



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

# La Historiografia de l'Art a Catalunya durant el segle XIX

## Fonaments teòrics i canvis metodològics

Guillem Tarragó Valverde

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

# La Historiografia de l'Art a Catalunya durant el segle XIX

Fonaments teòrics i canvis metodològics

Guillem Tarragó Valverde

Directors: Dra. Mireia Freixa i Dr. Gonçal Mayos

# ÍNDEX

<b>1. INTRODUCCIÓ</b> .....	5
1.1. RESUM, METODOLOGIA I OBJECTIUS .....	6
1.2. ESTAT DE LA QÜESTIÓ .....	12
1.1.3. APORTACIONS GENERALISTES.....	12
1.2.2. APORTACIONS SOBRE LA HISTORIOGRAFIA DE L'ART CATALANA DEL SEGLE XIX.....	17
1.3. MARC TEÒRIC .....	21
1.4. TERMINOLOGIA.....	24
<b>2. MARC HISTÒRIC I CONTEXT HISTORIOGRÀFIC</b> .....	28
2.1. MARC HISTÒRIC.....	29
2.2. CONTEXT HISTORIOGRÀFIC: L'IDEALISME I EL POSITIVISME APLICATS A LA HISTÒRIA DE L'ART .....	39
<b>3. ELS PRECEDENTS (1803-1851)</b> .....	51
3.1. CONTEXT TEÒRIC.....	52
3.1.1. ELS TEÒRICS DEL NEOCLASSICISME.....	52
3.1.2. LES TENDÈNCIES ROMÀNTIQUES A LA PRIMERA MEITAT DEL SEGLE XIX.....	64
3.2. LES REIVINDICACIONS D'UNA HISTORIOGRAFIA DE L'ART ESPECIALITZADA I CIENTÍFICA: ELS DISCURSOS DE MARTÍ D'EIXALÀ I DE BASTÚS .....	71
3.3. LA LITERATURA TOPOGRÀFICA .....	80
3.3.1. ELS <i>RECUERDOS Y BELLEZAS DE ESPAÑA</i> .....	84
3.3.2. <i>ESPAÑA. OBRA PINTORESCA</i> .....	96



3.4. EL PENSAMENT NEOCLÀSSIC EN LA HISTORIOGRAFIA DE L'ART CATALANA .....	100
3.5. CONCLUSIONS SOBRE ELS PRECEDENTS .....	103
<b>4. LA HISTORIOGRAFIA DE L'ART IDEALISTA A CATALUNYA (1851-1859) .....</b>	<b>108</b>
4.1. CONTEXT TEÒRIC .....	109
4.1.1. NEOCLASSICISME I NATZARENISME.....	111
4.1.2. L'ALTERNATIVA AL NATZARENISME.....	119
4.2. LA HISTORIOGRAFIA IDEALISTA.....	128
4.2.1. CREACIÓ DE L'ASSIGNATURA DE TEORIA I HISTÒRIA DE LES BELLES ARTS.....	130
4.3. PAU MILÀ I FONTANALS. ENTRE L'ARQUEOLOGIA I L'IDEALISME .....	134
4.4. FONAMENTS HISTORIOGRÀFICS DE LA <i>HISTORIA DE LA PINTURA EN ESPAÑA</i> DE FRANCESC PI I MARGALL .....	147
4.4.1. GÈNESI INTEL·LECTUAL.....	147
4.4.2. IDEES HISTORIOGRÀFIQUES DE LA <i>HISTORIA DE LA PINTURA EN ESPAÑA</i> .....	153
4.5. IDEALISME, NEOCLASSICISME I POSITIVISME EN MANJARRÉS...170	
4.5.1. LA <i>TEORÍA E HISTORIA DE LAS BELLAS ARTES</i> : UN MANUAL COM A MATERIALITZACIÓ DE LA PROPOSTA MILANIANA.172	
4.5.2. EL NEOCLASSICISME EN EL DISCURS HISTORIOGRÀFIC DE MANJARRÉS.....	187
4.6. CONCLUSIONS SOBRE LA HISTORIOGRAFIA DE L'IDEALISME....	190
<b>5. L'ÈPOCA DEL SEGON POSITIVISME HISTORIOGRÀFIC.....</b>	<b>194</b>

5.1. CONTEXT TEÒRIC.....	195
5.1.1. LA TRANSFORMACIÓ DE L'ALTERNATIVA AL TRADICIONALISME ARTÍSTIC.....	195
5.1.2. LA CONTINUACIÓ DEL TRADICIONALISME ARTÍSTIC.....	205
5.2. LA HISTORIOGRAFIA DEL SEGON POSITIVISME.....	213
5.2.1. EL PRIMER MANUAL D'ARQUEOLOGIA CRISTIANA: PERE MÀRTIR PUJALT.....	216
5.2.3. L'OBRA HISTORIOGRÀFICA DE MANJARRÉS POSTERIOR A 1864.....	221
5.2.4. EL MANUAL D'ARQUEOLOGIA DE RAMON VINADER.....	243
5.2.5. LA CONTINUITAT DE LA HIBRIDACIÓ IDEALISTA I POSITIVISTA: MIQUEL I BADIA I ELIES ROGENT.....	247
5.2.6. L'AFERMAMENT DEL SEGON POSITIVISME: JOAQUIM FONTANALS DEL CASTILLO I LLUIS DOMÈNECH I MONTANER.....	262
5.3. CONCLUSIONS SOBRE L'ÈPOCA DEL SEGON POSITIVISME .....	285
<b>6. CONCLUSIONS GENERALS .....</b>	<b>290</b>
<b>7. BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>302</b>
7.1. ESTUDIS .....	303
7.2. FONTS.....	324
<b>8. ANNEXOS.....</b>	<b>338</b>

## **1. INTRODUCCIÓ**

## 1.1. RESUM, METODOLOGIA I OBJECTIUS

L'estudi de la historiografia de l'art catalana ha generat darrerament força aproximacions: Francesc Fontbona és l'autor de dues lectures globals<sup>1</sup>; Bonaventura Bassegoda ha treballat sobre l'obra i la figura de l'historiador Josep Puiggarí<sup>2</sup> (Barcelona, 1821 - 1903); la directora d'aquesta tesi, Mireia Freixa, sobre Salvador Sanpere i Miquel<sup>3</sup> (Barcelona, 1840 - 1915) i els estudis d'història de l'art a la Universitat de Barcelona<sup>4</sup>; Raquel Lacuesta sobre el discurs historiogràfic dels arquitectes<sup>5</sup>; Laia Alsina s'ha doctorat recentment amb un treball sobre Francesc Miquel i Badia (Barcelona, 1840 – 1899)<sup>6</sup>, com també ho va fer Diana Rossell, amb un estudi sobre Antoni García Llansó (Barcelona, 1854 – 1914)<sup>7</sup>. I jo mateix he

---

<sup>1</sup> Francesc FONTBONA DE VALLESCAR. «Els orígens de la historiografia de l'art catalana». A: *Professor Joaquim Molas. Memòria, Escripura, Història*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2003, p. 447-461.; Francesc FONTBONA DE VALLESCAR. «Historiografia de l'art catalana». A: BALCELLS, Albert (ed.). *Història de la historiografia catalana*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Secció Històrico-Arqueològica, 2004, p. 271-299.

<sup>2</sup> Bonaventura BASSEGODA I HUGAS. *Josep Puiggarí i Llobet (1821-1903). Primer estudiós del patrimoni artístic*. Bellaterra: Servei d'Edicions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, 56 p.

<sup>3</sup> Mireia FREIXA SERRA. «Salvador Sanpere i Miquel i els pintors primitius catalans. La descoberta de la cel·la de Sant Miquel al Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes». A: *XII Congrés d'Història de Barcelona. Historiografia Barcelonina. Del Mite a la Comprensió*. Barcelona: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona - Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona. 30 de novembre i 1 de desembre de 2011, p. 1 – 10.

<sup>4</sup> Mireia FREIXA SERRA. «Los estudios de historia del arte en la Universidad de Barcelona». A: GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, MEJÍAS ÁLVAREZ, María Jesús (Coords.). *Estudios de historia del arte. Centenario del Laboratorio de Arte (1907 – 2007)*. Sevilla: Universidad de Sevilla – Departamento de Historia del Arte, Vol. 1, 2009, p. 79-88.

<sup>5</sup> Raquel LACUESTA CONTRERAS. *La història de l'art –de l'arquitectura- català explicada per arquitectes*. Barcelona: Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, 2014, 139 p.

<sup>6</sup> Laia ALSINA COSTABELLA. *Francesc Miquel i Badia (Barcelona, 1840-1899) : crític, tractadista i col·leccionista d'art*. [en línia] <[www.tdx.cat/bitstream/10803/297705/1/lac1de1.pdf](http://www.tdx.cat/bitstream/10803/297705/1/lac1de1.pdf)> [Consulta: 18 octubre 2015].

<sup>7</sup> Diana ROSSELL CIGARRÁN. *Antoni García Llansó, crític d'art, historiador i divulgador de la cultura japonesa (1854 – 1914)*. <[www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/322818/drc1de1.pdf?...1](http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/322818/drc1de1.pdf?...1)> [Consulta: 14 setembre 2015].

analitzat, prèviament a la realització d'aquesta tesi, a José de Manjarrés (Barcelona, 1816-1880)<sup>8</sup> i Francesc Pi i Margall<sup>9</sup> (Barcelona, 1824 –Madrid, 1901). Aquests són només alguns dels treballs realitzats recentment. Tot plegat passa, a més, pel *Diccionari d'historiadors de l'art català*<sup>10</sup>, notable iniciativa *work in progress* promoguda per l'Institut d'Estudis Catalans, dirigida per Fontbona i Bassegoda i en la qual hi ha participat una bona part dels historiadors de l'art catalans en actiu. Això és, probablement, el reflex d'una tendència generalitzada internacionalment: com veurem a l'estat de la qüestió, la bibliografia sobre la nostra línia d'investigació va en augment i són cada cop més els centres universitaris on s'hi celebren seminaris, jornades o trobades amb l'objectiu d'esclarir qüestions relacionades amb la historiografia de l'art<sup>11</sup>.

Els motius d'aquest creixent interès sobre l'estudi historiogràfic són diversos. Per una banda, adquirir consciència sobre les metodologies utilitzades en el passat és una eina imprescindible per ser capaços de reformular i encertar els més acurats sistemes d'anàlisi actuals. Per l'altra, conèixer-les se'ns imposa com una tasca més de la pràctica historiogràfica que contribueixi a incrementar el coneixement de la visió projectada sobre l'art.

Els directors d'aquesta tesi, Dra. Freixa i Dr. Mayos, i jo, no som aliens a aquests interessos. Així, havent analitzat l'obra de José de Manjarrés<sup>12</sup>, ens vam adonar de

---

<sup>8</sup> Guillem TARRAGÓ VALVERDE. «Del natzarenisme hegelianista als orígens del positivisme historiogràfic: L'obra de José de Manjarrés y de Bofarull». *Butlletí de La Reial Acadèmia Catalana de Sant Jordi*, 2013, 26, p. 81–96; Guillem TARRAGÓ VALVERDE. *L'obra de Josep de Manjarrés. Teoria i Historiografia de l'art*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2016, 102 p.

<sup>9</sup> Guillem TARRAGÓ VALVERDE. «Francisco Pi y Margall versus José de Manjarrés. Dos opciones ideológicas y un concepto historiográfico». A: *V Encuentro Complutense de Jóvenes Investigadores en Historia del Arte*. [pendent publicació].

<sup>10</sup> Bonaventura BASSEGODA; Francesc FONTBONA (Dirs.). *Diccionari d'historiadors de l'art catalans*. [en línia] <<http://dhac.iec.cat/>> [Consulta: 8 maig 2015]

<sup>11</sup> A tall d'exemple, podem citar jornades d'estudi recents –doctorals o no- que han tingut lloc en universitats franceses i que demostren l'activitat constant sobre la qüestió, com la de Rennes 2 (*Critique et historiographie de l'architecture*, el dia 7 de febrer de 2014) o la de Perpinyà (*Autour de Jaubert de Passa: un état des savoirs historiques sur le patrimoine en Méditerranée. XIXe – XXe siècle*, l'11 de juny de 2014).

<sup>12</sup> De fet, aquesta tesi neix del meu Treball Final del Màster en Estudis Avançats en Història de l'Art de la Universitat de Barcelona, que també va ser dirigit per la Dra. Mireia Freixa: Guillem TARRAGÓ

la necessitat de portar a terme un estudi panoràmic sobre la producció historiogràfica catalana durant el segle XIX que permetés dibuixar-ne el seu conjunt. Amb l'esperança de poder servir a hipotètics treballs que sorgeixin en el futur i conscients de les moltes deficiències i dificultats que pot comportar un estudi de caire panoràmic, presentem aquesta aproximació a la historiografia de l'art del segle XIX a Catalunya. Cal recordar aquí que en el Protocol d'Investigació assenyalàvem com a criteri d'exclusió les fonts publicades a la premsa, si bé, dèiem també, ens reservàvem la seva utilització en cas de poder contribuir a la nostra argumentació. D'altra banda, volem assenyalar que els criteris d'inclusió en el nostre camp d'estudi es basen en la possibilitat de resseguir el discurs que aspirem a interpretar, de manera que no hi consta la totalitat dels textos historiogràfics catalans del segle XIX. Així doncs, quedaran fora del nostre estudi personalitats rellevants per al tema que tractem i dins de la cronologia que s'hi comprèn, però que, entenem, no destaquen per les seves aportacions metodològiques (per exemple, Josep Puiggarí) o ja han estat estudiades en altres treballs (Josep Puig i Cadafalch o Antoni García Llansó, Raimon Casellas i també Puiggarí).

Els límits cronològics que ens hem imposat es deuen a la pretensió d'oferir una lectura coherent d'un període amb continuïtat, el nucli del qual es pot considerar que s'inicia a 1851 amb dos fets rellevants: la publicació de la *Historia de la pintura en España* de Francesc Pi i Margall i la instauració de l'assignatura *Teoria i Història de les Belles Arts* a l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona. El tanquen els primers anys del segle XX, amb les primeres aportacions més significatives de Josep Puig i Cadafalch, quan la historiografia de l'art ja és plenament científica i, a més, ha estat estudiada<sup>13</sup>. Tanmateix, per poder argumentar la nostra interpretació se'ns imposava l'anàlisi dels precedents que expliquen el desenvolupament posterior de la historiografia artística a Catalunya. Veurem justificats posteriorment que la primera meitat del segle XIX és, efectivament, precedent i no resultant en sí

---

VALVERDE. *Romanticisme i positivisme en l'obra de José de Manjarrés*. [en línia] <[http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/33090/1/Tarrago\\_TFR.pdf](http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/33090/1/Tarrago_TFR.pdf)> [Consulta: 8 juny 2015].

<sup>13</sup> A tall d'exemple, es pot veure Albert BALCELLS (Ed.). *Puig i Cadafalch i la Catalunya contemporània*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2003, 249 p.

mateixa, perquè en ella hi són latents els símptomes que esclataran en la dècada central de la centúria. És per això que aquest estudi s'estructura en tres blocs que es deriven de la classificació de tres períodes cronològics als quals es pot atribuir certa autonomia i que, al seu torn, estan relacionats:

- Els precedents (1803-1851)
- La història de l'art de l'idealisme (1851-1859)
- El segon positivisme historiogràfic (1860 – principis del segle XX)

Hem cregut imprescindible de parar una especial atenció a la teoria de l'art, ja que en moltes ocasions determina i fonamenta la historiografia i en moltes altres la historiografia és un agent creador de teoria artística. Per aquest motiu, hem entès que era convenient iniciar cada un dels tres blocs que conformen la tesi amb un anàlisi sintètic del context teòric i reservar, ja dins l'anàlisi historiogràfica, la part teòrica implícita en el discurs historicoartístic, que en alguns casos també inclou a la fortuna crítica. Cal fer un esment sobre la necessitat d'estudiar a fons la teoria artística a Catalunya, un camp de recerca escassament cultivat i al qual, en la majoria dels casos, ens hem hagut d'enfrontar directament amb les fonts, donant a conèixer, com en el cas de la historiografia, dades i interpretacions fins ara inèdites.

Quan hem hagut d'assenyalar qüestions relatives a la fortuna crítica, ho hem fet perquè ens ha permès raonar el substrat teòric que la motiva, no perquè sigui el nostre tema d'estudi. En tot cas, quan ens hi hem referit, ens hem servit dels criteris de Vicenç Furió per a la valoració dels artistes:

Nivel 1. Reconocimiento máximo. Se presenta como un artista eminente internacionalmente, uno de los mejores de su tiempo, y, retrospectivamente, uno de los más grandes artistas del pasado. Hasta el siglo XIX se le considera como un artista canónico y un modelo a imitar, y, en cualquier época, como uno de los artistas fundamentales de la historia del arte. Su reputación e influencia es igualmente internacional. Si hay críticas son puntuales, no mayoritarias. En relación a finales del siglo XX, su biografía en *The Dictionary of Art* y en el diccionario de artistas Bénézit tiene la máxima extensión.

Nivel 2. Reconocimiento alto. Se presenta como un gran artista, aunque su apreciación se circunscribe a determinados ámbitos, normalmente nacionales, o aspectos. En ocasiones su fama puede ser internacional, pero la importancia que se le atribuye en la historia del arte no es capital. Puede haber críticas también delimitadas, incluso persistentes, pero paralelas a los elogios. En relación a finales del siglo XX, su biografía en *The Dictionary of Art* y en el diccionario de artistas Bénézit tiene una extensión media.

Nivel 3. Reconocimiento moderado. Se presenta como un artista valorado moderadamente, sin llegar al grado descrito en los grupos anteriores. En relación a finales del siglo XX, su biografía en *The Dictionary of Art* y en el diccionario de artistas Bénézit tiene una extensión corta.

