veu dels pobles».

Sabem, però, que, amb anterioritat, el regidor de l'Ajuntament de Barcelona Josep Maria de Llinàs i de Ortiz Repiso ja s'havia mostrat sensible al patrimoni, gràcies a una proposta que havia fet al consistori barceloní el 15 d'abril del 1834. Llinàs hi feia referència a un treball

40. Vaig iniciar l'estudi d'aquest aspecte a *El desvetllament de la consciència de patrimoni històric a Catalunya*, Lliçó inaugural del curs 2003-2004, Barcelona: Amics de l'Art Romànic / Institut d'Estudis Catalans, 2003.

aleshores molt recent que l'investigador Andreu Avel·lí Pi i Arimon acabava de presentar a la Reial Acadèmia de Ciències i Arts. El treball presentava un mètode per desxifrar làpides tan útil segons l'Acadèmia que li havia merescut el nomenament de membre d'aquesta institució. Llinàs començava justificant la importància de les làpides que, segons ell, calia conservar com havien fet totes les nacions cultes, per tal com eren una eina documental bàsica per reconstruir la història. Per això, proposava d'aplegar-les al mateix edifici municipal, que aleshores s'estava remodelant, com «una colección de aquellos monumentos apreciables, é incrustado al pie de cada una su traducción y el nombre del sujeto que la haya cedido gustoso á esta Ciudad». ⁴¹ Aquesta proposta, que ens parla d'un interès pel passat històric, fou aprovada pel consistori, que ordenà passar-la a la Junta d'obres per tal de dur-la a terme.

Una setmana després, el 22 d'abril, Pau Soler i Andreu Avel·lí Pi i Arimon s'adreçaren a l'Ajuntament, moguts pel mateix desig de fer un servei a la pàtria. ⁴² S'oferiren per recuperar i ordenar l'arxiu històric municipal que, segons ells, romania en una situació vergonyosa. És a dir, amb una diferència de molts pocs dies es feia ben palès l'interès per la recuperació del patrimoni cultural. L'ajuntament també ho aprovà i nomenà una comissió responsable formada precisament per Soler, Pi i Llinàs. Tanmateix, malgrat el seguiment del projecte que demostren les actes municipals i el fet que Pi en féu l'inventari, el lapidari mai no arribà a bon port. De fet, la situació era cada cop més complexa i l'ambient, més tens. A Barcelona, a més, s'havia declarat una epidèmia de còlera. Un mes després de la crema de convents, el projecte restà gairebé oblidat; per bé que no del tot, com veurem més endavant, perquè hi devia haver un bon aplec de peces en un racó o altre de l'Ajuntament. No obstant això, Llinàs pot considerar-se un precursor sensible. ⁴³

41. *Llibre d'actes. Ajuntament borbònic, 1r semestre 1834*, 15 d'abril del 1834. Arxiu Històric de la Ciutat.

42. *Llibre d'Actes. Ajuntament Borbònic, 1er semestre 1834*, 22 d'abril del 1834. Arxiu Històric de la Ciutat.

43. Malgrat algunes accions anteriors en un sentit semblant, com ara el cas de Marià Oliveres i de Plana, el qual cap al 1790 havia proposat la creació d'un museu a l'aire lliure, tal com ja havia constatat J. Villanueva en el *Viaje literario a las iglesias de España*, vol. XVIII, Madrid: Imprenta Real, 1851, p. 126.

La nit del 25 de juliol del 1835, tan analitzada des de múltiples perspectives, fou, però, el gran detonant del desvetllament. Llinàs va ser, precisament, un dels responsables de l'extinció dels focs al llarg de la matinada. Es creà també una comissió de regidors «para recojer las alajas de los conventos», entre els quals destacava Ramon Roig Rey, jurisconsult, i des del 1838, membre de Bones Lletres.⁴⁴ Així mateix, durant els dies següents, altres comissions s'ocuparen del salvament dels diversos convents i fins i tot de protegir la catedral, perquè l'assalt als convents devia continuar. Ho prova l'ordre donada el 29 de juliol pel governador i corregidor interí Joaquín Ayerve: «Queda prohibido a toda persona sea de la clase que fuere el penetrar en el recinto de convento alguno de esta capital, sin espreso permiso de la autoridad competente: el que contraviniere, aun cuando no estrajera efecto alguno de dichos lugares será tratado como merece el que atenta contra propiedad ajena [...]».⁴⁵