Criticado. Las críticas son abundantes, remarcables o mayoritarias. Ello no excluye que en determinadas épocas pueda tener la más alta consideración.

Ignorado. Los testimonios que quedan de su reconocimiento son muy pocos o muy poco apreciables. Ello no implica que fuera absolutamente desconocido<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Vicenç FURIÓ. «¿Clásicos del arte? Sobre la reputación póstuma de los artistas de la época moderna», *Matèria: Revista D'art*. 2003, 3, p. 215–45 p. 221.



Òbviament, no incloem la part dels criteris que tenen en consideració la historiografia del segle XX, ja que analitzem la fortuna artística dels artistes en relació als historiadors del segle XIX.

En tots els casos, l'objectiu que hem perseguit ha estat el de comprendre i raonar la base teòrica i metodològica de la historiografia artística, de manera que no ens hem interessat sistemàticament per les troballes o les dades aportades per la historiografia, sinó que per la descripció de la ideologia artística o filosòfica que expliquen els canvis metodològics ocorreguts durant el període comprès en aquest estudi. És per aquest motiu que vam considerar enriquidora la inclusió del Dr. Mayos, del departament d'Estètica de la Universitat de Barcelona, en la direcció de la tesi.

Tal i com hem apuntat més amunt, el nucli d'aquesta tesi doctoral és la tesina presentada al 2012 sobre l'obra teòrica i historiogràfica de José de Manjarrés. La visió panoràmica que presentem aquí sobre la la historiografia artística ens ha fet reconsiderar certes idees que vam expressar a la tesina i en un article dedicat a aquest autor; idees que han estat reformulades en el llibre que hem publicat recentment sobre Manjarrés<sup>15</sup>. Això ha estat possible gràcies a la consulta de diverses fonts documentals, de les quals volem destacar els conjunts de Pau Milà i Fontanals (Vilafranca del Penedès, 1810 – Barcelona, 1883) conservats al Centre de Documentació del Museu de les Cultures del Vi de Catalunya (Vinseum)<sup>16</sup> i a la Biblioteca Nacional de Catalunya<sup>17</sup>. Per altra banda, són igualment rellevants els manuscrits de Francesc Miquel i Badia (Barcelona, 1840 - 1899) conservats a l'Arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi<sup>18</sup>, els quals han estat analitzats per primera vegada en aquest estudi.

---

<sup>15</sup> Veure notes 8 i 12.

<sup>16</sup> Fons d'autors locals. Pau Milà i Fontanals. Centre de Documentació Vinseum.

<sup>17</sup> Fons Pau Milà. Llibretes d'art. Biblioteca de Catalunya.

<sup>18</sup> Francesc MIQUEL I BADIA, *Historia de las Bellas Artes*. Manuscrit conservat a l'Arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (RACBASJ) (Doc. 280.5.3.2).

La consulta d'aquests manuscrits, juntament amb l'anàlisi de l'obra de Joaquim Fontanals del Castillo (Cuba, 1842 – Barcelona, 1895) i l'aprofundiment en l'estudi de la teoria de l'art ens ha obligat, d'una banda, a desplaçar el rol nuclear en el desenvolupament de la historiografia artística catalana que atribuïem a Manjarrés cap a Pau Milà i Fontanals, i de l'altra, a atorgar les innovacions metodològiques més transcendents per a l'evolució d'una nova etapa historiogràfica científica i moderna a Joaquim Fontanals del Castillo.

Finalment, cal afegir que per tal de portar a terme la recerca hem hagut de trobar moltes vegades en estudis francesos, anglesos i italians que detallem seguidament el marc teòric i terminològic escaient per ser aplicat també en l'anàlisi de la nostra historiografia.

## **1.2. ESTAT DE LA QÜESTIÓ**

### **1.1.3. APORTACIONS GENERALISTES<sup>19</sup>**

Tradicionalment, la història de la historiografia de l'art s'ha abordat de manera subalterna, dependent d'un context global pel que fa al camp d'estudi. Així sorgeixen els compendis on la historiografia hi és representada, però com a part

---

<sup>19</sup> A nivell internacional i espanyol, les aportacions que podrien ser incloses en aquest estat de la qüestió són moltes, per tant nosaltres farem referència a aquelles que considerem de més impacte per a la nostra recerca.

d'allò que anomenem «literatura artística». El primer i més rellevant fou *Die Kunstliteratur* de Julius Von Schlosser<sup>20</sup>, eina encara útil que englobava tractats artístics, escrits diversos d'artistes i, també, la historiografia de l'art.

Lionello Venturi, deutor de l'idealisme, va publicar l'any 1936 una molt difosa *History of Art Criticism*<sup>21</sup> que, de fet, ha planat en la majoria de les aproximacions sobre la qüestió generades durant el segle XX. Aquest llibre ha servit com a manual bàsic i indispensable on, per primera vegada, es reunien amb voluntat sintètica i crítica les fonts principals per a un estudi global de la nostra disciplina des d'un punt de vista innovador pel seu afortunat intent de rendir una explicació del concepte que hi havia darrere de les obres (historiogràfiques o no) que tractava.

Però va ser Udo Kultermann el primer historiador que va aconseguir gran transcendència en analitzar la historiografia de l'art separatament de la resta de textos que formen el que Venturi anomenava (i anomenem encara nosaltres) la «crítica d'art», si bé ho feu amb voluntat divulgadora<sup>22</sup>.

Per altra banda, l'estudi de Gombrich sobre la incidència de Hegel en la historiografia de l'art<sup>23</sup> és, sens dubte, un model metodològic i una aportació crítica vàlida a hores d'ara que no es pot deixar de tenir en compte, com també ho és la perspectiva global de Bauer<sup>24</sup>.

---

<sup>20</sup> Julius SCHLOSSER. *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichten*. Viena: Anton Schroll & Co, 1924, 640 p.

<sup>21</sup> Lionello VENTURI. *History of art criticism*. Nova York: E. P. Dutton, Incorporated, 1936, 398 p.

<sup>22</sup> L'èxit d'aquesta obra es pot demostrar a partir de les seves moltes edicions: Udo KULTERMANN. *Geschichte der Kunstgeschichte: Der Weg einer Wissenschaft*. Vienna i Düsseldorf: Econ, 1966; Udo KULTERMANN. *Geschichte der Kunstgeschichte: Der Weg einer Wissenschaft*. Vienna i Main: Ullstein, 1981; Udo KULTERMANN. *The History of Art History*. Nova York: Abaris, 1993. Citem també la darrera edició castellana: Udo KULTERMANN. *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*. Madrid: Akal Ediciones, 1996, 360 p.

<sup>23</sup> Ernst Hans GOMBRICH. «Hegel. The father of Art History». A: *Tributes. Interpreters of our cultural tradition*. Oxford: Phaidon Press Limited, 1984, p. 51-69.

<sup>24</sup> Hermann BAUER. *Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*. Munich: Beck'she Verlagsbuchhandlung, 1976, 234 p.

De fet, des de Bauer fins a Hatt i Klonk<sup>25</sup>, passant per Germain Bazin<sup>26</sup>; és a dir, des de 1976 fins el 2006, hem vist com es perfilen dues opcions en l'elaboració de manuals sobre historiografia de l'art: Bauer i Hatt i Klonk són selectius i dibuixen un panorama global a partir de d'una tria individual, val a dir que molt ben argumentada, però tendenciosa i parcial, mentre que Bazin aspira a incorporar tots els autors en el seu estudi, cosa que l'obliga a ometre un anàlisi aprofundit. Cal mencionar també un llibre, diríem de tesi, *The critical historians of art*<sup>27</sup>, de Michel Podro, publicat a 1982, on es dóna cos a una lectura interpretativa de les metodologies historiogràfiques.

Però ha estat l'Institut National d'Histoire de l'Art la institució que, superada la necessitat d'elaborar manuals, ha pretès mostrar una perspectiva panoràmica partint d'estudis monogràfics de diversos autors en dues iniciatives col·lectives: la publicació de *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*<sup>28</sup>, en col·laboració amb el Collège de France, i el *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*<sup>29</sup>; una tasca semblant a la que porta a terme la revista *Journal of Art Historiography*, si bé cal dir que aquesta darrera té la voluntat de transcendir la seva pròpia geografia per incorporar aportacions internacionals que donin un punt de vista global sobre la historiografia artística. Els diccionaris són un feliç format per a la nostra línia d'investigació (permeten contribucions de diversos experts i estudis aprofundits sobre múltiples autors) i la seva proliferació<sup>30</sup> n'és una prova. Tanmateix, cal

---

<sup>25</sup> Michael HATT; Charlotte KLONK. *Art History. A critical introduction to its methods*. Manchester: Manchester University Press, 2006, 249 p.

<sup>26</sup> Germain BAZIN. *Histoire de l'histoire de l'art. De Vasari à nos jours*. Paris: Albin Michel, 1986, 652 p.

<sup>27</sup> Michael PODRO. *The critical historians of art*. New Haven, Londres: Yale University Press, 1982, 259 p.

<sup>28</sup> Roland RECHT et al. *L'histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*. Paris: La documentation Française, 2008, 528 p.

<sup>29</sup> Philippe SÉNÉCHAL; Claire BARBILLON (Eds.). *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*. [en línia] <<http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art.html>>. [Consulta: 11 juny 2015].

<sup>30</sup> En aquest sentit, vegi's el que dediquen Michel Espagne i Bénédicte Savoy als historiadors alemanys, exemple de qualitat investigadora i gran aprofundiment en la matèria: ESPAGNE, Michel;

advertir que per les seves característiques impedeixen una narració historiogràfica que raoni i encadeni les idees historiogràfiques. Altres autores, com Michela Passini, han aportat interpretacions transversals en base a temàtiques implícites de la historiografia artística, com és el nacionalisme<sup>31</sup>.

També hem de citar a Jean Nayrolles, l'autor d'un llibre de referència per poder discernir la importància i el paper dels arqueòlegs en la formalització historiogràfica dels estils medievals<sup>32</sup>, especialment del romànic, i que ha estat molt important a Catalunya per poder-ne esbrinar la influència que van exercir sobre els nostres autors.

Gaya Nuño, volent atorgar un punt de vista hispànic a l'obra de Lionello Venturi, va publicar, a data de 1975, una *Historia de la crítica de arte en España*<sup>33</sup>. Val a dir que l'intent d'abastar-ho tot converteix, a voltes, aquesta obra en una mera cita de bibliografia sobre teoria, estètica i historiografia de l'art, sense cap valor crític; cosa que ha estat esmenada amb una aportació més recent de similars propòsits: la *Literatura española sobre artes plásticas*<sup>34</sup>. Si en el primer hi veiem l'ascendent de Venturi, en aquest darrer hi podem veure a Schlosser.

Els dos han estat llibres importants que han sabut portar al terreny historiogràfic obres que mai havien estat tractades i les dues tenen l'inconvenient d'aspirar a una anàlisi global sense que hagin estat elaborats els necessaris estudis particulars que permetrien arribar a una visió general.

---

SAVOY, Bénédicte (Dirs.). *Dictionnaire des historiens d'art allemands: 1750-1950*. Paris: CNRS, 2010, 459 p. També és rellevant el monumental *Dictionary of Art historians*: Lee SORENSEN (Ed.). *Dictionary of Art historians*. [en línia] < <https://dictionaryofarthistorians.org/index.htm> > [Consulta: 20 març 2014]

<sup>31</sup> Michela PASSINI. *La Fabrique de l'art national : le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*. Paris : Maison des sciences de l'homme, 2012, 333 p.

<sup>32</sup> Jean NAYROLLES. *L'invention de l'art roman à l'époque moderne (XVIIIe – XIXe siècles)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005, 402 p.

<sup>33</sup> Juan Antonio GAYA NUÑO. *Historia de la crítica de arte en España*. Madrid: Ibérico Europeo de Ediciones, 1975, 366 p.

<sup>34</sup> José Enrique GARCÍA MELERO. *Literatura española sobre artes plásticas*. Madrid: Encuentro, 2002, 319 p.

Tot plegat ha generat deficiències posteriors, ja que segurament és degut a l'enorme ressò que tingué a Espanya Venturi i Gaya Nuño que el volum dedicat al segle XIX de la col·lecció *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*<sup>35</sup> no tingui en compte la historiografia dels arqueòlegs francesos que tanta importància va tenir a Catalunya. És, tanmateix, una eina que permet posar-se en contacte amb una acurada selecció de fonts, també historiogràfiques.

El que més recentment va suposar un veritable pas endavant en el coneixement de la historiografia de l'art a Espanya van ser dos congressos sobre historiografia, *Historiografía del Arte Español de los siglos XIX y XX*<sup>36</sup> i *Historiografía de la arqueología y la Historia Antigua en España. Siglos XVIII - XX*<sup>37</sup>, així com articles sobre la qüestió, en especial els de Nieves Panadero<sup>38</sup>, que s'interessen per les teories historiogràfiques sobre els estils medievals que els autors espanyols i catalans havien elaborat en el segle XIX. En el primer congrés citat es va donar a conèixer, per primera vegada, una interpretació objectiva i acurada del Francesc Pi i Margall historiador de l'art<sup>39</sup> i, a més, es posava èmfasi en allò que aquesta línia d'investigació havia oblidat: les construccions historiogràfiques sobre els estils històrics, la reflexió sobre l'evolució de la pròpia disciplina, el paper de l'arqueologia, i, en definitiva, tot el que permet la comprensió del significat de la historiografia artística.

---

<sup>35</sup> Mireia FREIXA. «Las vanguardias del siglo XIX». A: *Fuentes y documentos para la historia del arte*. Vol. 8. Barcelona: Gustavo Gili, 1982, 471 p.

<sup>36</sup> *Historiografía de la arqueología y de la historia Antigua de España (siglos XVIII – XX)*. (Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 13 – 16 desembre 1988). Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1991.

<sup>37</sup> *Historiografía del arte español de los siglos XIX y XX / VII Jornadas de Arte*. (Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez» Centro de Estudios Históricos C.S.I.C. 22-25 novembre 1994). Madrid: Alpuerto, 1995.

<sup>38</sup> Nieves PANADERO PEROPADRE. «Teorías sobre el origen de la arquitectura gòtica en la historiografía il·lustrada y romàntica española». *Anales de Historia del Arte*. 1993, Vol. 4, pp. 203-212.; Nieves PANADERO PEROPADRE. «La definición del estilo románico en la historiografía española del romanticismo». *Anales de Historia del Arte*. 1997, Vol. 7, pp. 245-256.; Nieves PANADERO PEROPADRE. «La valoración de la arquitectura románica en la España del Romanticismo». *Anales de Historia del Arte* 1999, Vol. 9, pp. 255-270.

<sup>39</sup> Javier ARNALDO. «Francisco Pi y Margall, historiador del arte». A: *Historiografía del arte español de los siglos XIX y XX / VII Jornadas de Arte*. (Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez» Centro de Estudios Históricos C.S.I.C. 22-25 novembre 1994). Madrid: Alpuerto, 1995, pp. 299-307.

Cada vegada més, es demostra que en la historiografia artística calen esforços en comú, que la millor manera d'abordar aquesta línia de recerca, a causa de la lentitud amb la qual s'avança degut al gran volum de lectures que cal afrontar i a les moltes interpretacions que se'n poden derivar, és a través d'obres col·lectives. Així, darrerament, publicacions com «Points de repère pour l'histoire de l'art en Espagne»<sup>40</sup> o «Romanticismo y arquitectura»<sup>41</sup> venen a confirmar aquestes premisses i estableixen interpretacions particulars probablement definitives sobre les qüestions analitzades.

## 1.2.2. APORTACIONS SOBRE LA HISTORIOGRAFIA DE L'ART CATALANA DEL SEGLE XIX

A Catalunya, el nostre camp d'estudi gaudeix de dos treballs globals, eminentment descriptius<sup>42</sup>, de Francesc Fontbona, que han establert les guies fonamentals per a l'anàlisi de la historiografia artística catalana dels segles XIX i XX. Prèviament, però, aquest autor va incorporar al sisè volum de la *Història de l'art català*<sup>43</sup> un text sobre els principals historiadors de l'art catalans quan encara mai ningú havia intentat fer una lectura sobre la pròpia historiografia de l'art. Tampoc podem oblidar

---

<sup>40</sup> Jesusa VEGA. «Points de repère pour l'histoire de l'art en Espagne». *Perspective*. 2009, 2, p. 180-189.

<sup>41</sup> Juan CALATRAVA (Ed.). *Romanticismo y arquitectura. La historiografía arquitectónica en la España de mediados del siglo XIX*. Madrid: Abada Editores, 2011, 304 p.

<sup>42</sup> FONTBONA DE VALLESCAR. «Els orígens de la historiografia...», 2003; FONTBONA DE VALLESCAR. «Historiografia de l'art catalana», 2004.

<sup>43</sup> Francesc FONTBONA DE VALLESCAR. «Del Neoclassicisme a la Restauració». A: MIRALLES, Francesc (coord.). *Història de l'art català*. Vol. VI. Barcelona: Edicions 62, 1983, p. 287-289.

unes breus línies d'Ainaud de Lasarte sobre la qüestió<sup>44</sup>, o el capítol dedicat a l'especialització artística dins de *Tendències de la historiografia catalana*<sup>45</sup>; així com l'estudi de Frederic Vilà Tornos<sup>46</sup> sobre els arquitectes catalans ocupats en la història i la teoria de l'art que ens veurem obligats a puntualitzar en base a una interpretació panoràmica de la historiografia artística.