Per aquest motiu, l'Ajuntament decidí recórrer també a la Junta de Comerç per crear una comissió integrada per professors de l'Escola de Belles Arts, és a dir, per artistes amb criteri —Arrau i Barba, Campeny, Rodes i Rodríguez—, que s'encarregaren de salvar el patrimoni artístic dels convents i de traslladar-lo a l'edifici de la Llotja.⁴⁶ L'Escola de Belles Arts contribuí, sobretot, al salvament del patrimoni artístic, tot preservant, entre altres obres,⁴⁷ el conjunt de vint grans teles del convent de Sant Francesc de l'aleshores molt afamat pintor Antoni Viladomat.⁴⁸ Paral·lelament, l'autoritat militar de Catalunya, seguint una ordre que havia dictat el govern, també nomenà una altra comis-

44. De la qual va ser president des de 1860, per bé que morí el 1861.

45. *Diario de Barcelona*, 31 d'agost del 1835.

46. Vegeu Angel RUIZ Y PABLO, *Historia de la Real Junta Particular de Comercio de Barcelona (1758 a 1847)*, Barcelona: Henrich y Cía., 1919, ps. 406-408.

47. L'inventari el reproduí RUIZ Y PABLO, *op. cit.*, ps. 406, 407.

48. Que va merèixer la primera monografia dedicada a un artista català, un treball d'un acadèmic de Bones Lletres, Joaquim 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: Establecimiento Tipo-Litográfico de C. Verdager, 1877. El conjunt, propietat de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, avui es conserva en dipòsit al Museu Nacional d'Art de Catalunya.

sió formada per Josep Agell, Josep Arrau, Antoni Monmany, J. A. Llobet i Vallosera i Andreu A. Pi i Arimon, per tal que tingués cura de la salvació de diversos elements del patrimoni documental, bibliogràfic i artístic, els quals sumaren als ja recollits fins aleshores.⁴⁹

Aquesta era la situació l'any 1835. Els convents, després d'aquests salvaments, restaren completament abandonats. Caldria esperar al gener del 1837, gairebé dos anys després, perquè la Junta de Enajenación de Edificios y Efectos de Conventos Suprimidos procedís a ocupar-los i sollicités a la Junta de Comerç i, per tant, a l'Escola de Nobles Arts que hi assistís i els cedís totes les possibles obres d'art que hi romanguessin. Campeny, Rodes, Arrau i el majordom Joan Mas s'ocuparen de l'operació.⁵⁰ En fou producte un nou inventari, que arribà a la xifra de 215 quadres, per bé que, segons sembla, de qualitat força mediocre.⁵¹

Aquest fou el paper dels artistes, és a dir, pels creadors d'una part més que significativa del patrimoni contemporani, amb relació al salvament del patrimoni artístic del passat.

ELS MUSEUS

Mentrestant, l'Acadèmia de Bones Lletres, amb membres tan destacats com Pròsper de Bofarull,⁵² que precisament aquells anys estava treballant en una primerenca història de Catalunya, *Los condes vindicados*, també hi tingué un paper destacat.

49. Segons Bohigas TARRAGÓ, *op. cit.*, p. 135. També recollit per F. FONTBONA, *op. cit.*, p. 15, en què remet al Lligall XCV, 1, f. 11 i 12 de l'Arxiu de la Junta de Comerç.

50. Vegeu Àngel RUIZ Y PABLO, *op. cit.*, ps. 407, 408.

51. *Ibidem*. Aquest inventari, conservat actualment en una col·lecció particular, està signat per Arrau i Rodes i datat el 19 de gener de 1837. Duu per títol: *Estado que manifiesta la clasificación de las pinturas recogidas de los conventos suprimidos de esta Provincia que se hallan depositados en S. Juan y en la casa Lonja, hecha por los infrascritos en desempeño de la comisión que se les confirió con oficio del Sor Gefe Político en 5 de este mes*. Això ens permet veure algun ball de números en les dates en el text de Ruiz Pablo, però sens dubte es tracta d'aquest mateix inventari. La referència procedeix de Francesc FONTBONA i Victoria DURÁ, *op. cit.*, p. 81.

52. Que n'havia de ser nomenat president per primera vegada el 1837.

L'objectiu cabdal de l'entitat havia de ser l'esclariment de la història de Catalunya gràcies a la publicació d'obres. Aquesta fita, present al llarg de les sessions i de les actes conseqüents al llarg de molts anys, si bé no s'arribà a assolir mai de manera col·lectiva, sí que va rebre múltiples aportacions personals per part de molts dels membres de l'entitat.⁵³ De fet, l'Acadèmia, globalment, també mostrà un interès efectiu i treballà per a la preservació del passat en forma de patrimoni arquitectònic, tal com havia començat a ser habitual en altres països europeus i, en especial, a França —el país veí model—, a conseqüència dels efectes devastadors de les diverses guerres i revolucions. Amb el mateix criteri d'atorgar al passat el valor que es mereixia, sobretot al passat medieval, com a època veritable de forja de les diverses cultures europees, els membres de l'Acadèmia de Bones Lletres portaren a terme projectes equivalents als europeus.

Així, Pròsper de Bofarull, a mitjan setembre de 1835 va aconseguir de l'aleshores cap militar de la província, Josep Melcior Prat, un barceloní amb uns certs interessos culturals,⁵⁴ la cessió del convent del Carme per poder-hi dipositar els objectes i fragments d'obres que s'anaven salvant.⁵⁵ A l'inici de 1837, quan les lleis ja permetien al govern disposar d'alguns edificis religiosos abandonats, aconseguí que fos cedit a l'Acadèmia l'antic convent de Sant Joan. Tot seguit, l'acadèmia es proposà la creació d'un museu històric amb les restes salvades. Els homes clau del museu havien de ser Joan Cortada, el conservador en cap i, és ben sabut, un altre dels intel·lectuals capdavanters d'aquests anys de «renaixença»,⁵⁶ i Josep de Manjarrés, el conservador segon,⁵⁷ un altre intel·lectual, encara més polifacètic, que féu

53. Vaig resseguir aquest aspecte a «Els capdavanters del salvament, cura i estudi del patrimoni cultural de Catalunya: els “doblement acadèmics” de Bones Lletres i Belles Arts», *op. cit.*

54. P. BOHIGAS TARRAGÓ, *op. cit.*, p. 136.

55. *Op. cit.*, ps. 135, 136.

56. Albert GHANIME, *Joan Cortada (1805-1868). Catalunya i els catalans al segle XIX*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995. També, pel que fa específicament al patrimoni, P. VÉLEZ, *Els capdavanters del salvament...*, ps. 21-27.

57. El 28 d'abril de 1848 era elegit acadèmic de Bones Lletres Josep de Manjarrés i de Bofarull (1816-1880), nebot i fillol de Pròsper de Bofarull —aleshores presi-

grans aportacions a les belles arts, les noves arts industrials i el pensament del seu temps.

No és el moment d'explicar tot el procés, complex i ple d'entrebancs, de creació del museu,⁵⁸ però sí que convé fer-ne una valoració. L'Acadèmia de Bones Lletres va demostrar una sensibilització en pro del patrimoni molt més notable que no pas l'Escola de Belles Arts. Molts dels membres de l'Acadèmia van contribuir personalment a aplegar materials per al museu de l'entitat⁵⁹ —el primer museu d'antiguitats (tal com es va dir seguint els corrents europeus de l'època) de Barcelona i de tot l'Estat espanyol— o bé, fins i tot, reuniren, com el mateix Cortada, les seves pròpies col·leccions.⁶⁰ El fet que l'existència «oficial» d'una Acadèmia de Belles Arts no tingués lloc fins al 1850 justifica en bona mesura aquesta realitat, atès que no existia un fòrum —per bé que sí els homes, els artistes—, que afavorís un marc de discussió i d'acord sobre aquests temes. Els professors de l'Escola de Belles Arts tenien altres prioritats tant d'ordre funcional com cultural.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, màxima autoritat estatal en termes de patrimoni, exercia un control ferri en aquest terreny. De fet, el control «central» del patrimoni exercit per aquesta institució fou delegat, com ja hem vist, a Barcelona a partir del moment que es creà l'Academia Provincial de Primera Clase de