Per altra banda, hi ha hagut (o està havent-hi) aportacions monogràfiques sobre un gran nombre d'historiadors de l'art<sup>47</sup>, així com estudis subespecialitzats de visió panoràmica<sup>48</sup> i treballs que tracten qüestions historiogràfiques de manera col·lateral<sup>49</sup>. Manca, per tant, un estudi que, partint d'un anàlisi que tingui en compte la mentalitat que portava a utilitzar certes metodologies historiogràfiques, travi les relacions entre els historiadors i al mateix temps n'interpreti les idees o el context intel·lectual que els van portar a posar en pràctica determinades opcions procedimentals. Manca també la recerca de la filiació dels historiadors catalans

---

<sup>44</sup> Joan AINAUD DE LASARTE. «Dos segles d'història de l'art a Catalunya». A: *Vè Congrès Espanyol d'Història de l'Art*. (CEHA, Barcelona, 29 octubre – 3 novembre 1984). Vol. I. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1988, p. 11 – 16.

<sup>45</sup> Meritxell MINGUET I VALENZUELA. «Història de l'art». A: SIMON I TARRÉS, Antoni (Dir.). *Tendències de la historiografia catalana*. València: Universitat de València, 2009, p. 43 – 56.

<sup>46</sup> Frederic VILÀ TORNOS. *Aportaciones de los arquitectos catalanes ocupados en la historia o teoría del arte y de la arquitectura, de "Llotja" al GATCPAC*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2006, 211 p.

<sup>47</sup> BASSEGODA I HUGAS. *Josep Puiggarí i Llobet (1821-1903)...*, 2012; FREIXA SERRA. «Salvador Sanpere i Miquel...», 2011; Anna FERRANDO GALÍCIA. *Raimon Casellas i els estudis d'art medieval*. Treball Final de Màster, Universitat de Barcelona, 2014, 156 p. Vegi's també BASSEGODA I HUGAS; FONTBONA DE VALLESCAR. *Diccionari d'historiadors de l'art catalans*.

<sup>48</sup> LACUESTA CONTRERAS. *La història de l'art...*, 2004.

<sup>49</sup> Jordi CASTELLANOS. *Raimon Casellas i el modernisme*. II. Barcelona: Curial Edicions Catalanes - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, p. 75-174; Francesc MIRALPEIX VILAMALA. *El pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678 – 1755). Biografia i catàleg crític*. I. [en línia] <<http://www.tdx.cat/handle/10803/7839>> [Consulta: 1 juliol 2015]. p. 298-301; Mireia FREIXA SERRA, *En el decurs del discurs. Una aproximació a la història del pensament estètic a l'Acadèmia de Belles Arts (1856 – 1904)*. ). Barcelona: Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, 2007, 60 p.; Mireia FREIXA SERRA. «Pensament estètic, gust i consum de les arts». *Barcelona Quaderns d'Història*. 2010, 16, p. 163 – 190; Mireia FREIXA SERRA. «Los estudios de historia del arte en la Universidad de Barcelona». A: GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel; MEJÍAS ÁLVAREZ, María Jesús (Coords.). *Estudios de historia del arte. Centenario del Laboratorio de Arte (1907 – 2007)*. Sevilla: Universidad de Sevilla – Departamento de Historia del Arte, Vol. 1, 2009, p. 79-88



amb els corrents metodològics internacionals que estaven en voga a Europa. De fet, aquests són els motius que justifiquen la nostra tesi.

Ramon Grau i Marina López<sup>50</sup> i Javier Arnaldo<sup>51</sup> són, probablement, qui ha treballat amb la voluntat d'aportar una interpretació aprofundida sobre la mentalitat historiogràfica d'alguns dels autors estudiats o inclús en aportacions panoràmiques<sup>52</sup>, si bé per la brevetat del context en què les van portar a terme, requerien certa aprofundiment. També Vicente Maestre va aportar una interpretació que analitzava el lloc del poeta Pau Piferrer (Barcelona, 1818 – 1848) en el cercle natzarè<sup>53</sup> i de Manjarrés com a teòric de les arts industrials<sup>54</sup> sense deturar-se específicament en la historiografia de l'art, malgrat s'hi va aproximar en tractar els *Recuerdos y Bellezas de España*<sup>55</sup>, on parla de la gènesi ideològica de l'obra i dels seus models literaris, sense indagar en les connexions purament historiogràfiques. És cert, però, que abans de Ramon Grau i Vicente Maestre, Ramon Carnicer va publicar un estudi molt complert sobre l'obra de Piferrer<sup>56</sup> que només ha estat aprofundit a base de recerques particulars com les que comentàvem. Per altra banda, cal citar la tesi doctoral i les publicacions derivades

---

<sup>50</sup> Ramon GRAU; Marina LÓPEZ. «Arqueologia romàntica. Espiritualisme versus materialisme». *L'Avenç*. 1986, 91, p. 72 - 75; Ramon GRAU; Marina LÓPEZ, «La gènesi del positivisme historiogràfic: Barcelona revisitada». *L'Avenç*. 1986, 96, p. 71 – 74.

<sup>51</sup> ARNALDO. «Francisco Pi y Margall...», 1994; Javier ARNALDO. «La cueva: Lugar de resurrección de la arquitectura». A: CALATRAVA, Juan (Ed.). *Romanticismo y arquitectura. La historiografía arquitectónica en la España de mediados del s. XIX*. Madrid: Abada Editores, 2011, p. 189 – 214.

<sup>52</sup> Ramon GRAU. «La historiografia de Barcelona abans de la institucionalització». *Barcelona Quaderns d'Història*. 1995, 1, p. 11 – 23.; Ramon GRAU, «La formació nacional de Catalunya i de l'art romànic: el mirall de totes les ortodòxies». *L'Avenç*. 2003, 276, p. 35 – 41.

<sup>53</sup> Vicente MAESTRE. «Pablo Piferrer y su influencia en la escuela catalana del primer romanticismo pictórico». A: *Llotja, Escuela Gratuita de Diseño 1775. Escola d'Art 2000*. Barcelona: Generalitat de Catalunya – Departament d'Ensenyament, 2000, p. 36 – 51.

<sup>54</sup> Vicente MAESTRE. «Arte e industria. José de Manjarrés y Bofarull: un capítulo de estética industrial en el pensamiento barcelonés del siglo XIX». *Butlletí MNAC*. 1994, 2, p. 73 – 92.

<sup>55</sup> Vicente MAESTRE. «Recuerdos y Bellezas de España: su origen ideológico, sus modelos». *Goya. Revista de Arte*, 1984, 181 – 182, p. 86 – 93.

<sup>56</sup> Ramon CARNICER. *Vida y obra de Pablo Piferrer*. Madrid: C.S.I.C, 1963, 398 p.

de Pere Hereu sobre Elies Rogent (Barcelona, 1821 – 1897)<sup>57</sup>, textos que estableixen de manera definitiva el pensament artístic i historiogràfic d'aquest arquitecte, però com anunciàvem al principi, requereix encara la definició del lloc de Rogent en la història de la historiografia catalana. Passa el mateix amb els estudis de Núria Rivero sobre Pau Milà i Fontanals (Vilafranca del Penedès, 1810 – Barcelona, 1883)<sup>58</sup>, si bé sobre aquest darrer no s'havia donat a conèixer una interpretació sobre la seva activitat d'historiador de l'art. Tanmateix, paradoxalment, s'han considerat equivocades certes lectures sobre Milà:

són poc lícits (o com a mínim poc precisos) aquells treballs que el defineixen com a representant d'un romanticisme conservador o com un simple historiador de l'art<sup>59</sup>.

Al llarg d'aquesta tesi aspirem a demostrar precisament que Pau Milà i Fontanals fou principalment un historiador de l'art adscrit a la vessant conservadora i hegemònica del pensament artístic català, de manera que la pertinença científica del nostre estudi també es fonamenta per la necessitat d'aportar matisos a certes lectures que han tingut lloc darrerament.

També és rellevant la tesi doctoral de Matilde González López sobre la teoria artística i estètica dels nazarens catalans, ja que va ser el primer intent de

---

<sup>57</sup> Pere HEREU PAYET. *Vers una arquitectura nacional: teoria i història de l'arquitectura a les lliçons d'Elies Rogent*. Tesi Doctoral. Universitat Politècnica de Catalunya – Departament de Composició Arquitectònica, 1980, 290 p.

<sup>58</sup> Núria RIVERO. *Pau Milà i Fontanals: teoria i praxis*. Tesi de Llicenciatura. Universitat de Barcelona – Departament d'Història de l'Art, 1983, 245 p.

<sup>59</sup> Joan CUSCÓ I CLARASSÓ. «Pau Milà i Fontanals, teòric de l'art». A: MILÀ I FONTANALS, Pau. *Apunts d'Estètica*. Barcelona: Universitat Ramon Llull – Facultat de Filosofia, 2011, p. 7.

sistematitzar-la<sup>60</sup>. Malgrat aquest esforç, no podem oblidar tant aproximacions anteriors que han explorat l'univers teòric i, col·lateralment, la historiografia dels natzarens<sup>61</sup>, com allò que aquí anomenem «l'alternativa al natzarenisme» i les diverses «tendències romàntiques»<sup>62</sup>. Són aproximacions fetes, en molts casos, des d'especialitzacions que no comparteixen el punt de vista de la història de l'art però que potser per aquest motiu enriqueixen la nostra perspectiva gràcies a la incorporació de l'anàlisi del transfons filosòfic i/o social dels autors que la nostra disciplina no havia tingut en consideració i que aquesta tesi aspira a considerar i ampliar.

### 1.3. MARC TEÒRIC

És evident que pel seu caràcter fundacional, no podem ser aliens a l'obra de Venturi. Sobretot a causa de les noves aportacions metodològiques que va fer en

---

<sup>60</sup> 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, 692 p.

<sup>61</sup> Manuel JORBA. *L'obra crítica i erudita de Manuel Milà i Fontanals*. Barcelona: Curial – Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989, 329 p.; Manuel JORBA. «Del primer romanticisme al conservadorisme ideològic: Pau Piferrer i Manuel Milà i Fontanals». *Barcelona Quaderns d'Història*. 2002, 6, p. 89 – 102.; Hans JURETSCHKE. «Federico Schlegel: una interpretació a la luz de la edició crítica de sus obras con especial consideración de sus relaciones hispánicas». *Filología Moderna*. 1973, 48, p. 191 – 304.; Alexandre CIRICI. «Los nazarenos catalanes y sus dibujos en el Museo de Arte Moderno». *Anales y boletín de los museos de arte de Barcelona*. 1945, 2, p. 59 – 93.

<sup>62</sup> Antoni JUTGLAR. *Pi y Margall y el federalismo español*. Madrid: Taurus, 1975, 546 p.; Jordi CASASSAS; Albert GHANIME, *Homenatge a Francesc Pi i Margall (1824 – 1901). Intel·lectual i polític*. Barcelona: Generalitat de Catalunya – Departament de Presidència, 2001, 259 p.; Hans JURETSCHKE. *Del romanticisme liberal en Catalunya*. Madrid: [s. n.], 1954, 22 p.; Manuel JORBA. «Els romàntics radicals». *Barcelona Quaderns d'Història*. 2002, 6, p. 75 - 88.

el terreny en el qual desenvolupem la recerca. Volíem evitar el mot «superació» per rigor historiogràfic, però el cert és que ens hi veiem abocats: la *History of Art Criticism*, és, en efecte, tota una superació del filologisme portada a terme «a través de la definición del pensamiento, de las ideas y de la cultura»<sup>63</sup>.

De fet encara ara, en molts casos, no hi ha hagut la intenció d'interpretar les idees que estableixen les metodologies dels historiadors de l'art, i per tant, en part, ens podem sentir intel·lectualment lligats a Venturi precisament per la temptativa de sobrepassar un tipus d'anàlisi que en moltes ocasions ha estat purament epidèrmic.

Però som cautelosos respecte a aquest lligam perquè és, probablement, degut a la seva filiació metodològica, deutora de l'idealisme, que Lionello Venturi a *History of Art Criticism* ometi l'atenció que, atenent el desenvolupament de la historiografia durant el segle XIX, haurien merescut els arqueòlegs anglesos i francesos de començaments d'aquest segle. Altres autors com Micheal Podro han contribuït a assenyalar, recentment, una tradició historiogràfica alemanya, deutora de Kant i de Hegel, «relatively independent»<sup>64</sup> i anomenada «crítica» en contraposició a una metodologia empírica. Ambdues circumstàncies deuen haver provocat (o almenys deuen haver col·laborat a provocar) que l'anàlisi historiogràfica portada a terme des de Catalunya no hagi tingut en compte, en publicacions sobre la historiografia de l'art, les obres arqueològiques franceses i angleses, i d'aquí que el pla docent de la nostra universitat o la col·lecció de «Fuentes y Documentos» tingui present a Sérour d'Agincourt (Beauvais, 1730 – 1814) i no a Arcisse de Caumont ni a Jean-Jaques Bourassé, malgrat la notable influència que els dos darrers van exercir en els historiadors catalans. Val a dir que hi ha hagut obres que s'han dedicat a explicar la història de l'arqueologia a Catalunya, però s'han abstingut d'intentar explicar la seva relació amb la historiografia<sup>65</sup>.

---

<sup>63</sup> Nello PONENTE. «Prefacio». A: VENTURI, Lionello. *Historia de la crítica de arte*. Barcelona: Random House Mondadori, 2004. p. 13.

<sup>64</sup> PODRO. *The critical historians of art*, 1982, p. 21.

<sup>65</sup> Per exemple: Xavier BARRAL I ALTET. *L'arqueologia a Catalunya*. Barcelona: Ediciones Destino, 1989, 267 p.; Eduard RIU I BARRERA, «Les arqueologies del s. XIX a Catalunya». A: *Homenatge a*

A la llum d'obres recents<sup>66</sup>, en les quals es té per fi en compte la metodologia oblidada, hem pogut veure com a Catalunya hi conflueixen, sovint imbricades, les dues tradicions historiogràfiques de més volada a Europa: una d'arrel germànica, efectivament crítica, com diu Podro, de base filosòfica, deutora de Kant i de Hegel, de vocació universalista i generalista, unívoca i amb pretensions objectives; i una altra de científica, nascuda de l'arqueologia, particularitzadora i en constant revisió de les conclusions a les quals la seva metodologia positivista permet formular. Tanmateix, en contraposició a Podro, creiem que l'adjectiu de «crítica» també el mereix, no per la seva relació amb l'obra kantiana, però sí per la seva capacitat de discernir, jutjar i proposar explicacions raonables i argumentades sobre els seus temes d'interès. Així doncs, a causa d'aquesta imbricació, en el cas català, la diferenciació entre aquests dos corrents historiogràfics és menys evident i, si bé es poden distingir, sovint tenen lloc en un mateix autor (vegi's el que diem de Pau Milà i Fontanals o Francesc Pi i Margall) o en un mateix text (*Recuerdos y Bellezas*).

Per tant, el nostre marc teòric és només en part el de Venturi i el de Podro, ja que nosaltres no aspirem a ressaltar ni les bondats ni els defectes de l'idealisme ni del positivisme, sinó que a descriure'n la seva recepció a Catalunya.

El nostre objectiu no és veure l'encert que, a la llum de la recerca actual, la historiografia del segle XIX va aconseguir, aquest no és l'interès que ha de generar l'estudi de la nostra disciplina. El que hem d'esbrinar, i aquí rau la dificultat d'aquesta tesi, és l'actitud presa en l'anàlisi, la metodologia, és a dir, la mentalitat historiogràfica dels nostres autors. És per aquest motiu que prenem com a guies metodològiques els estudis de Gombrich, de Bauer i de Hatt i Klonk més que no pas el de Kultermann. Els mètodes d'aquests autors són els que permeten establir les referències teòriques que entenem rellevants per a la definició conceptual dels nostres objectes d'estudi.

---

*Bonaventura Sánchez Sanahuja. Un home per a la Història.* Tarragona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura. Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, 1992, p. 25 – 39. ; Josep Maria FULLOLA, «L'escola catalana d'arqueologia». A: BALCELLS, Albert (Ed.). *Història de La Historiografia Catalana.* Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Secció Històrico-Arqueològica, 2004, p. 229 - 247.

<sup>66</sup> Ens referim aquí especialment al aquest llibre: NAYROLLES. *L'invention de l'art roman...*, 2005.

Finalment, s'imposa una altra coordenada en el marc teòric, això és la relativa als problemes centre-perifèria. Som conscients, d'una banda, de l'existència de centres creadors i de perifèries receptores, com també ho som de la necessitat de millorar aquest esquema, que ja va ser posat en dubte per Carlo Ginzburg i Enrico Castelnuovo a «Domination symbolique et géographie artistiques dans l'histoire de l'art italien»<sup>67</sup> en referència a la Itàlia del Renaixement. Pel que fa a la nostra línia de recerca, Francesc Fontbona<sup>68</sup> també va apuntar la necessitat de tenir present i rendir comptes de la historiografia catalana, de la seva rellevància en un context global, en resposta a un escrit de Jesusa Vega. Són suggeriments (els de Ginzburg i Castelnuovo i el de Fontbona) als quals ens sumem sense reserves, ja que havent analitzat l'obra dels historiadors que tractem més endavant, veiem que el nostre marc teòric ha d'abandonar antigues simplificacions, que els centres es nodreixen de les perifèries, les perifèries es nodreixen de diversos centres i tot plegat fa pensar en un context «policèntric» o «poliperifèric» que exigeix una anàlisi desproveïda de vells prejudicis metodològics.

## 1.4. TERMINOLOGIA

L'anàlisi aprofundit que pretenem portar a terme obliga a generar una terminologia concreta per a la nostra línia d'investigació. En moltes ocasions aplicarem el que

---

<sup>67</sup> «Si (...) le centre est par définition le lieu de la création artistique et la périphérie ne signifie rien d'autre que l'éloignement du centre, il ne reste qu'à considérer la périphérie comme synonyme de retard artistiques, et tout est dit », Enrico CASTELNUOVO; Carlo GINZBURG. «Domination symbolique et géographie artistiques dans l'histoire de l'art italien». *Actes de la recherche en sciences sociales*. 1981, 1, Vol. 40, p. 51 – 72. p. 51.