dent—, que després d'exercir com a advocat a la Diputació de Barcelona arribà a ser catedràtic de Teoria i Història de les Belles Arts, càrrec en què succeí Pau Milà i Fontanals i que ostentà al llarg de tota la vida. Secretari de l'Escola de Belles Arts, on havia estudiat de jove, després d'haver fet els estudis de Dret, no n'arribà a exercir el càrrec de director perquè morí just després del seu nomenament. Acadèmic de Belles Arts des del 1852, hi tingué un paper rellevant, atès el seu caràcter actiu, ben palès en la participació en un gran nombre de comissions. Vegeu Maestre i, pel que fa a la relació amb el patrimoni des de Bones Lletres, P. VÉLEZ, *op. cit.*, ps. 30-36.

58. Jordi CASANOVAS, *El museu de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona. Dades per a una història*, Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres, 2009.

59. Finalment, l'Ajuntament va cedir-los la col·lecció de làpides i altres objectes i fragments amb els quals, abans de la crema de convents, havia estat a punt de formar el primer museu de la ciutat, a proposta del regidor Llinàs.

60. La col·lecció de Cortada és descrita amb tot detall per Antonio de BOFARULL, *Guía-Cicerone de Barcelona, aumentado, corregido y vindicado*, Barcelona: Imp. Hispánica de V. Castaños, 1855, ps. 103-109.

Bellas Artes de Barcelona. A més de tutelar de ben a prop l'Escola de Belles Arts durant molts anys, la nova institució tenia com a fita principal, com a «delegada» de San Fernando, vetllar pel patrimoni antic i pel de nova planta, tant arquitectònic com artístic, havent d'informar la «casa mare», que exercia la seva fèrula acadèmica notablement⁶¹ (que no era sinònim d'eficaçment). Però durant la crema de convents del 1835, San Fernando actuà de manera directa exigint dos quadres de cada pintor dels que s'havien salvat dels convents barcelonins, una ordre que arribà a través del capità general, però que mai no arribà fer-se efectiva.⁶²

Bones Lletres, amb la difusió de la seva labor, aconseguí que molts particulars donessin un gran nombre de restes arqueològiques que provenien d'enderrocaments i d'obres realitzades a les seves finques, contribucions que van engrandir la col·lecció de l'Acadèmia, de seguida oberta al públic, amb un criteri didàctic i modern. Per la seva banda, l'Escola de Belles Arts va poder conservar un bon nombre d'obres salvades dels convents en el seu museu de pintura. Aquest fou el primer museu d'art públic de Catalunya, tot i que estava destinat especialment a la formació dels alumnes, per tal que coneguessin obres d'artistes que podien servir-los d'exemple i ajudar a esperonar-los.

Quant al paper de l'Acadèmia de Belles Arts en relació amb el control del patrimoni, tant del passat com dels projectes coetanis, si se segueixen les actes i la documentació de l'arxiu al llarg dels anys cinquanta i seixanta, es ràpidament comprovable l'interès i l'esforç d'acadèmics com ara Pau Milà, Francesc D. Molina, Elies Rogent, Josep de Manjarrès, Josep Oriol Mestres, Lluís Rigalt o Claudi Lorenzale, per esmentar-ne només alguns dels més rellevants i dignes d'estudi. També en són palesos el bon criteri i la lucidesa, atès tots eren personatges que, com que coneixien de prop tot allò de què parlaven (ja fos d'arquitectura o d'altres temes), podien aportar la solució més adient a cada cas. N'és un bon testimoni, derivat de l'enderrocament de les muralles, el fet que el 1854 Manjarrès, Milà i Villar es preocupessin per la urbanització de la part nova de la ciutat, és a dir, pel seu

61. Remeto novament a P. VÉLEZ, «De la fèrula acadèmica...», *op. cit.*

62. Segons C. CID, *op. cit.*, p. 176.

eixample, i adrecessin un ofici al governador perquè escoltés totes les corporacions que poguessin estar implicades en el projecte.⁶³ Aquesta preocupació urbanística, molt important, demostra la capacitat de reflexió, interès i visió de futur dels membres de l'Acadèmia.