<sup>68</sup> Francesc FONTBONA DE VALLESCAR. «Les frontières en question». *Perspective*. 2009, 2, p. 190-192.

s'ha establert en la literatura generalista o el que s'ha publicat en referència a la historiografia de l'art catalana. Ara bé, entenem que la dinàmica de la historiografia no és la mateixa que la dels corrents artístics dominants del segle XIX, i per tant cal que la terminologia reflecteixi aquesta diferència.

Un dels principals propòsits d'aquesta tesi és el de dilucidar la gènesi dels corrents teòrics que, en el camp de l'art, comencen a perfilar-se a partir de mitjans del segle XIX. Des de principis d'aquesta centúria, la teoria de l'art ja ha marcat les línies que se seguiran a continuació. Hi ha, com veurem, un corrent identificable amb el Neoclassicisme, corrent que amb la importació a Catalunya del Natzarenisme, va integrar-hi certs postulats i s'hi diluí. En aquest període es defineix, per altra banda, el Romanticisme. Pel que fa a Catalunya, Juretschke va identificar un corrent romàntic «liberal»<sup>69</sup>, i un altre de medievalista i conservador. Entenem que ni la definició de Romanticisme «liberal» proposada per Juretschke ni la de «radical», proposada per Manuel Jorba<sup>70</sup> són adequats per a una descripció científica dels fets. Aquest esquema, a més, responia a la història de la teoria literària. En el cas de les arts plàstiques, veiem que part del que es defineix i s'organitza en el terreny literari, passa a expressar-se també en el de la teoria de l'art plàstic, si bé la terminologia utilitzada en el camp literari no sembla apta per a la història de l'art degut a les seves especificitats. Entenem que seria més propi dir que existia un pensament artístic neoclàssic i un pensament artístic pertanyent al Romanticisme conservador. I en diem conservador perquè pretén conservar moltes idees artístiques preexistents (també neoclàssiques) i perquè assenyala la moral del conservadorisme burgès com l'adequada per ser exhibida en l'art; perquè en definitiva aspira a mantenir viu (conservar) el que ja era mort o moriria en pocs anys. Aquest serà el pensament artístic hegemònic des de la dècada dels anys vint fins la dels anys vuitanta. Des d'una perspectiva oposada, sobretot, pel que fa al punt de vista polític i coincident, per altra banda, amb bona part de l'ideari artístic, es perfila una opció que anomenem «alternativa», perquè, com veurem, és

---

<sup>69</sup> JURETSCHKE. *Del Romanticismo liberal en Cataluña*, 1954.

<sup>70</sup> JORBA. «Els Romàntics Radicals...», 2002.

precisament això, una alternativa a allò hegemònic que, d'altra banda, tampoc serà una opció teòrica de futur en la seva totalitat.

Malgrat que pugui portar a certs equívocs, utilitzem la paraula «positivisme» fent referència a una metodologia fins a cert punt allunyada de l'herència de Joachim Winckelmann i de l'idealisme germànic i preocupada per la recerca formal i/o documental de les obres d'art, cosa que ja va ser establerta per Ramon Grau<sup>71</sup>. Creiem, però, que es pot distingir un segon període en la implantació d'aquesta metodologia, a partir de mitjans dels anys seixanta, en què ja es practicava un discurs historiogràfic força més deslliurat dels dogmatismes artístics i que hem optat per anomenar «segon positivisme historiogràfic» degut al fet que hem pogut detectar la implementació d'una metodologia vinculada al positivisme durant la primera meitat del segle XIX, tot i que imbricada amb l'idealisme natzarè.

Durant la primera meitat del segle XIX, aquesta metodologia va ser utilitzada degut al coneixement de l'arqueologia francesa, i de fet, com veurem, es plagien manuals que pretenen sintetitzar tot allò recollit per l'arqueologia encara durant la segona meitat del segle. Ara bé, hem volgut distingir el positivisme que es palesa en obres com els *Recuerdos y Bellezas*, on la voluntat de raonar l'evolució de les formes artístiques es dona pel contacte amb l'arqueologia i on, per altra banda, s'imbrica amb una teoria de l'art d'arrel idealista, de les obres que veuran la llum a la segona meitat del segle XIX, especialment les que conformen els textos de l'historiador Joaquim Fontanals del Castillo (Cuba, 1842 – Barcelona, 1895), amb els quals el positivisme ja no ve donat per l'arqueologia francesa, la historiografia ja no té necessitat de justificar-se a partir de la teoria de l'art ni de l'estètica, s'incorpora l'anàlisi sociològica, s'expressa la voluntat d'aportar coneixement sobre buits historiogràfics i, en definitiva, s'està operant sota una metodologia que comparteix el marc epistemològic de l'arqueologia de la primera meitat del segle XIX, però a partir d'unes eines inexistents anteriorment. A més, aquesta historiografia ve acompanyada per una teoria de l'art que, per primera vegada, qüestiona

---

<sup>71</sup> Ramon GRAU. «El dualisme del segle: romàntics i positivistes». A: GABRIEL, Pere. (Dir.). *Història de la cultura catalana. Romanticisme i Renaixença (1800 – 1860)*. Vol. IV. Barcelona: Edicions 62, 1994, p. 223 – 224.



l'idealisme, vist com una inevitabilitat durant la primera meitat del segle, i que permetrà una visió més ampla en la valoració dels estils artístics, mentre que la historiografia anterior va mantenir l'esquema que heretava del Neoclassicisme.

És per això que hem tingut la necessitat d'aportar una terminologia que distingeixi dues pràctiques historiogràfiques provinents d'un marc epistemològic comú (el positivisme) que comparteixen la necessitat d'explicar l'evolució de les formes artístiques a partir de la seva materialitat, però que alhora es diferencien pel que fa a les eines de recerca emprades. Hem cregut que, probablement, la millor manera d'expressar-ho era parlar d'un «segon positivisme» en referència als historiadors de la segona meitat del segle XIX que porten a terme la seva tasca des del punt de vista anteriorment apuntat i desenvolupat en els capítols pertinents. Aquesta terminologia ens permet recalcar l'existència d'un positivisme aplicat a la història de l'art anterior a la segona meitat del segle XIX i alhora ens facilita la possibilitat d'atorgar-li l'autonomia que les seves especificitats requereixen.

Finalment, optem pel terme «literatura topogràfica», seguint el que va establir Schlosser<sup>72</sup> i s'ha seguit en obres més recents<sup>73</sup>.

---

<sup>72</sup> Julius SCHLOSSER. *La literatura artística*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993, p. 471.

<sup>73</sup> Per exemple, Mireia FREIXA I SERRA; Juan Miguel MUÑOZ CORBALÁN. *Les fonts de la història de l'art d'època moderna i contemporània*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 1999, p. 16.

## **2. MARC HISTÒRIC I CONTEXT HISTORIOGRÀFIC**

## 2.1. MARC HISTÒRIC

El primer text que analitzarem data de 1803, quan a Espanya hi regnava Carles IV (Portici, 1748 – Nàpols, 1819) i faltaven cinc anys perquè arribés la dominació francesa (1808 – 1814), durant la qual Catalunya passaria a incorporar-se a l'Imperi de Napoleó. Un cop recuperada l'hegemonia espanyola, el mateix 1814 es va restablir la Junta de Comerç, l'obra cultural de la qual va ser cabdal, tant pel que fa al finançament dels pensionats com pel seu paper en la recuperació patrimonial<sup>74</sup>.

Serà en aquest context, amb la posada en funcionament de la Junta de Comerç i l'esclat del nacionalisme, que s'expressaran els primer símptomes que portaran a l'afermament del Romanticisme. Probablement, el més prematur de tots ells sigui la publicació, entre 1823 i 1824, de la revista *El Europeo*, on es farà patent el debat entre clàssics i romàntics.

Però durant les primeres dècades del segle XIX, l'art acadèmic viu sota preceptes neoclàssics formalitzats en els paisatges de Pau Rigalt (Barcelona, 1778 - 1845) o en el temperament setcentista de Salvador Mayol (Barcelona, 1775 - 1834) i Vicent Rodés (Alacant, 1783 – Barcelona, 1858), amb el pinzell del qual es va aconseguir una excel·lència formal escassament conreada a Catalunya.

Els anys trenta veuran la llum de les primeres publicacions romàntiques, com l'*Oda a la pàtria de Bonaventura* Carles Aribau (Barcelona, 1798 – 1862); *Teresita o una mujer del siglo XIX* de Josep Andrew de Covert-Spring (Palma, 1800 - ?, França); *Los bandos de Castilla* de Ramon López Soler (Manresa, 1806 – Barcelona, 1836), etc. A 1833 s'extingiria la «Dècada Ominosa», dos anys més tard tindria lloc la crema de convents i, a 1836, la desamortització del ministre Mendizábal. Com és sabut, tot plegat va comportar la desaparició de nombrosos monuments artístics

---

<sup>74</sup> Josep IGLÉSIES. *L'obra cultural de la Junta de Comerç*. Barcelona: Rafael Dalmau, Editor, 1969, 64 p.

medievals i barrocs que aleshores patien un greu desprestigi. A més, a partir de 1833 començaria la difusió de la filosofia escocesa, de la mà dels exiliats que van retornar un cop desaparegut l'absolutisme<sup>75</sup>.

En tot cas, els anys trenta és un moment decisiu pel que fa al desenvolupament cultural de Catalunya, tant és així que Pilar Vélez ha establert en els anys 1833-35 una línia que separa el període 1808-1868 i que veu determinada per

la mort del rei Ferran VII, la crema de convents, el desenvolupament ple de la revolució industrial, l'inici de la Renaixença literària (La pàtria de Bonaventura Carles Aribau) i l'assentament de l'esperit romàntic renovador<sup>76</sup>

Prova del temperament medievalista i romàntic va ser la iniciativa editorial dels *Recuerdos y Bellezas*, apareguda a 1839, un text que si bé serà analitzat seguidament des del punt de vista historiogràfic, representa un element cabdal per pouar la nova sensibilitat artística, filosòfica i cultural d'aquest moment transcendental. L'interès per l'art medieval manifestat en el terreny literari tenia, tanmateix, un notable precedent, el de les *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona* d'Antoni de Capmany (Barcelona, 1742 – Cadis, 1813), tot i que expressat en clau racionalista, il·lustrada i des d'una perspectiva objectivista<sup>77</sup>, lluny encara del canvi valoratiu que donaran

---

<sup>75</sup> Fèlix VILLAGRASA. *Francesc Xavier Llorens i Barba: cultura i política a la Catalunya del segle XIX*, [en línia] <<http://www.tdx.cat/handle/10803/1989>> [Consulta: 3 març 2015], p. 33.

<sup>76</sup> Pilar VÉLEZ. «Cultura, arts i patrimoni en el romanticisme. Entre la recuperació del passat i el progrés tècnic». *Barcelona Quaderns d'Història*. 2005, 12, p. 10.

<sup>77</sup> Aquest historiador parla en termes elogiosos de la catedral de Barcelona, sobre la qual diu que s'hi veuen reunides «la solidez, la magnificencia y la seriedad con la elegancia y la armonía más sabia de las proporciones» i de l'església de Santa Maria del Mar, «en cuya ejecución [segons Campmany] compiten la gentileza gótica con la ingeniosa y feliz ciencia del arquitecto», Antoni DE

a conèixer, també des de la historiografia, autors posteriors. Per altra banda, com a recurs artístic ja se'n van manifestar les primeres eclosions, almenys des de 1832, amb el retrat que Josep Arrau i Barba (Barcelona, 1802 – 1872) va fer a Ferran VII, on el rei apareixia davant d'un gran finestral gòtic i ambientat amb la llum d'hora fosca. A més, a banda dels reclams artísticoliteraris, a partir de la crema de convents s'anirien succeint diverses iniciatives amb l'objectiu de preservar el patrimoni, com ho va ser «la primera gran reacció»<sup>78</sup> en defensa de les peces artístiques dels convents assaltats portada a terme des de l'Escola de Llotja; o els plànols del convent de Santa Caterina aixecats per l'arquitecte Josep Casademunt (Barcelona, 1804 - 1868), encarregats per la Junta de Comerç i acompanyats d'una descripció de l'edifici, feta a 1837. Tot plegat va ser publicat pòstumament pel fill de l'autor, i en la descripció que anatem no s'hi observa voluntat historiogràfica, però sí la creença de trobar en el gòtic la millor formulació estilística per als edificis religiosos:

La arquitectura llamada vulgarmente gótica es, sin duda, la más propia para la decoración de los templos de nuestra Santa Religión; la esbeltez de su forma, la proporción y simetría de las partes con el todo y entre sí, la sublimidad a la par que sencillez de los detalles, y la riqueza y bello gusto de sus adornos, caracterizan a esta clase de edificios de un decoro y majestad que infunde aquel respeto y veneración tan propio del uso a que están destinados<sup>79</sup>

---

CAPMANY. *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona*. Vol. III. Madrid: Impr. De Don Antonio de Sancha, 1792, p. 372.

<sup>78</sup> FONTBONA. «Del neoclasicisme a la restauració». VI, 1983, p. 80.

<sup>79</sup> Adriano CASADEMUNT; José CASADEMUNT, *Santa Catalina: recopilación y ampliación de los borradores de la monografía de la iglesia y claustro del derruido convento de Padres Dominicos de Barcelona*. Barcelona: Establecimiento Tip. De F. Giró, 1886, p. 11

La creença de trobar en l'estil gòtic el millor sistema per construir temples cristians és una idea que retrobarem a finals de la dècada de 1850, a través de la ploma d'Elies Rogent<sup>80</sup>. Però el desvetllament del medievalisme era simultaniejat amb el menyspreu per l'art medieval, cosa que ho demostra no només els fets derivats de la desamortització, sinó que també altres iniciatives entre les quals podem destacar, a tall d'exemple, la intervenció de l'arquitecte Josep Mas Vila (? , 1779 – Barcelona, 1855) en la reurbanització de la Plaça de Sant Jaume i construcció de la façana de l'Ajuntament de Barcelona, unes obres que van comportar l'enderrocament de l'església de Sant Jaume.

I és que no va ser fins a 1844 quan es van posar en funcionament les Comissions Provincials de Monuments Artístics i Històrics, organismes pobrament dotats que perseguen la conservació i restauració dels monuments artístics. A partir d'aquella data, les intervencions sobre monuments són cada cop més nombroses, si bé s'efectuen guiades per diversos criteris que han estat definits per Raquel Lacuesta<sup>81</sup>. Les Comissions són creades per influència del que feia temps que succeïa a França, on a 1794 la Convenció Nacional va crear una Comissió de Monuments, cosa que va representar la primera codificació legislativa per a la salvaguarda del patrimoni monumental. En tot cas, tal i com assenyalarem més endavant, a Catalunya és des de la historiografia artística des d'on naixerà el marc ideològic i conceptual que dóna cos a l'esperit conservacionista i restaurador de les Comissions.

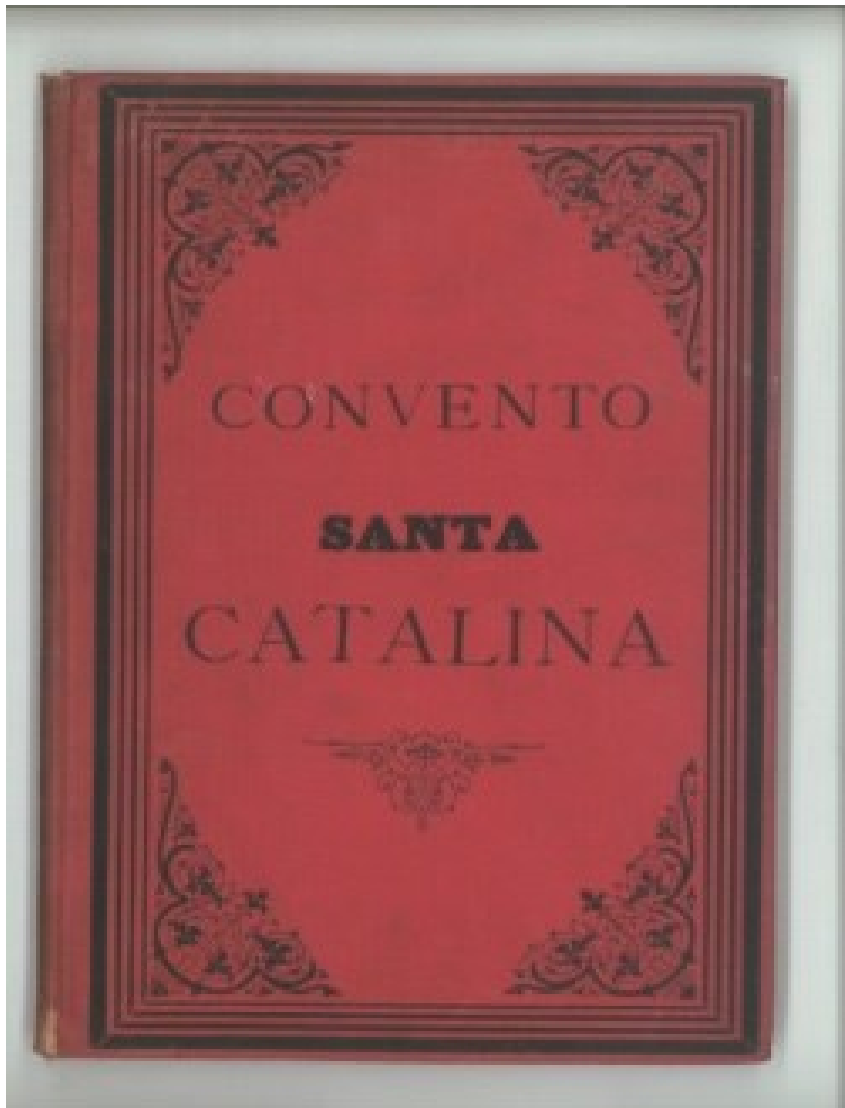
Paral·lelament a la formació del primer Romanticisme, amb la tornada a Barcelona de Pau Milà i Fontanals, l'any 1841, es van assumir els postulats natzarens per una bona part dels intel·lectuals catalans vinculats a les arts plàstiques. Si bé, com veurem en el capítol corresponent, personalitats com Pau Piferrer i Manuel Milà i Fontanals (Vilafranca del Penedès, 1818 – Barcelona, 1884) es sentien atrets per un Romanticisme de tall hugolià tant des de la perspectiva políticoartística com des

---

<sup>80</sup> Elías ROGENT. *Cuadro de la arquitectura cristiana de nuestro Principado y de la aurora de su renacimiento en la segunda mitad del presente siglo*. Barcelona: Joaquín Verdaguer, 1857, p. 10.

<sup>81</sup> Raquel LACUESTA CONTRERAS. *Restauració monumental a Catalunya (segles XIX i XX): les aportacions de la Diputació de Barcelona*. Barcelona: Diputació de Barcelona, Àrea de Cooperació, Servei de Patrimoni Arquitectònic, 2000, p. 38.

de la definició de la llibertat creativa, la irrupció de Pau Milà va trastocar el rumb que començaven a enfilars aquests intel·lectuals<sup>82</sup> i els postulats del Romanticisme conservador, moderat i dependent de la tradició Neoclàssica, es va acabar establint a l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona.



**Figura 1.** Portada de la descripció i plànols del convent de Santa Caterina duts a terme per Josep Casademunt a 1837 i publicats a 1886.

---

<sup>82</sup> JORBA. «Del primer romanticisme al conservadorisme ideològic...», 2002.



**Figura 2.** Josep Arrau i Barba . *Ferran VII*. Oli sobre tela. 225 x 155 cm. 1832.  
Barcelona, Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi.



Tot plegat s'explica, com dèiem, perquè Pau Milà i Fontanals es va amarrar de les teories de l'art natzarenes<sup>83</sup> des del seu viatge a Roma, on hi residí des de 1834 fins a 1841, i en tornar a Barcelona va contagiar a una important caterva d'intel·lectuals com el seu germà, l'erudit Manuel Milà o a Pau Piferrer, que van passar d'un Romanticisme liberal estil Victor Hugo a comptar-se entre els adeptes de Chateaubriand i els Schlegel. A Roma també hi van viatjar artistes com Claudi Lorenzale (Barcelona, 1814-1889), Pelegrí Clavé (Barcelona, 1811-1880) i Manuel Vilar (Barcelona, 1812 - Ciutat de Mèxic, 1880), si bé, en arribar a Barcelona, van intercalar l'esperit del Romanticisme medievalista amb un art costumista, burgès i proper a l'univers biedermeier.

Com a la resta d'Europa, els avenços de la industrialització a Catalunya, més contundents que a la resta d'Espanya, van motivar les fortes tendències medievalistes i medievalitzants. A Catalunya, el Natzarenisme expressa la reacció contra el pragmatisme i l'escepticisme del segle XVIII a partir d'obres com *Le Génie du Christianisme*. Però en el Natzarenisme no només hi ha la oposició respecte al passat recent, sinó que també la voluntat de reconstruir el passat medieval, i això ho podem comprovar a partir de l'anàlisi de la historiografia artística, tal i com s'ha assenyalat en un context global.

---

<sup>83</sup> El natzarenisme es va començar a forjar a la vienesa acadèmia de belles arts de principis del segle XIX. Allà, entre la rigidesa classicista i la influència del Romanticisme germànic, especialment el dels germans Schlegel, es va encoratjar l'escissió d'un grup d'artistes temperamentament romàntics, dins el qual hi havia els pintors Friedrich Overbeck (Lübeck, 1789 - Roma, 1869) i Franz Pforr (Frankfurt, 1788 - Albano Laziale, 1812). A 1810, es van traslladar a Roma a la recerca d'un art supeditat al cristianisme i amb una fortíssima empremta tardomedieval i renaixentista: els seus referents eren Giotto i Rafael. El grup nazarà a Roma va donar un recolzament crucial a la formació del purisme, una tendència iniciada cap a 1830 per Tommaso Minardi (Faenza, 1787-1871) i el seu alumne Antonio Bianchini (Roma, 1803-1884), autor del manifest «Del Purismo nelle arti». En tot plegat hi ha el convenciment de la superioritat de l'art idealitzat per sobre del realista. Tant en el Nazarenisme com en el Purisme hem de veure el pes del Romanticisme per la seva pretensió d'afavorir l'originalitat de l'artista i una major flexibilitat a l'acadèmia, però també la llarga ombra del (Neo)classicisme per haver continuat el seu esquema de fortuna crítica (és a dir, valoració positiva del renaixement i negativa del manierisme i Barroc) i per mantenir la mateixa apreciació dels valors formals considerats adequats en l'obra artística.

Una de las imágenes más extendidas que refleja el complejo fenómeno del Romanticismo es la que se relaciona con el mundo medieval a través de la literatura, tanto para recuperar las literaturas nacionales como para recrear aquellos siglos que, para el espíritu romántico, representan una especie de paraíso perdido al que había que retornar. Esta visión tan idílica como sesgada respondía a la Europa de las nacionalidades.<sup>84</sup>

Efectivament, l'empremta del naixement d'un nacionalisme català diferenciat de l'espanyol explica, fins a cert punt, la necessitat d'aportar una justificació històrica, també des del punt de vista artístic.

Però el qüestionament de la ideologia natzarena existeix, almenys, des de 1851, amb la *Historia de la pintura en España* de Francesc Pi i Margall, tanmateix no va ser fins a Ramon Martí Alsina (Barcelona, 1826 - 1894) i la seva militància realista que pren cos una alternativa artística de concepció oposada a aquell Romanticisme moderat que mantenia encara una forta empremta neoclàssica. Aquestes dues concepcions, prefigurades a Madrid amb el debat entorn d'Esquivel i Madrazo té raó de ser a Catalunya a partir de l'obra de Martí Alsina, difícilment abans. En tot cas, són dues vies que prendran cos a Catalunya a partir de la segona meitat del segle XIX.

D'altra banda, hem d'assenyalar l'existència d'un Romanticisme artístic que no va ser assimilat pel Natzarenisme, com és el cas del de Lluís Rigalt (Barcelona, 1814 - 1894) o Francesc Xavier Parcerisa (Barcelona, 1803 - 1875), tot i que és cert que pel que fa a la reflexió artística, només produïen els natzarens. En tot cas, la divisió entre realisme i Romanticisme és purament conceptual, i a excepció del Natzarenisme, on la doctrina estètica afecta a la forma, la línia que separa el Romanticisme i el realisme català és molt fina, i així ho demostren les obres de Pere Borrell del Caso (Puigcerdà, 1835 – Barcelona, 1910), Benet Mercadé (La

---

<sup>84</sup> Pedro NAVASCUÉS; María Jesús QUESADA MARTÍN. *El siglo XIX. Bajo el signo del Romanticismo*. Madrid: Sílex, 1992, p. 41

Bisbal d'Empordà, 1821 – Barcelona, 1897), Francesc Torras Armengol (Terrassa, 1832 – Madrid, 1878) o el mateix Martí Alsina .

El darrer quart del segle XIX ve marcat a Espanya per la Restauració borbònica, és a dir, per la instauració d'un constitucionalisme liberal amb greus dèficits democràtics on els sectors populars republicans eren silenciats o exclosos del sistema polític<sup>85</sup>. Pel que fa a la història de l'art, aquest període s'inicia a Catalunya amb la mort de Marià Fortuny (Reus, 1838 – Roma, 1874), un pintor que amalgama les tradicions pictòriques, encarna el futur artístic i representa un consens inaudit. Provenent de món nazarè, s'alliberà, com és ben sabut, de la ortodòxia purista per arribar a un llenguatge artístic totalment autònom, conseqüència exclusiva d'afrontar la representació del món a partir d'una tècnica que el feia difícilment igualable. En tot cas, parlem de consens inaudit perquè Fortuny serà copiat per Santiago Rusiñol (Barcelona, 1861 – 1931), l'encarnació del modernisme, i lloat per Francesc Miquel i Badia, el conservador de les velles tradicions<sup>86</sup>.

L'enorme complexitat d'aquest període on hi convergeixen múltiples propostes artístiques fa que puguem parlar de «Postromanticisme», de «Realisme», de «Modernisme», etc. Com ha assenyalat Norbert Bilbeny, és també l'època de l'assimilació del positivisme:

Cap a mitjan segle XIX, diversos autors científics i literaris catalans es començaren a anomenar ells mateixos positivistes o adeptes al mètode «positiu» de les ciències i la filosofia. L'adhesió als nous postulats

---

<sup>85</sup> Josep Maria FIGUERES I ARTIGUES. *Història contemporània de Catalunya*. Barcelona: Editorial UOC, 2003, p. 108.

<sup>86</sup> Fortuny va motivar la publicació de monografies escrites per personalitats tant diverses com Miquel i Badia (Francesc MIQUEL I BADIA. *Fortuny : su vida y obras : estudio biográfico-crítico*. Barcelona : Centro Editorial Artístico de Torres y Seguí, 1887, 76 p.) però també Salvador Sanpere i Miquel (Salvador SANPERE I MIQUEL. *Mariano Fortuny : album : colección escogida de cuadros, bocetos y dibujos desde el principio de su carrera artística hasta su muerte reproducidos por los modernos sistemas de foto-litografía y foto-tipia*. Barcelona: Imprenta y Librería religiosa y científica del Heredero de D. Pablo Riera, 1880, 72 p.) i Josep Yxart (Josep YXART. *Fortuny. Notícia biogràfica crítica*. Barcelona: Biblioteca Arte y Letras, 1881, 172 p.)

antimetafísics es prolongà a Catalunya fins a les darreries del segle, sense que en la renovada actitud desafiant dels seus representants, envoltada sovint de polèmica, es donés, necessàriament, una obediència d'escola. Així, l'advocació tan sovintejada de Comte i Littré –per raons de proximitat, el positivisme francès va ser el més conegut– no impedia apel·lar alhora als anglesos Spencer i Darwin i a l'alemany Haeckel, principalment, entre altres pensadors en voga a la segona meitat del segle anterior [XIX] i que aquí hom acusava genèricament de «materialistes»<sup>87</sup>

Alhora, però, podem parlar de «Postromanticisme», com proposa Mayos, pel fet de constatar una llarga i ambivalent supervivència de trets fonamentalment romàntics i «una àmplia consciència de la necessitat de superar l'esperit romàntic, però sense que hi hagués un consens suficient sobre l'alternativa»<sup>88</sup>. Podem parlar de Modernisme, òbviament, però difícilment trobarem un consens sobre la significació d'aquest corrent<sup>89</sup>. Allò que sí que podem constatar, tanmateix, és l'aparició de noves dinàmiques en els processos artístics, des dels sistemes de producció i formació fins als de consum, crítica i difusió de l'art<sup>90</sup>.

Es tracta, doncs, d'un període complex i canviant, amb l'empremta d'inèrcies anteriors i innovacions que van calar en la configuració cultural del país, cosa que va tenir el seu reflex, com veurem, en la historiografia de l'art. Malgrat que es tendeixi a pensar en termes de contraposició, la història no desfà mai totalment el seu camí, sinó que continua incorporant o canviant els passos previs.

---

<sup>87</sup> Norbert BILBENY. *Filosofia contemporània a Catalunya*. Barcelona. EDHASA, 1985, p. 71

<sup>88</sup> Gonçal MAYOS. «Postromanticisme? Anàlisi macrofilosòfica de 1874 a 1901». *Barcelona Quaderns d'Història*, 2010, 16, p. 39

<sup>89</sup> Vegi's Francesc FONTBONA DE VALLESCAR. *La crisi del modernisme artístic*. Barcelona: Curial, 1975, p. 20 -22 i CASTELLANOS. *Raimon Casellas i el modernisme*, I, 1992, p. 45 – 46.

<sup>90</sup> Mireia FREIXA SERRA. «Pensament estètic, gust i consum de les arts». *Barcelona Quaderns d'Història*. 2010, 16, p. 163 – 190.

## 2.2. CONTEXT HISTORIOGRÀFIC: L'IDEALISME I EL POSITIVISME APLICATS A LA HISTÒRIA DE L'ART

Un dels principals objectius d'aquesta tesi és esbrinar la recepció catalana de les metodologies utilitzades a Europa. Per fer-ho cal, en primer lloc, tenir present la situació de la historiografia de l'art europea del moment.

A l'Europa del segle XIX s'hi distingeixen dues metodologies imperants. La primera neix de l'idealisme alemany, sobretot –però no només- de Hegel, i té el seu origen amb Immanuel Kant (Königsberg, 1724 – 1804). Es tracta d'una historiografia íntimament lligada a l'estètica, preocupada més que per les formes i les característiques externes de les obres d'art, per la idea que contenen aquestes formes. Són anàlisis globals, universals i universalistes que tenen com a objectiu comprendre l'expressió de la idea a través de l'art; el millor medi material i sensible, segons Hegel, en el qual es pot expressar la idea. Poc interès, doncs, són capaços de despertar els estudis erudits i tendents a la particularització en historiadors que mantenen aquesta visió, ja que per ells ometre l'anàlisi filosòfic i estètic en la història és oblidar-se de l'autèntica naturalesa de l'obra d'art.

Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), com és conegut, va ser el primer historiador que va proposar una història de l'art fora dels paràmetres de la biografia, va analitzar l'art com a expressió d'una civilització concreta i va entendre que el de l'antiga Grècia era insuperable perquè en ell només hi veia una versió apol·línica d'aquell art. Gotthold Ephraim Lessing (Kamenz, 1729 - Brunsvic, 1781), al seu *Laocoonte*, ja mostra elements dionisiacs i no tant racionalistes de l'art grec, i Kant aprofundiria sobre la qüestió en veure com universalitzable a totes les cultures la tensió entre allò bell i allò sublim. Però en tot plegat no hi ha la solució al problema que comportava la concepció winckelmaniana, i això és la impossibilitat de replicar un estil nascut en una circumstància històrica concreta i la seva possible comprensibilitat. Oposant-se a Kant, el seu mestre, Wilhelm Friedrich Herder

(Morag, 1744 – Weimar, 1803) va asseverar que l'art produït per societats particulars no pot ser comprès a partir d'altres premisses culturals. Però qui va aportar la solució definitiva al problema de la comprensibilitat de l'art produït en èpoques i societats específiques va ser Wilhelm Friedrich Hegel (Stuttgart, 1770 – Berlín, 1831), qui, gràcies al concepte de la Idea, que actua durant tota la història amb una aparença que canvia en funció del tipus de societat on s'expressa, eliminava l'estancament. Hegel fa avançar l'evolució espiritual de la humanitat tot integrant dialècticament les diverses perspectives concretes (pobles, artistes concrets, moviments, estils...) en una línia històrica coherent i d'alguna manera progressiva que integra i supera els moments anteriors.



**Figura 3.** Portadella de l'edició de les *Lliçons d'Estètica* de Hegel, recollides pel seu deixeble Heinrich Gustav Hotho (Berlín, 1802 – 1873) i publicades a 1838.

De Hegel es desprèn un discurs historiogràfic on la narració històrica es fa en funció del contingut de les obres, de la producció dels artistes en la seva globalitat, deixant de banda l'obra concreta. Es tractava d'historiar l'esdevenir espiritual de la humanitat, cosa que s'expressa de manera material i sensible (i sempre segons aquesta manera de veure les coses) a través de l'art.

Pues sólo es de veras efectivamente real lo-que-es-en-y-para-sí, lo sustancial de la naturaleza y del espíritu, lo cual se da por cierto asimismo presencia y ser-ahí, pero en este ser-ahí sigue siendo lo que es en y para sí, y sólo así, es de veras efectivamente real. Lo que el arte realza y deja que se manifieste es precisamente el dominio de estas potencias universales. En el mundo ordinario externo e interno aparece ciertamente también la esencialidad, pero con la figura de un caos de contingencias, atrofiada por la inmediatez de lo sensible y por el arbitrio en circunstancias, acontecimientos, caracteres, etcétera. El arte le quita la apariencia y la ilusión de este mundo malo, efímero, a aquel contenido verdadero de los fenómenos, y les da a éstos una realidad efectiva superior, hija del espíritu. (...) Tampoco puede decirse que las representaciones del arte sean una apariencia ilusoria frente a las representaciones, más verdaderas de la historiografía. Pues tampoco la historiografía tiene como elemento de sus descripciones el ser-ahí inmediato, sino la apariencia espiritual de este, y su contenido sigue adoleciendo de toda la contingencia de la realidad efectiva ordinaria y de sus acontecimientos, enredos e individualidades, mientras que la obra de arte nos pone ante las eternas fuerzas dominantes en la historia sin ese suplemento de la presencia inmediatamente sensible y su inconsistente apariencia<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> Georg Wilhelm Friedrich HEGEL. *Lecciones sobre la Estética*, Madrid: Ediciones Akal, 2011, p. 12.

Tal com assenyala Gombrich, Hegel pretén anar més enllà de les particularitats i del coneixement formal de l'art per aprofundir en el contingut, en la connexió de la forma amb l'absolut:

De acuerdo con él [Hegel], la erudición en el terreno del arte también exige “la posesión de conocimientos históricos y muy especializados, pues la particularidad de una obra de arte se relaciona con algo individual, por lo que demanda saber detallado en quien ha de comprenderla y explicarla. Habla con gratitud de la capacidad de los expertos mas recuerda con razón que a veces limitan su conocimiento de una obra de arte a sus aspectos externos y “tienen escasa idea” de la auténtica naturaleza de la obra de arte; “desconocen el valor de los estudios más profundos... los desdeñan”. Como es natural, lo que interesaba a Hegel eran los estudios más profundos. Su objetivo era probar la validez de lo que para él era una creencia esencial y alentadora en la razón universal, demostrando que la historia del arte podía plantearse en términos de los principios en constante evolución que en su filosofía determinan todos los acontecimientos<sup>92</sup>.