COL·LECCIONISME D'ESCLTURA

Aquest sentiment patrimonialista menà també a la formació d'un colleccionisme d'escultura, especialment d'escultura medieval. Són sobretot destacables les iniciatives de Francesc Santacana, que en la seva col·lecció de Martorell aplegà, entre moltes altres coses, una sèrie d'elements procedents del convent del Carme,⁶⁴ i del constructor Francesc Brossa, que entre 1838 i 1848, reuní un conjunt d'elements arquitectònics i escultòrics aplicats a l'arquitectura que incorporà a la seva casa del carrer d'Escipió del barri barceloní del Putxet.⁶⁵

Encara que només sigui fer-ne un breu esment, tampoc no podem oblidar un altre tipus de colleccionisme estretament vinculat al patrimoni històric i monumental, el d'alguns projectes editorials que, amb el transcurs dels anys, han esdevingut una eina fonamental per entendre una bona part de la història de la cultura dels anys a què ens referim. Em refereixo a un tipus d'obres que, per primera vegada, reunien una gran quantitat de monuments, la seva història i la seva imatge, encapçalades, naturalment, pels *Recuerdos y Bellezas de España*. Els *Recuerdos* en general, iniciativa del litògraf Francesc Xavier Parcerisa (fig. 19), i els tres primers volums de la llarga sèrie, escrits per Pau Piferrer i Francesc Pi i Margall i dedicats a Catalunya i Mallorca, ja han estat analitzats exhaustivament des de diversos angles, tant pel que fa al seu contingut historioliterari com al valor de les seves imatges li-

63. Actes de la Junta General, 3 de desembre del 1854. Arxiu Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

64. Vegeu el catàleg de *La Enrejolada*, Martorell: Museum Arqueològic, Barcelona, 1929.

65. Les úniques imatges que en coneixem les publicà Agustí DURAN I SANPERE, «Un museo de arquitectura barcelonesa poco conocido», *Barcelona*, 30 (juny 1957), ps. 233-237.



FIGURA 19. Francesc Xavier Parcerisa (1803-1876). *Recuerdos y Bellezas de España. Catalunya II*. (Columnnes romanes del carrer Paradís) (1842).

togràfiques.⁶⁶ Recordem, però, el clam amb què Piferrer clou la introducció al primer volum de Catalunya del 1839:

Solo nos anima el deseo de que sean de todos conocidas las riquezas artísticas y antigüedades que embellecen nuestra patria. Esas bóvedas de las catedrales ya no se estremecen á las pisadas de los antiguos y primitivos devotos y fundadores; en esas graciosas ventanas ojivas ya no se asoma la magnífica vestimenta y las undulantes plumas de los gorros de las antiguas damas y caballeros [...] unos caen desplomados por la mano de los siglos; otros desaparecen arrebatados por el huracán de las revoluciones; quizá tambien la mano del hombre ó la mas tardía y compasiva del tiempo irá descargando sus golpes sobre los que nos quedan. Hagamos, pues,

que todos los conozcan; hagamos que las personas, que tal vez ni siquiera saben que su patria contenga recuerdos y monumentos preciosos, paren su atención en ellos y sepan que no todo está en la otra parte de los Pirineos; dispersemos en todos los corazones el amor a lo que es antiguo, á lo que es bello y venerable, á lo que honra la patria!

Vivimos de nuestra vida pasada, porque tal vez un pueblo no puede tener dos épocas viriles en una sola vida [...] Ya que tanto se ha

66. Des de l'òptica historiogràfica, vegeu Ramon GRAU i Marina LÓPEZ, «Pau Piferrer i Victor Hugo: La llum no venia d'Alemanya», *L'Avenç*, 89 (gener 1986), ps. 70-73. I des de l'òptica de la il·lustració, Pilar VÉLEZ, «El triomf de la imatge», dins P. VÉLEZ (ed.), *L'exaltació del llibre al Vuitcents. Art, indústria i consum a Barcelona*, Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2008, ps. 69-100.

destruido, procuremos al menos hacer apreciable lo que nos queda y reparar en lo posible los agravios que la demolición hizo al Arte, publicando en láminas, en cuanto sea posible, lo que ya no está en pié, y conservando la memoria de aquellos monumentos de arquitectura gótica, recuerdo de la piedad y fé de nuestros padres, y de la magnificencia y esplendor de la España» (ps. 7-8).