Ja hem assenyalat més amunt que la corrent metodològica que es deriva d'aquesta concepció filosòfica és la que Michel Podro va anomenar la dels historiadors de l'art «crítics»<sup>93</sup> per compartir el seu origen amb l'obra crítica kantiana, així com un sistema proper a la crítica literària . Però el sentit crític, dèiem també abans, és compartit per tots els historiadors de l'art, ja pertanyin al corrent metodològic esbossat aquí sobre, ja formin part d'una opció propera al positivisme que hi corre paral·lela.

---

<sup>92</sup> Ernst Hans GOMBRICH. «Padre de la historia del arte. Lectura de las Lecciones sobre Estética de G. W. F. Hegel (1770 – 1831)». A: *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 56.

<sup>93</sup> Vegi's PODRO. *The critical historians of art*, 1982, p. 21.



Aquesta concepció historiogràfica de vocació generalista i encarada a descobrir l'espiritualitat de l'obra d'art, tot desdenyant el detall com a símbols de la universalitat és, fins a cert punt, antagònica a la metodologia proposada per l'erudit Luigi Lanzi (Corridonia, 1732 – Florència, 1810). La *Storia Pittorica della Italia*<sup>94</sup> serà una de les obres que influenciarà amb més força durant el segle XIX i esdevindrà la tradició primerenca de la metodologia positivista. Així, el determinisme d'Hippolyte Taine es va veure suggestionat en bona part (segons Venturi<sup>95</sup>) per l'escena de desconcert moral projectada per Stendhal respecte els segles XV i XVI italià; i al seu torn Stendhal va ser l'autor d'un flagrant plagi de Lanzi<sup>96</sup>.

El principal assoliment de Lanzi no va ser el contingut de la seva obra, sinó l'esquema organitzatiu, a partir d'escoles pictòriques. Cal assenyalar que si per una banda encara dedica molts esforços en compendiar biografies, per l'altra va en contra del corrent del seu món, que empentava cap a l'antiguitat; on Lanzi no s'hi sent atret. A més, la seva metodologia és fruit del contacte directe amb les obres d'art, els seus llibres es valen d'instruments de recerca concrets que arriben a conclusions teòriques a partir de l'examen comparat de les dades empíriques<sup>97</sup>, una metodologia de concepció allunyada de la de Hegel.

Per Lanzi, les escoles pictòriques es defineixen en base a un territori concret amb una capital a l'interior de la qual s'hi determina una producció artística que respon a unes característiques comunes i que se'n pot seguir el seu desenvolupament temporal definit sempre per l'inici, el ple desenvolupament, la difusió territorial, el

---

<sup>94</sup> Citem la primera edició: Luigi LANZI. *Storia Pittorica della Italia inferiore o sia delle scuole fiorentina senese romana napoletana, compendiata e ridotta a método per agevolare a? dilettanti la cognizione de' professori e de' loro stili*. Florència: Stamp. Di Ant. Gius. Pagani e Comp., 1792.

<sup>95</sup> Lionello VENTURI. *Historia de la crítica de arte*. Barcelona: Random House Mondadori, 2004, p. 179.

<sup>96</sup> Vegi's Paul ARBELET. *L'Histoire de la Peinture en Italie et les plagiats de Stendhal*. Paris: Calmann-Lévy, 1913, 533 p.

<sup>97</sup> Vegi's Carmela VARGAS. «Sul metodo del Lanzi: dalla *Prefazione* alla *Storia Pittorica della Italia*». *Confronto*. 2003, 2, p. 7 – 57.

moment de clímax i l'estancament. Aquestes escoles són analitzades a través dels caràcters generals i de l'examen dels pintors.

Lanzi és, també, l'inspirador de Johann Fiorillo (Hamburg, 1748 – Göttingen, 1821), segurament el primer professional que va impartir cursos d'història de l'art en una Universitat (la de Göttingen, l'any 1791<sup>98</sup>). La seva obra *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf den neuesten Zeiten* beu de l'univers lanzià, en el qual es formà també Carl Friedrich Von Rumohr (Dresden, 1785 – Breslau, 1843), ja que va ser alumne de Fiorillo. Malgrat el poc afecte que li professava Rumohr a Fiorillo, podem constatar certes característiques comunes, almenys pel que fa al menyspreu de l'idealisme, que Fiorillo qualificava d'«epidèmia»<sup>99</sup>

De fet, Rumohr és qui va materialitzar el punt de vista més clarament oposat a Hegel en tant que rebutja la base de la seva estructura teòrica per considerar-la excessivament dissociada d'una visió empírica, per considerar-la com una convenció que no respon a les necessitats que requereix l'anàlisi de les obres d'art.

(...) on aime y laisser tomber quelques allusions à une sagesse supérieure et on se drape tout au moins dans l'universalité du petit mot d'idée dont le sens flottant, sensible et spirituel, laisse ouvert un échappatoire à tout affirmation brutale et est donc bienvenue à tout indécision et obscurité. Or si je devais éviter ce lieu commun de l'esthétique moderne plus qu'il n'est habituel, où bien là où il n'est question que du déploiement externe de l'art supposer présent son principe spirituel et le négliger comme ne faisant pas partie du sujet, je prie qu'on ne m'accuse pas pour autant d'un certain matérialisme. Je me'n défends, car c'est le propre de ceux qui se réclament de théories obscures et mal définies de supposer une erreur là où ils ne

---

<sup>98</sup> Vegi's Lee SORENSEN. «Johann Dominico Fiorillo». A: *Dictionary of Art Historians*. [en línia]. <<https://dictionaryofarthistorians.org/fiorilloj.html>>. [Consulta: 3 setembre 2015].

<sup>99</sup> Julie RAMOS. «Joahann Dominicus Fiorillo (1748 – 1821)». A: ESPAGNE; SAVOY (Dirs.). *Dictionnaire d'historiens...*, 2010, p. 76.

perçoivent pas du tout ou seulement rarement la tonalité de leur mots d'ordre.<sup>100</sup>

Efectivament, Rumohr representa el punt de vista oposat no tant sols a Hegel, sinó que també a la historiografia del classicisme bastida per Winckelmann en tant que la seva concepció d'estil elimina la idea de progrés i decadència i rebutja un suposat bell ideal. Els fonaments teòrics i valoratius expressats en les seves obres historiogràfiques (especificitat de l'art, exterioritat del contingut, etc.) seran utilitzats més tard pel formalisme i per autors com Göttfried Semper (Hamburg, 1803 – Roma, 1879)<sup>101</sup> que, al seu torn, influenciaran a autors catalans. En el moment en el qual van aparèixer les seves publicacions, a Catalunya el marc teòric que guiava les aproximacions historiogràfiques no suggereix ni el contacte ni el coneixement de Rumohr. Tanmateix, la seva proposta metodològica dèiem que influenciaria a altres autors que, aquesta vegada sí, foren coneguts a casa nostra.

Sovint es parla de *connoisseurisme* per fer referència a un tipus d'estudiós típicament decimonònic i amb una especial preocupació per les atribucions d'obres. Aquí, tanmateix, parlem de positivisme perquè en tot cas i malgrat la conveniència d'utilitzar el terme en determinades ocasions, *connoisseurisme* i positivisme comparteixen un mateix marc epistemològic en el qual és patent cert desinterès per la metafísica. El positivisme aspira a esbrinar l'origen dels estils artístics i resseguir-ne la seva evolució, a classificar les obres d'art i establir tipologies basant-se sempre en la observació de les característiques externes i/o les proves documentals. És una metodologia que tendeix a l'especialització i que renova els seus postulats en funció de les noves troballes que fa sortir a la llum. Una fita important pertanyent a aquesta opció metodològica són les obres dels arqueòlegs francesos de finals del segle XVIII i principis del XIX, les quals

---

<sup>100</sup> Carl Friedrich VON RUMOHR. «Économie de l'art». A: ESPAGNE, Michel (Ed.). *Pour une économie de l'art. L'itinéraire de Carl Friedrich Von Rumohr*. Paris: Éditions Kimé, 2002, p. 18-19.

<sup>101</sup> Pere HEREU I PAYET. *Teoria de l'arquitectura. L'ordre i l'ornament*. Barcelona: Edicions UPC, 1998, p. 128 – 129.

tingueren, com veurem, un ressò més que notable a Catalunya. El cas és que *connoisseurisme*, positivisme i arqueologisme són metodologies epistemològicament emparentades, basades en un coneixement positiu d'allò estudiat.



**Figura 4.** Portadella de les «Investigacions italianes» de Carl Friedrich von Rumohr, publicades a 1831

Tot plegat, com veurem seguidament, sembla haver estat assumit pels autors catalans. Ara bé, la recepció d'aquestes dues opcions metodològiques, en el cas català, es porta a terme a través de la seva imbricació, malgrat que habitualment

siguin vistes com una oposició infranquejable<sup>102</sup>. Aquesta imbricació, o bé el fet que en molts casos, tal i com explica Angel Isac<sup>103</sup>, ens trobem davant d'un conglomerat d'idees de diversa procedència que porten cap al positivisme, no hauria de resultar estrany: la recerca dels orígens i dels diversos estadis pels quals han passat els estils per tal de descobrir-ne el seu cos sencer i completar-lo, és, de fet, una manera d'apropar-se a l'objectiu hegel·lià de descobrir, si bé invertint-ne els mètodes, la idea absoluta subjacent en la història. També Louis Batissier (Bourbon-L'Archambault, 1813 – Enghien, 1882), tot i abogar per una ciència arqueològica, criticava els teòrics divuitescos, dient que «ils ne se sont préoccupés que des formes, ils sont devenus matérialistes, prisant plus l'expression que l'idée»<sup>104</sup>. I també Winckelmann, com és sabut, lliga el desenvolupament de l'art i el context històric, si bé, certament, el Romanticisme afegirà la interpretació espiritual que elimina la concepció cíclica dels estils i presenten, com veurem en Manjarrés o Pi i Margall, per exemple, una història permanentment perfectible. La recerca positiva és subjacent, per tant, en la historiografia materialista de la Il·lustració i en el Romanticisme «espiritualista» posterior.

Així doncs, entre els arqueòlegs també hi ha cert convenciment de la necessitat d'anar més enllà de les formes o, almenys, a través d'elles, de descobrir alguna cosa que les transcendeixi. Com deiem, els interessos de l'arqueologia, obsessionada en rescatar els orígens dels estils i les seves tipologies ens porten a un terreny compartit amb la metafísica, amb una construcció intel·lectual que permeti posar en evidència allò que anima les formes i els fa compartir un caràcter

---

<sup>102</sup> Entre els molts exemples que podríem aportar, citem a Yvars, que diu el següent: «La visión del arte como manifestación sensible de la Idea dejaba poco espacio para una historia autónoma del arte mismo, de tal modo que fuera posible no sólo como una representación del Espíritu universal, sino como una instancia particular y concreta», José Francisco YVARS. «La formación de la historiografía». A: BOZAL, Valeriano (Ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2010, p. 141.

<sup>103</sup> «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», Ángel ISAC. *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España: discursos, revistas y congresos (1856 – 1919)*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1987, p. 48

<sup>104</sup> Louis BATISSIER. *Éléments d'archéologie nationale, précédés d'une Histoire de l'art monumental chez les anciens*. Paris: Léléeux, 1843, p. 6

comú. Per altra banda, el positivisme no té el monopoli de la observació: també la metodologia idealista obliga a fonamentar el seu discurs en l'anàlisi positiva per tal de poder justificar la relació entre les formes i la idea.

És segurament a Catalunya on allò que comparteixen l'idealisme i el positivisme s'imbriquen amb més claredat. Això ho veurem sobretot amb Pau Milà i Fontanals i José de Manjarrés, però s'intuïa també, com es veurà, amb Pau Piferrer, que tot i mantenir les premisses idealistes en relació a la seva teoria artística, va assimilar les principals propostes del positivisme.

Tanmateix, tot i que es coneixien les metodologies historiogràfiques europees, a Catalunya (i a Espanya) no es publicarà un manual d'història de l'art fins a 1859<sup>105</sup>, i, quan es faci, s'estructurarà hibridant l'estètica de Hegel, Victor Cousin (Paris, 1792 – Cannes, 1867) i les teories dels arqueòlegs francesos. Per contra, a Alemanya existien manuals d'història de l'art des de 1837: Franz Kugler (Stettin, 1808 – Berlin, 1858), primer<sup>106</sup>, i Anton Springer (Praga, 1825 – Leipsig, 1891), a 1855<sup>107</sup>, van elaborar compendis que oferien una panoràmica general de la història de l'art.

A Catalunya, com veurem, Pi i Margall va intentar implantar aquesta tradició amb la seva *Historia de la pintura en España*, un projecte truncat al primer volum a causa de la intransigència de la jerarquia catòlica<sup>108</sup>. La situació, doncs, és ben similar a la de França, on tampoc trobem aquest gènere historiogràfic<sup>109</sup>, cosa que

---

<sup>105</sup> Serà el de José DE MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *Teoría e Historia de las Bellas Artes. Principios fundamentales*. Barcelona: Librería de Joaquín Verdguer, 1859, 414 p.

<sup>106</sup> Franz KUGLER. *Handbuch der Geschichte der Malerei in Italien seit Constantin dem Grossen*. Berlin: Duncker und Humblot, 1837, 376 p.

<sup>107</sup> Anton SPRINGER. *Handbuch der Kunstgeschichte*. Stuttgart: Rieger'sche Verlangbuchandlung, 1855, 386 p.

<sup>108</sup> Ho detellem als capítols dedicats a Francesc Pi i Margall.

<sup>109</sup> «En Allemagne, dès 1837, le Handbuch de Franz Kugler, puis celui de Springer deviendront très populaires. L'Angleterre connaît une tradition historiographique très différente. Pourtant, très tôt, des manuels apprennent au lecteur à se confronter à l'œuvre d'art. Le Handbuch de Kugler y sera traduit à l'anglais dès 1842, et deviendra accessible à un prix raisonnable. Quant à l'Italie, elle connaît dès 1852 une traduction du manuel allemand. La France reste en dehors de ce mouvement.» Pascal GRENIER. «Le livre d'histoire de l'art en France (1810-1850) -une gènese retardée. Pour une nouvelle étude de la littérature historiographique». A : RECHT, Roland (Ed.),

va portar a l'autor d'una exhaustiva bibliografia sobre belles arts a lamentar-se d'aquest estat de les coses:

Chose étrange! Personne jusqu'ici n'a embrassé cet art dans son ensemble; personne n'a entrepris d'écrire l'histoire de notre art national, depuis ses origines jusqu'à nos jours. O honte! Ce sont les allemands qui, dans de fort bons manuels, nous racontent cette histoire, c'est chez eux que nous sommes condamnés à l'aller chercher<sup>110</sup>.

Aquesta sensació era compartida a Catalunya, tal i com ens demostra una carta del paisatgista mallorquí Joan O'Neill (Palma de Mallorca, 1828 – 1907) precisament adreçada a José de Manjarrés, el primer autor espanyol que va elaborar un manual d'història de l'art:

Es ya tiempo para nosotros, de no haber de recurrir por necesidad a Batissier, Voituren, Martigny, Coindet, Emeride David, Charles Blanc, etc etc y demás estrangeros, por mucho que valgan.<sup>111</sup>

---

*Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX<sup>e</sup> siècle*. París: La Documentation Française, 2008, p. 171.

<sup>110</sup> Ernest VINET. *Bibliographie méthodique et raisonnée des beaux-arts : esthétique et histoire de l'art, archéologie, architecture, sculpture, peinture, gravure, arts industriels, etc., etc. accompagnée de tables alphabétiques et analytique*. Vol II, París: Librairie Firmin-Didot Frères, Fils, & C. 1874, p. 161.

<sup>111</sup> Carta del 27 de març de 1876 del paisatgista Joan O'Neill adreçada a Manjarrés i conservada a la Biblioteca de Catalunya (Ms. 3448). Vegi's «Annex 1».

Podem constatar que O'Neill té la mateixa sensació respecte a les publicacions franceses que Vinet respecte de les alemanyes: com el francès, creia necessari l'elaboració de llibres d'història general de l'art per compatriotes seus, però les seves referències són els autors francesos que van publicar mostraris o obres arqueològiques, no manuals d'història de l'art. En efecte, a excepció de Francesc Pi i Margall, que coneixia a Kugler, la barrera lingüística va evitar la possibilitat que arribessin a Catalunya els manuals alemanys, i per tant, les referències que es tindran en compte seran les de l'arqueologia o les dels estudis francesos de diversa índole combinats amb la base estètica del Romanticisme idealista (Hegel, Schlegel) o eclèctic-espiritualista (Victor Cousin) que va ser ràpidament traduït al castellà o directament llegit en francès.



### **3. ELS PRECEDENTS (1803-1851)**

## 3.1. CONTEXT TEÒRIC

### 3.1.1. ELS TEÒRICS DEL NEOCLASSICISME

Són pocs els exemples que demostren el coneixement de la teoria artística del Neoclassicisme a Catalunya, i inexistents els que permetrien defensar que no se sabien els seus preceptes. De fet, podríem dir que la majoria dels textos especulatius sobre art que van veure la llum durant la primera meitat del segle XIX mostren la influència de la reacció antibarroca, si bé aquests exemples són, com dèiem, escassos.

Creiem que la primera reflexió que a Catalunya podem incloure dins d'aquest corrent és la *Oración que en la pública distribución de premios generales a los alumnos de la Escuela Gratuita de las Nobles Artes de la ciudad de Barcelona, formalizada a los 27 de diciembre de 1803 en la Casa Lonja de la misma ciudad, por acuerdo y en presencia de la Real Junta de Gobierno del Comercio del Principado de Cataluña, dijo el Doctor Don Josep Farriols, presbítero, academico correspondiente de la Real Academia de la Historia, y beneficiado de la Parroquial Iglesia de Santa Maria del Mar de la misma ciudad*<sup>112</sup>. De Josep Farriols només sabem el que es diu al títol del seu discurs: que era el prevere de l'església barcelonina de Santa Maria del Mar i acadèmic corresponent de la Reial Acadèmia d'Història.

En primer lloc, cal destacar que aquest és el text d'un il·lustrat de l'Antic Règim. Ja ha estat analitzat com el classicisme de l'absolutisme veu en el món antic un

---

<sup>112</sup> José FARRIOLS. *Oración, que en la publica distribucion de premios generales a los alumnos de la Escuela Gratuita de las Nobles Artes de la ciudad de Barcelona, formalizada a los 27 de diciembre de 1803*. Barcelona: Suriá y Burgada, 1803.

referent dels grans exemples morals i un patrimoni cultural propi que confereix, amb la responsabilitat moral, la legitimitat del poder<sup>113</sup>; cosa que coincideix amb Farriols, que reconeix en els monuments antics «un cuerpo de historia político-moral alegórica de la mayor instrucción»<sup>114</sup>. El fet d'iniciar el discurs felicitant a «V.S. por el acierto con que, mediante un infatigable desvelo, y las más sabias disposiciones, va elevando á la mayor perfeccion este nobilísimo quanto útil establecimiento»<sup>115</sup>, així com els subsegüents elogis de les «salas de este suntuoso edificio, dechado de la más bella arquitectura» proferits per tal de preguntar-se, en retòrica interrogació, «quien, a la vista de tantos prodigios de la aplicación podria dejar de reconocer y preconizar la sabiduría de la mano que lo gobierna»<sup>116</sup> són exemples simptomàtics de la literatura artística del despotisme il·lustrat, en la qual s'hi fa evident una «alta significación ético-política de las artes»<sup>117</sup>, així com la voluntat de contribuir a formar el decòrum de l'escena on es mou la classe dirigent.

El geni no té cabuda en la concepció racionalista de la pràctica artística: Farriols elogia la «docilidad»<sup>118</sup> dels alumnes de l'Escola de Nobles Arts i exerceix com a tractadista plenament imbuït per l'esperit neoclàssic de la Il·lustració en prevenir els eventuais excessos que poguessin arrossegar aquests deixebles cap a «las encrespadas olas de las pasiones». Si bé almenys pel que fa a arquitectura i escultura ja hi ha exemples del camí emprès envers el Neoclassicisme des de finals del segle XVIII<sup>119</sup>, ens inclinem a pensar que el zel preventiu i la insistència en la invocació a «aquella brillante antorcha (...) llamada Razón Natural» es deu a la

---

<sup>113</sup> Giulio Carlo ARGAN. «Il Barocco in Francia, in Inghilterra, nei Paesi Bassi». A: *Manierismo, Barocco, Rococò: Concetti e termini*. (Convegno Internazionale, Roma, 21 – 24 abril). Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1962, p. 333.

<sup>114</sup> FARRIOLS. *Oración...*, 1803, p. 8.

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>116</sup> *Ibidem*.

<sup>117</sup> Ignacio HENARES CUÉLLAR. *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*. Granada: Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1977, p. 18.

<sup>118</sup> FARRIOLS. *Oración*, p. 2.

<sup>119</sup> Vegi's Santiago ALCOLEA. «Unes fites en el camí vers el predomini de l'academicisme a l'art català del segle XVIII». *D'Art*, 1984, 10, p. 187-195.

voluntat de guiar els artistes cap a una praxis allunyada del Barroc tardà i no a la detecció d'un hipotètic (pre?) Romanticisme, malgrat que ja després de la invasió napoleònica se'n detectin símptomes a nivell teòric (ho veurem amb el pintor Joan Carles Anglés) i que algunes obres del pintor Francesc Pla i Duran (Vic, 1743 – Barcelona, 1805) conegut com *El Vigatà*, hagin estat catalogades com a «prerromàntiques»<sup>120</sup>.

Un altre tret que ens identifiquen a Farriols com a home del seu temps és la necessitat de deixar clar que la seva intenció és la de discórrer sobre «la sublime teoria» que dirigia en aquells moments les arts, i mai sobre la pràctica, un fet que ens parla sobre el recent repartiment de papers entre l'artista i el crític-intel·lectual exigít per l'estètica classicista a la segona meitat del segle XVIII<sup>121</sup>.

La vinculació de les idees de Farriols amb les de Zuccari, Bellori, Arteaga, Winckelmann, Milizia, Mengs i Azara, quan no ha estat explorada per diversos autors<sup>122</sup>, es cita explícitament al text. Més enllà de la seva filiació intel·lectual, creiem important destacar que a data de 1803 es tenia un coneixement força ampli de la teoria artística del Neoclassicisme. Tanmateix, cal aportar una nova idea al respecte: l'esquema del qual pateix Farriols es deriva de la retòrica clàssica (*docere, delectare, movere*). Quan adapta aquest esquema a les arts plàstiques assenyalant que l'artista «enseñará con la invención, deleitará con el diseño, y el pintor con el claroscuro y colorido, y moverá con la expresión, pero todo animado con la belleza» està perpetuant la proposta de Leon Batista Alberti. Va ser

---

<sup>120</sup> Joan-Ramón TRIADÓ. «L'època del Barroc. Segles XVII-XVIII». A: MIRALLES, Francesc (Coord.). *Història de l'art català*. Vol. VI. Barcelona: Edicions 62, 1983, p. 236.

<sup>121</sup> Vegi's Andrés ÚBEDA DE LOS COBOS. *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001, p. 105.

<sup>122</sup> Ester GARCÍA PORTUGUÉS. *José Nicolás de Azara i la seva repercussió en l'àmbit artístic català*. [en línia] < <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/35606> > [Consulta: 12 gener 2014]. p. 430-433; Rosa Maria SUBIRANA. «Academicisme versus Neoclassicisme a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona». *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, 2003, 23, p. 652-653; Rosa Maria SUBIRANA; Joan-Ramón TRIADÓ. «El Triomf de l'Academicisme». A: BARRAL, Xavier (Ed.). *Art de Catalunya. Ars Cataloniae. Pintura Moderna*. Vol. IX, Barcelona, Ed. L'Isard, 2001, p. 134-137; Anna RIERA I MORA. *La formació dels escultors catalans. L'ensenyament de l'Escola Gratuïta de Dibuix i els pensionats a Madrid i Roma: 1775-1815*. Tesi Doctoral, Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art, 1994, p. 170-175 i GONZÁLEZ LÓPEZ. *La influencia de la estética alemana en el romanticismo...*, 1992, p. 93-94.

Panofsky qui va identificar la relació entre la retòrica clàssica i el discurs albertià, en el qual hi apareixen la invenció, la *circonscriptio* i *compositio* convertides cent anys més tard en *disegno* i la *receptio de lume*, reemplaçada després per *colorito*<sup>123</sup>.

Per altra banda, «moure» i «delectar» són expressions que també utilitza Mengs, però el bohemí era més cautelós respecte a la funció pedagògica de l'art. Potser per la seva condició d'home d'església, Farriols no admet que l'art tingui una funció exclusivament erudita o especulativa, tal com va sentenciar Azara en referir-se a Mengs com a filòsof que es dirigia als filòsofs<sup>124</sup>: «el profesor de las Bellas Artes que no se proponga por fin la útil instruccion de los espectadores, se desviará del canon o regla que le está dictando la misma naturaleza»<sup>125</sup>. Inclús podríem aventurar-nos a creure que Farriols parla de Mengs amb certa ironia quan diu que és «l'Apeles de nuestro siglo, el pintor de la belleza»<sup>126</sup>, i tot seguit en critica la divagació entorn del concepte de bellesa: «aunque explica difusamente las causas y efectos de ella [la bellesa] con todo no nos ilustra con su formal definición»<sup>127</sup>, seguint potser en aquest punt la crítica d'Azara. Tant si hi ha ironia com si aquesta proposta interpretativa ha nascut de la nostra fantasia, veiem que la idea de Bellesa de Farriols és molt pròxima a Bellori i a Mengs en tant que té la necessitat de remarcar la importància de l'art clàssic no com a naturalista, sinó com a resultat d'una imitació depurada de la naturalesa, idea de llarg recorregut a Catalunya que es transmetrà als nazarens.

Les bases del discurs de Farriols es perpetuaran a la Catalunya de la primera meitat del segle XIX, però la ortodòxia neoclàssica va ser suavitzada paulatinament. Això ho podem observar en les obres teòriques de Joan Carles

---

<sup>123</sup> Erwin PANOFSKY. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 2001, p. 63.

<sup>124</sup> Vegi's Nicolás de AZARA. «Noticias de la vida y obras de D. Antonio Rafael Mengs». A: MENGS, Antonio Rafael, *Obras de Don Antonio Rafael Mengs*. Madrid: Imprenta de la Real Gazeta, 1780, p. 1 – 34.

<sup>125</sup> FARRIOLS. *Oración...*, 1803, p. 4-5.

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>127</sup> *Ibidem*.

Anglès (?-1822), pintor actiu a Barcelona i de gran rellevància sobretot pel que fa al seu mestratge a artistes com Josep Arrau i Barba (Barcelona, 1802 – 1872), va ser vocal de la Junta de Comerç. Afrancesat reconegut, es va convertir en un punt clau de la història de l'art català de principis de segle XIX per les seves aportacions teòriques més que no pas per la seva labor pictòrica, de la qual en resta una única obra, «El miracle de Sant Josep Oriol» (Badalona, Col·lecció Boada).

Parteix de la mateixa idea de bellesa no-platònica, sorgida d'una imitació acuradament seleccionada de la naturalesa que anys abans havia expressat Farriols i que no era altra que la proposada per Mengs.

En las artes imitativas todo debe ser maravilloso, este jamás la produce la imitación servil sino electiva, por la que se necesita entendimiento despejado, ingenio elevado, imaginación viva y grande invención, con juicio recto que acompañe estas cualidades y corrija los extravíos de la fantasía en medio de sus éxtasis y acaloramiento conteniéndola en sus justos límites<sup>128</sup>.

Anglès reproduïx aquí una circumstància de gran rellevància en la teoria artística del Neoclassicisme: imitar no és el mateix que copiar<sup>129</sup>. La generació romàntica titllarà els seus predecessors de copistes, acusació poc acurada a la vista de la producció teòrica dels neoclàssics, segons els quals, com veiem en el cas d'Anglès (i de Farriols i de Mengs), copiar no correspon al domini d'allò artístic. La feina dels creadors és la imitació, un procés intel·lectual complex que requereix coneixements. Serà una naturalesa depurada –o intel·lectualitzada- l'objecte de les

---

<sup>128</sup> Joan Carles ANGLÈS. *Discurso: Una escuela que se destina a la enseñanza del dibujo*. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Manuscrit núm. 27 - B, R. 6.414, 1810. p. 2.

<sup>129</sup> Vegi's Wladislaw TATARKIEWICZ. *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos / Alianza Editorial, 2002, p. 310.

seves obres, i l'art de la Grècia clàssica és el que ha entès millor la bellesa ideal, és a dir, la que es mostra re-creada a través de la selecció de l'artista.

El Antiguo pues es el modelo que han tenido a la vista los que por honor a las artes han emprendido su restauración. El Antiguo es el que ha amaestrado a un Mengs, a un David, un Gérard, un Camoccini, un Canova. El Antiguo es el único que puede enseñar a filosofar a los jóvenes y hacerlos eruditos en su profesión.<sup>130</sup>

L'adhesió al Neoclassicisme s'entén, com és habitual a Catalunya, com una reacció al Barroc, un estil que serà menystingut fins a la segona meitat de segle i al qual Anglès hi associa la irracionalitat i la superficialitat. A les formes del Barroc hi contraposarà la simplicitat del classicisme (idea que trobem en Winckelmann i en Mengs) en defensa d'un sistema ortodox, on la primacia del dibuix per sobre del color encara troba un espai per ser subratllada<sup>131</sup>.

Fins aquí, la coincidència amb la teoria de l'art neoclàssica és absoluta, de manera que el comentari que va fer Gaya Nuño respecte el nostre tractadista, a qui considerarà «acaso el más dogmático de todos los neoclásicos españoles»<sup>132</sup>, si bé seguiria essent arbitrari, tampoc no es podria contradir. Ara bé, hi ha altres consideracions a fer, la primera, advertida ja per Joan Ainaud de Lasarte, que n'assenyalà la seva importància com a personalitat que encadena el Neoclassicisme amb la generació romàntica<sup>133</sup>, i en la mateixa línia, per Matilde

---

<sup>130</sup> ANGLÈS. *Discurso...*, 1810, p. 16.

<sup>131</sup> És evident que la primacia del dibuix o del color és un debat amb llarga tradició i que la decidida aposta pel primer emparenta Anglès amb el classicisme.

<sup>132</sup> Juan Antonio GAYA NUÑO. «Arte del siglo XIX» A: *Ars Hispaniae*. Vol XIX. Madrid: Plus-Ultra, 1966, p. 33.

<sup>133</sup> Vegi's Joan AINAUD DE LASARTE. «Juan Carlos Anglés, Pintor Neoclásico». *Anales y Boletín de Los Museos de Arte de Barcelona*, 1944, 2, p. 7–29.

González López<sup>134</sup>, que a la seva tesi doctoral va destacar que el seu discurs és el primer escrit on apareixen referències al geni creador.

No es la sola práctica como comúnmente se piensa lo que forma los grandes artistas; la operación de la mano es estéril, es infructuosa cuando no la dirige un genio creador, un genio dotado de entusiasmo, agitado de un fuego vehemente, de un espíritu elevado que sepa olvidar su estado natural y colocarse en medio de los objetos que quiere representar; que vea las cosas de una naturaleza superior a la que existe individualmente, y que debajo el pincel reúna y revista de su lozanía todas las preciosidades y bellezas que se hallan esparcidas, formando un todo de una perfección ideal. Debe asimismo todo artista fecundarse de conocimientos de la constitución física y moral del hombre, en todos los tiempos, en todos los países de las vicisitudes de los estados, de su religión, de su política, usos y revoluciones; en una palabra; sin ser un investigador profundo de todo lo criado, jamás llegará a ser un excelente profesor. Se descuida prevenir a los jóvenes que se dedican a la Pintura y Escultura, que éstas son un ramo de literatura expresada por jeroglíficos o signos naturales; que se destinan al mismo objeto que la Oratoria y Poesía, que sólo es diferente el instrumento que emplean para hacerse comprender; que su fin primario no es el deleite, que están consagradas a corregir las costumbres, a inflamarnos al heroísmo, y a enamorarnos de la virtud; por esto vemos a Orestes atormentado por las Furias, a Hércules y Teseo triunfantes de los monstruos, y a Sipión admirado por su continencia. Nada deben imitar los Pintores y Escultores que no sea maravilloso, o que no lo conviertan en tal.<sup>135</sup>

Estem davant d'una manera d'entendre l'acte creatiu que mai va admetre Mengs, ni tampoc Farriols. Tot i que Anglès segueix perpetuant una de les idees principals del bohemí, segons la qual l'objectiu de l'artista és la selecció de la naturalesa bella

---

<sup>134</sup> GONZÁEZ LÓPEZ. *La influencia de la estética alemana...*, 1992, p. 100.

<sup>135</sup> ANGLÈS. *Discurso...*, 1810, p. 5.



a través de les ensenyances de l'estatuària grega, ja no considera que aquest procés es basi en l'aplicació de les «reglas del arte»<sup>136</sup>, sinó que està subjecte al geni, a l'entusiasme, a un «fuego vehemente, de un espíritu elevado» i tot tipus d'aportacions que reconeixen la impossibilitat d'objectivar les raons que porten alguns homes a excel·lir en la creació, raons lluny de les normes objectives que calia aplicar en el cas de Mengs i Farriols. La definició de geni d'Anglès és més que propera a l'expressada pel teòric Charles Batteux (Vouziers, 1713 – Paris, 1780), com ho és també la idea de la «imitació» com a selecció de la naturalesa bella –en la qual coincideix amb Mengs, i tants d'altres-. Però és en la teoria del geni on es veu clarament el contacte amb Batteux, cosa que ens porta a fer una interpretació dels símptomes de modernitat que advertim en Anglès no com a fruit d'una hipotètica relació amb el Romanticisme alemany<sup>137</sup>, sinó amb el prerromanticisme classicista d'un teòric com Batteux, una circumstància més pròpia de Joan Carles Anglès, sobretot si tenim en compte que va ser un afrancesat<sup>138</sup>. Vegi's com Batteux lliga el concepte de la imitació amb el geni:

Le génie qui travaille pour plaire, ne doit donc, ni ne peut sortir des bornes de la nature même, sa fonction consiste, non à imaginer ce qui peut être, mais à trouver ce qui est. Inventer dans les arts n'est point donner l'être à un objet, c'est le reconnaître où il est et comme il est. (...) Ils ne sont créateurs que pour avoir observé; et réciproquement, ils ne sont observateurs que pour être en état de créer. Les moindres objets les appellent. Ils s'y livrent. (...) Le Génie doit donc avoir un appui pour s'élever et se soutenir, et cet appui est la Nature. Il ne peut la créer, il ne

---

<sup>136</sup> Anton Rafael MENGES. *Obras de d. Antonio Rafael Mengs: primer pintor de cámara del rey*. Madrid: Imprenta de la Real Gazeta, 1780, p. 201.