És una visió negativa del present i es conforma amb el passat o és la visió del passat per projectar-la cap al futur?

Cal afegir, en darrer terme, la ja esmentada *España. Obra Pintoresca*, de la qual només es publicà el primer volum dedicat a Catalunya, amb text de Francesc Pi i Margall i dibuixos i aiguafortes de Rigalt.

ALTRES NOTABLES INTERVENCIIONS PEL SALVAMENT DEL PATRIMONI

Si retornem ara a la labor de Bones Lletres, recordarem el cas «emblemàtic» de la intervenció de la institució, després de la crema de convents, en l'afer de la façana de Casa de la Ciutat. L'arquitecte responsable, Josep Mas Vila, ple encara de sentit neoclàssic, va a estar a punt de fer desaparèixer la façana gòtica del carrer de la Ciutat,⁶⁷ atès que se n'havia d'aixecar una de nova⁶⁸ a conseqüència dels danys que el bombardeig del general Espartero des de Montjuïc, el 1842, havia infligit a l'edifici. Mas Vila fou el director de l'obra i, com hem vist, el responsable d'encarregar a l'escultor Bover les escultures de les fornícules.

Sense poder-nos referir extensament a l'arquitectura i l'urbanisme que es portà a terme d'ençà de l'enderrocament de les muralles —símbol de l'alliberament de la ciutat— i al llarg del període que ens ocupa, sí que val la pena resseguir ràpidament aquest cas. Permetrà d'adonar-nos de la resposta de la ciutadania, cada cop més sensible al seu passat,

67. En realitat, tal com pot apreciar-se actualment, fou retallat el sobrevolt de la porta i es va doblar. De fet, el 1824 ell havia estat el responsable de l'enderrocament de l'església de Sant Jaume per poder urbanitzar la nova plaça de l'Ajuntament, fet que tingué lloc sense cap entrebanc.

68. El projecte neoclàssic de Mas i Vila fou aprovat per l'Acadèmia de San Fernando el 27 de novembre del 1831.

i la de les institucions.⁶⁹ El 1847, el consistori, atès el valor simbòlic de l'edifici, la històrica seu municipal, va acordar no prosseguir-ne l'enderroc i conservar-ne i restaurar-ne les restes en peu, una decisió que restà perpetuada en una làpida que encara avui podem llegir a la part nord-occidental de la façana gòtica, al carrer de la Ciutat.⁷⁰

Tanmateix, l'any 1850 la pressió ciutadana i l'acord del Consistori van estar a punt de ser oblidats. L'Ajuntament decidí seguir la demolició i la continuació de les obres i així ho comunicà a l'Acadèmia de Bones Lletres per tal que aquesta entitat s'ocupés prèviament de fer una «copia o dibujo de dichos objetos, para perpetuar y formar un cabal concepto de los mismos, a tenor de los deseos manifestados por esa Academia de conservar la memoria de los edificios y monumentos u otras obras de antigüedad o mérito expresados en su atenta comunicación del 13 de junio del año último».⁷¹

D'això es desprèn que el consistori, malgrat la seva irresponsabilitat, entenia que podia salvaguardar la memòria de l'edifici mitjançant dibuixos, plànols, etc., cosa que, si més no, representa un pas endavant

69. Vegeu la nota 20.

70. Aquest fou l'acord municipal pres pel consistori: «1º Conservar el salon de ciento y reconstruir sus techos. 2º Construir de planta una escalera principal que desde el patio desembocara a los dos lados de otro salon por dos tramos, uno de los cuales tomara luz de una ventana sacada de punto frente al cual se halla. 3º Colocar al pie de ella el portal con la inscripcion J.P.2.B. que estaba arrinconada en la derecha del patio y servía de entrada al destruido consistorio de los I conselleres nuestros padres. 4º Unir la fachada interior del patio construida en 18(?) con la antigua galería, haciendo correr esta —palmas hacia el—. 5º Empotrar en las paredes laterales del arco principal de ella las dos ventanas que fueron laterales al mencionado portal. 6º Conservar y restaurar la fachada de la antigua casa consistorial existente en la calle de la ciudad, de construir al lado de poniente con las mismas ruinas que se conservan y cerrar la plazuela con un enrejado. 7º Asimismo con el objeto de conservar la antiquísima iglesia de S. Miguel Arcángel acordó habilitarla y trasladar a ella las reliquias de los Santos [...] Y a fin de que todas estas variaciones, conservaciones y restauraciones sirvan eternamente en la memoria de los que han de nacer, acordó por ultimo el concejo esculpir esta lápida con la esperanza de que respetaran estos mencionados acuerdos los que les sucedieren». AAB (Arxiu Administratiu de Barcelona), Obres Públiques Expedient 1123, f.55 [juliol 1847].

71. Joaquim GARRIGA, «Patrimoni històric i creació arquitectònica», *Revista de Catalunya*, 22 (setembre 1988), p. 87.

en la conscienciació del valor del patrimoni. Però també demostra, un cop més, que l'Acadèmia de Bones Lletres era l'entitat especialitzada en temes de patrimoni i per tant, la interlocutora de les consultes municipals. La resposta contundent i rapidíssima de Pròsper de Bofarull, president de l'entitat,⁷² contra la destrucció, en uns termes que ens recorden Victor Hugo, ens confirma, doncs, que Bones Lletres era capdavantera pel que feia a la consciència del valor del patrimoni històric i cultural.

D'altra banda, la ciutadania, si fem cas a la premsa, també s'hi mostrà sensible i es manifestà obertament en contra de la destrucció de l'edifici símbol de les llibertats de la ciutat. Per primera vegada, de manera notòria el 1847 i igualment el 1850, la premsa s'erigí en portaveu de la pressió ciutadana en defensa del patrimoni; un signe de l'inici de la sensibilització popular envers el patrimoni com a herència preuada dels avantpassats.

La «rematada» oficial d'aquesta voluntat de preservació va ser la creació de les Comissions de Monuments Històrics i Artístics. Aquestes Comissions, fruit d'una massa tardana ordre reial d'Isabel II del 13 de juny del 1844 —perquè la reina desitjava que se salvessin tots els monuments afectats arran del 1835 (!)—, des de 1857, van passar a dependre de l'Acadèmia de San Fernando. D'aquesta manera es corroborava un cop més la «dictadura» patrimonialista de la institució central. De tota manera, el mateix any 1844 va estar a punt de ser sotmesa a subhasta pública la Capella Reial de Santa Àgata, però l'Ajuntament, en aquest cas, demanà a la reina que no ho permetés i, per tal de justificar-ho, sol·licità novament un informe a l'Acadèmia de Bones Lletres.

Els primers membres de la Comissió de Monuments de Barcelona foren: Pròsper de Bofarull, Joan Cortada, Ramon Muns, Manuel de Bofarull i Pau Piferrer; és a dir, cinc homes de l'Acadèmia de Bones Lletres que ja feia anys que paraven atenció al patrimoni i que, en més d'un cas, ja havien dut a terme alguns dels seus projectes més estreta-

72. Cal tenir en compte que el comunicat de l'ajuntament data del 21 d'agost, una data molt propícia perquè qualsevol notificació passi desapercibuda enmig de la calor i el relaxament estiuencs.

ment lligats a la recuperació del patrimoni. Els membres havien de ser «cinc persones intel·ligents i interessades en conservar les nostres antiguitats»⁷³ i la dedicació havia de ser anònima i gratuïta. La comissió estava organitzada en tres seccions: 1. Biblioteques i Arxius, 2. Escultura i Pintura, 3. Arqueologia i Arquitectura. L'objectiu de les dues consistia a crear arxius i biblioteques i museus d'art, respectivament. El de la tercera, a organitzar excavacions, aplecs de monedes, etc. Sense local propi i pràcticament sense pressupost, tot allò que es duia a terme era gràcies a l'interès, l'entusiasme i la responsabilitat personal dels membres de la Comissió.⁷⁴ Però el que cal fer notar ara és que tots aquests homes eren membres de Bones Lletres, i que més endavant en foren membres molts altres acadèmics, com ara Pau Milà i Fontanals, Josep de Manjarrés, Marià Aguiló, Josep Puiggarí, Víctor Gebhardt, Francesc Miquel i Badia o Antoni Elias de Molins, per esmentar-ne només alguns.

Si, alhora, resseguim qui foren els membres mantenidors del primer consistori dels Jocs Florals, trobem Manuel Milà com a president, Joaquim Rubió i Ors, Víctor Balaguer, Joan Cortada, Miquel Victorià Amer, Josep Lluís Pons i Gallarza i Antoni de Bofarull com a secretari. És a dir, hi trobem tres membres destacats de Bones Lletres (Milà, Cortada i Rubió). I entre els cent membres adjunts també hi havia, naturalment, nombrosos membres de Bones Lletres (Aguiló, Manjarrés, Pau Milà, Muns, Roig...) i algun membre de Belles Arts, com ara Claudi Lorenzale, Pau Milà i Aguiló, els quals eren tots dos també de Bones Lletres.

Aquests noms que han aparegut reiteradament al llarg del present

73. Tres de nomenades pel cap polític i dues per la Diputació; és a dir, totes, per delegats del govern central.

74. Sobre la Comissió és bàsica la consulta de José GRAHIT GRAU, *Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Barcelona. Memoria de la labor realizada por la misma en su primer siglo de existencia. 1844-1944*, Barcelona: Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia, 1947, i Jordi TORNER, *Catàleg del fons documental de la Comissió de Monuments Històrics i Artístics de la província de Barcelona (1844-1983)*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2002. Aquest fons es conserva actualment a l'Arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

text confirmen un fenomen que té lloc a tot Catalunya i que Barcelona, en concret, exemplifica bé: el d'una ciutat petita en què un mateix grup d'intel·lectuals es movia per uns interessos i unes inquietuds aplicats en diversos camps culturals. Sia per emoció patriòtica, sia per voluntat política o pseudopolítica, sia per «regenerar Espanya» o per «regenerar Catalunya» o fins tot alhora, van crear una xarxa cultural que havia de ser la base per a les noves generacions del darrer quart de segle, unes generacions que sí que van havien d'arribar a definir el catalanisme polític.

Així doncs, en la descoberta i la divulgació del valor del patrimoni monumental, artístic i bibliogràfic, cada cop queda més clara la importància de l'actuació d'una sèrie d'acadèmics. L'Acadèmia de Bones Lletres esdevingué, sens dubte, capdavantera en la forja del concepte de patrimoni, en el desvetllament de la consciència de patrimoni. Fins i tot un cop creada l'Acadèmia de Belles Arts —és a dir, a partir del 1850—, els dubtes conceptuals eren sempre consultats a Bones Lletres, mentre que Belles Arts s'acostumava a ocupar dels aspectes més tècnics dels nous projectes, tot i que alguns dels acadèmics i intel·lectuals de Bones Lletres n'eren també de Belles Arts.

CLOENDA

La revista *El Arte*, publicada per primera vegada l'abril del 1859, per iniciativa del tan esmentat Manjarrés,⁷⁵ reivindicava el patrimoni històric i feia de plataforma de suport als Jocs Florals. Alhora feia una crida reiterada «a poblar de monumentos el nuevo espacio en que va a respirar la oprimida Barcelona, a decorar con preciosas obras sus templos y museos, a hacer resonar con armonías inspiradas sus teatros ya suntuosos; a restaurar su historia, sus estudios y su enérgica elocuencia» (“Prospecto”, s. d.). És a dir, la creació artística, la recuperació del patrimoni historicomonumental i la «primera recuperació oficial» de la llengua, havien de constituir els tres pilars d'un projecte

75. I en la qual col·laboraren, entre altres, Rubió i Ors, Ramon Muns, Pons i Gallarza i Bofarull.

que, malgrat totes les ombres i contradiccions imaginables, esdevingué el fonament del tombant de segle. En aquest moment cabdal, per fi Catalunya, amb voluntat explícita de modernitat, mirava cap al Nord mentre reconduïa el sentiment patriòtic, conservador i fonamentalment emotiu, cap a un catalanisme polític i sociocultural modern —amb consciència de posseir un patrimoni cultural, històric i artístic i una llengua i una literatura pròpies— que, malauradament, havia de gaudir d'una vida massa breu.