<sup>137</sup> Això és el que creu Matilde González López: GONZÁEZ LÓPEZ. *La influencia de la estética alemana...*, 1992, p. 101.

<sup>138</sup> AINAUD DE LASARTE. «Juan Carlos Anglés, pintor neoclásico», 1994, p. 10.

doit point la détruire, il ne peut donc que la suivre et l'imiter, et par conséquence tout ce qu'il produit ne peut être qu'imitation<sup>139</sup>

La seva concepció s'apropa molt a la d'Anglès, que no és ni la d'Addison –que va ser traduït per Munárriz al 1804- ni la dels romàntics alemanys. Batteux recorda que la imitació que porti a terme el geni «doit être sage et éclairée, qui ne copie servilement, mais choisissant les objets»<sup>140</sup> o, quan parla de la inspiració, diu que «lorsque l'ame enflammé comme d'un feu divin se représente toute la nature et répand sur tous les objets cet esprit de vie qui les anime»<sup>141</sup>. A aquesta situació, Batteux l'anomena «enthousiasme», i segons diu, les idees que sobre la qüestió han expressat la major part dels autors semblen sortir més «d'une imagination étonnée (...) que d'un esprit qui ait réfléchi ou pensé»<sup>142</sup>. La més clara correspondència amb Anglès, a la vista de la cita 132 que hem transcrit, arriba quan el francès sentència que l'entusiasme és necessari als pintors perquè «ils doivent oublier leur état; sortir d'eux-mêmes et se mettre au milieu des choses qu'ils veulent représenter»<sup>143</sup>.

Prèviament al *Discurso* són les seves *Máximas generales para la pintura y el diseño*, on ja havia expressat altres idees fora del que fins llavors era habitual (el manuscrit és de 1800). En l'afirmació que «la Belleza puede tener cabida entre las cosas feas»<sup>144</sup>, Anglès reivindica que qualsevol cosa pot ser bella o perfecta segons s'adapti a una finalitat concreta. És també a les *Máximas* on, com ja va fer Farriols,

---

<sup>139</sup> Charles BATTEUX. *Les Beaux arts réduits à un même principe*. Paris: Durand, Libraire, 1746, p. 11.

<sup>140</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 30–31.

<sup>142</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>144</sup> Joan Carles ANGLÈS. *Máximas generales para la pintura y del diseño*. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Manuscrit núm. 27 – C, R. 6.415, 1800, p. 8.

discrepa amb Azara sobre l'objectiu de l'art de dirigir-se a una elit intel·lectual. Per Anglès, l'art ha de ser comprès per tothom, sinó perd el sentit<sup>145</sup>.

Com a darrer exemple que podem considerar dins dels paràmetres del neoclassicisme, hem de considerar el *Curso completo teórico práctico de diseño y pintura en sus tres principales ramos de óleo, temple y fresco*<sup>146</sup>, l'autoria del qual se cita normalment com a pertanyent a Josep Soler Oliveras, nascut –segons el *Diccionario de Ràfols*<sup>147</sup>- a Manresa el 1808 i mort l'any 1840. El llibre, però, apareix signat amb les inicials «J. S. O. y A. F.», cosa que ens ha portat a comprovar, gràcies a la documentació de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, que les dues darreres inicials corresponen a Antoni Ferrán (Barcelona, 1786 – 1857)<sup>148</sup>, de qui Soler va ser alumne, també segons Ràfols<sup>149</sup>.

Es tracta d'un tractat que pretén resumir tot detall de la pràctica de la pintura, cosa que a data de 1837 resulta, com va assenyalar Fontbona, certament ingenu<sup>150</sup>. Va ser també Fontbona qui va detectar la filiació classicista del tractat combinada amb cert gust medievalitzant en una de les xilografies que acompanyen el text. Aquest mateix autor destaca la tradició neoclàssica en la proposta de Soler i Ferran de compondre els paisatges amb un primer terme destacat, la idealització del cos humà i la normalització de les expressions del rostre<sup>151</sup>. També n'ha ressaltat el manteniment dins la tradició Manuel Ruiz Ortega, que va detectar el seguiment de Palomino pel que fa a la preferència de la copia de models abans que del natural<sup>152</sup>.

---

<sup>145</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>146</sup> José SOLER Y OLIVERAS; Antonio FERRÁN. *Curso completo teórico práctico de diseño y pintura en sus tres principales ramos de óleo, temple y fresco*. Barcelona: Imprenta de José Torner, 1837, 171 p.

<sup>147</sup> Vegi's Josep Francesc RÁFOLS. *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*. Vol IV. Barcelona: Edicions Catalanes, 1980, p. 1210.

<sup>148</sup> Arxiu RACBASJ (capsa A-43, provisional, Junta de Comerç. Comunicacions. 1825 – 1846).

<sup>149</sup> RÁFOLS. *Diccionario de artistas...*, v, 1980, p. 1210.

<sup>150</sup> FONTBONA. «Del neoclassicisme a la restauració», VI, 1983, p. 100.

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>152</sup> Manuel RUIZ ORTEGA. *La Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona, 1775-1808*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1999, p. 226.

Però si d'una banda trobem un tractat plenament neoclàssic, de l'altra, Matilde González López va assenyalar els contactes amb el Romanticisme. Reapareix la idea del geni, s'admeten conceptes artístics inverbalitzables com la gràcia i s'expressa per primera vegada la necessitat d'un ensenyament particularitzat per als alumnes de dibuix<sup>153</sup>.

Aquí assenyalarem que Soler i Ferran volen fer un tractat que consideri tant la part rudimentària, pràctica, tècnica de la pintura com aquella que ells anomenen «ideal»<sup>154</sup>. La diferenciació de la part intel·lectual de la rudimentària té una llarga tradició<sup>155</sup> en la història de la teoria de la pintura a la qual s'hi suma aquest *Curso completo teórico práctico*. De fet, la dèria de remarcar que la pintura no és art si el creador no ha tingut present «aquella parte difícilísima (...) ideal, puede decirse»<sup>156</sup> i que, tanmateix, en el moment de l'aprenentatge cal oblidar per ser represa un cop s'hagin aconseguit el domini de la tècnica continuarà en la generació natzarena, com ho demostra la darrera cita dels escrits de Pelegrí Clavé, així com d'altres de José de Manjarrés<sup>157</sup> o els versos de Pau Milà i Fontanals: «Lo bell que l'esperit contenta, / La bona forma l'augmenta»<sup>158</sup>.

Com hem vist abans, en el cas d'Anglès el concepte de geni creiem que provenia del contacte amb Charles Batteux; en el cas de Soler i Ferran podria provenir també d'autors francesos i no està pas clar que sigui conegut a través del romanticisme alemany. Segons els catalans, el geni es «aquella apta disposición residente en el

---

<sup>153</sup> GONZÁLEZ LÓPEZ. *La influencia de la estética alemana...*, 1992 p. 113–120. A més, Matilde González creu que aquest tractat va ser molt utilitzat pels artistes natzarens a Catalunya.

<sup>154</sup> SOLER Y OLIVERAS; FERRÁN. *Curso completo teórico práctico de diseño*, 1837, p. 1.

<sup>155</sup> A tall d'exemple, es pot veure Susann WALDMANN. *El artista y su retrato en la España del Siglo XVII: Una aportación al estudio de la pintura retratista española*. Madrid: Alianza Editorial, 2007, 277 p.

<sup>156</sup> Pelegrín CLAVÉ. *Lecciones Estéticas*. Mèxic: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México, 1990, p. 32.

<sup>157</sup> «Hasta no hace mucho tiempo, la instruccion artística en nuestro pais ha sido puramente empírica: la ilustracion ha enseñado que sin la teoría no puede la práctica dar resultados», MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *Teoría e Historia de las Bellas Artes...*, 1859, p. 1.

<sup>158</sup> Citem de la transcripció de la «Estética Infantil» que va fer Manuel BENACH TORRENTS. *Pablo Milá y Fontanals: Gran figura del romanticismo artístico catalán*. Vilafranca del Panades: s.n., 1958. (Sense paginar).

entendimiento del artista por la que con toda y pronta facilidad concibe y dispone artísticamente su composición»<sup>159</sup>, una definició que coincideix amb la tradició inaugurada per l'*abbé* Du Bos a les seves *Réflexions*, on assegura que s'anomena geni a «l'aptitude qu'un homme a reçu de la nature, pour faire bien et facilement certaines choses que les autres ne sauraient faire que très mal, même en prenant beaucoup de peine»<sup>160</sup>.

La teoria del geni va molt lligada al reconeixement de la impossibilitat de transmetre la part de la creació artística vinculada a l'esfera que no toca a les regles tècniques. Així, Soler i Ferran admeten que «no pueden darse preceptos algunos (...) sOlo marcar algunas señales»<sup>161</sup> en relació a la part «ideal», així com Du Bos creu que «les règles qui sont déjà reduites en méthode sont des guides qui ne montrent le chemin que de loin»<sup>162</sup>.

Com Anglès, el *Curso* reincideix en la vinculació entre perfecció i bellesa i la importància de l'acomodació a una finalitat. En tot plegat, inclús pels autors que se citen com a referències, veiem que el sentit d'aquest «Curso» és el d'un tractat, que pertany al món de la il·lustració i que aspira a ser un compendi de totes les regles hagudes i per haver. Efectivament, com ja va assenyalar Fontbona, es tracta d'un llibre de concepció plenament neoclàssica, cosa que es verifica, sobretot, quan es parla de les escoles artístiques. Els elogis a Ticià, Correggio i, especialment, a Rafael són un contagi evident de Mengs que seguirà en època natzarena. I per altra banda, els patrons d'anàlisi d'aquestes escoles estan subjectes als prejudicis habituals del Neoclassicisme. És particularment revelador les consideracions que s'emporta l'escola holandesa, a la qual es recrimina el realisme (es diu que els seus artistes són propensos als «asuntos bajos» i a les figures de «caracteres innobles y ridícuos»<sup>163</sup>). Són també clares les

---

<sup>159</sup> SOLER Y OLIVERAS; FERRÁN. *Curso completo teórico práctico de diseño*, 1837, p. 5.

<sup>160</sup> Jean-Baptiste DUBOS. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris: Chez Pissot, 1755 p. 7.

<sup>161</sup> SOLER Y OLIVERAS; FERRÁN. *Curso completo teórico práctico de diseño*, 1837, p. 5.

<sup>162</sup> DUBOS. *Réflexions critiques sur la poésie...*, 1755, p. 5.

<sup>163</sup> SOLER Y OLIVERAS; FERRÁN. *Curso completo teórico práctico...*, 1837, p. 100.

consideracions entorn a Rubens: «Pedro Pablo Rubens la perfeccionó [l'escola flamenca] mudando su gusto por el de los italianos»<sup>164</sup>.

El que veiem, doncs, és que a Catalunya, quan s'especula sobre la teoria de l'art, els referents neoclàssics hi són molt presents. A més, hem pogut comprovar que els símptomes que podien portar a pensar que hi havia cert coneixement del Romanticisme alemany són contactes o influències de l'estètica francesa del segle XVIII.

### **3.1.2. LES TENDÈNCIES ROMÀNTIQUES A LA PRIMERA MEITAT DEL SEGLE XIX**

S'admet sense discussió que la revista *El Europeo* és un òrgan fonamental per a la introducció del Romanticisme a Espanya. Al 2009 es va assenyalar el seu rol modernitzador en el panorama sociocultural català i espanyol en un estudi força complet de Paula A. Sprague<sup>165</sup>.

Nosaltres hem observat que la majoria d'estudis que s'hi refereixen prenen en consideració únicament les aportacions sobre història o teoria de la literatura. No és estrany, perquè és d'aquest camp de coneixement d'on provenen les primeres teoritzacions sobre el Romanticisme, que es perfila evidentíssimament en el cas de la literatura i s'hi programa la seva definició, més o menys doctrinal, però que tanmateix queda molt temperat en el cas de les arts plàstiques.

---

<sup>164</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>165</sup> Paula A. SPRAGUE. *El Europeo, Barcelona, 1823-1824: Prensa, Modernidad y Universalismo*. Madrid: Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert, 2009, 408 p.

Si bé Bonaventura Carles Aribau introdueix a Catalunya, per primera vegada, l'estètica alemanya del Romanticisme en parlar de les teories de Friedrich Schiller en dos articles<sup>166</sup>; trobem altres textos, com el de Carles Ernest Cook, del qual se'n sap ben poca cosa<sup>167</sup>, titulat «Reflexiones sobre el modo práctico de juzgar», on es reconeix la subjectivitat dels judicis al mateix temps que es veu en la «utilidad, solidez, expresión, gracia y verdad en la imitación de la naturaleza»<sup>168</sup> les normes objectives per detectar la bellesa. Al seu article «Dibujo y pintura», es publiquen per primera vegada idees que eren conegudes pels professionals de l'art a Catalunya des de feia temps: Ja hem vist com Anglès creu necessari estimular la creativitat individual dels alumnes de dibuix i com reconeix intransmissibles les qualitats del geni. Cook segueix aquesta línia de reflexió sobre l'artista:

Pero como no basta ser copista, y debe inventar; se nos ofrece ahora la segunda pregunta. ¿Cuales medios auxiliares se emplean en las academias para desarrollar el talento inventor(...)?<sup>169</sup>

Cook forma part, després d'Anglès, de la demanda latent dirigida a les acadèmies per tal que en la formació dels artistes hi hagués cabuda per certes nocions sobre el que més tard se'n diria una història social i cultural dels pobles i èpoques del

---

<sup>166</sup> Bonaventura Carles ARIBAU. «Teoría de Schiller sobre la causa del placer que excitan en nosotros las emociones trágicas». *El Europeo*, 1824, núm. 2, p. 35 – 41; Bonaventura Carles ARIBAU. «Ejemplos en que Schiller apoya su teoria sobre la causa del placer que excitan en nosotros las emociones trágicas». *El Europeo*, 1824, núm. 3, p. 76 – 81.

<sup>167</sup> De Cook se'n coneix la seva anglesa nacionalitat, que va ser emigrat polític i que va passar per Maó, on va fundar una escola. Vegi's Alberto GIL NOVALES. *Diccionario biográfico del Trienio Liberal*. Madrid: Ediciones El Museo Universal, 1991, p. 152.

<sup>168</sup> Carlos Ernesto COOK. «Reflexiones sobre el modo práctico de juzgar». *El Europeo*, 1823, núm. 1, p. 1 – 4, p. 3.

<sup>169</sup> *Ibidem*, p. 3.

món, cosa que va ser materialitzada amb la monumental *Historia General del Arte* dirigida per Lluís Domènech i Montaner.

debería obligarse a los jóvenes que se hallan ya bastante adelantados en el dibujo de figuras sombreadas, a frecuentar la clase de primer año en que se les enseñaría un compendio de mitología (...) en seguida un compendio de historia natural, historia universal y de las costumbres y trajes de las diferentes naciones, en diversos tiempos<sup>170</sup>.

Aquesta és una proposta calcada de la que ja va fer Anglès en el seu discurs, on va deixar escrit aquest mateix anhel uns vint anys abans que no ho fés el teòric de *El Europeo*:

Debe asimismo todo artista fecundarse de conocimientos de la constitución física y moral del hombre, en todos los tiempos, en todos los países; de las vicisitudes de los estados, de su religión, de su política, usos y revoluciones<sup>171</sup>.

---

<sup>170</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>171</sup> ANGLÈS. *Discurso...*, 1810, p. 5.



Per altra banda, Cook parteix d'una concepció de l'art plenament neoclàssica i que es mantindrà dins de la corrent romàntica. Això és que l'artista ha de ser capaç d'exhibir un dibuix «correcto»<sup>172</sup>, amb

«expresión y verdad, exacta percepción de la gracia y hermosura, la invención y composición, o sea la variedad y agradable distribución de los objetos, el colorido que más imita a la naturaleza y el cuadro armónico de todo»<sup>173</sup>.

En base a aquest imaginari, entendrem que quan tot seguit Cook afirma que l'«estudio más espinoso es el conocer donde estan los límites de la imitación, y en que punto debe empezar el arte, a fin de suplir a lo que con la imitación ya no se puede alcanzar»<sup>174</sup> s'està fent referència a la idealització de la realitat a la qual aspiraven neoclàssics i, més tard, natzarens.

Així doncs, tot i que a *El Europeo* existeix aquesta tradició estètica d'arrel neoclàssica, hi havia també qui va optar per propugnar, pel que fa a la reflexió artística, idees més nítidament romàntiques. És el cas de Ramon López Soler (Manresa, 1806 – Barcelona, 1836)<sup>175</sup> periodista i escriptor que malgrat aquesta acceptació del Romanticisme, es va esforçar per mantenir una posició conciliadora respecte al debat entre clàssics i romàntics. Contrasta aquell «cuadro armónico de

---

<sup>172</sup> Carlos Ernesto COOK. «Bellas Artes. Dibujo y pintura». *El Europeo*, 1823, 9, p. 280 - 281.

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 281.

<sup>174</sup> *Ibidem*, p. 281.

<sup>175</sup> Ramon López Soler va estudiar dret a Cervera, va ser un dels socis fundadors de la Societat Filosòfica de Barcelona i, més tard, de la revista *El Europeo*. Va publicar diverses novel·les que el fan ser un dels més primerencs escriptors romàntics catalans. Vegi's GIL NOVALES. *Diccionario biográfico del Trienio Liberal*, 1991, p. 379.

todo» del qual parlava Cook amb la seva defensa lopezsoleriana del Greco, pintor conegut però de poca volada segons es creia fins llavors, tal com ja va assenyalar José Álvarez Lopera<sup>176</sup>. López Soler és el primer intel·lectual espanyol en posar sobre la taula que les desproporcions de l'obra del Greco són útils recursos expressius<sup>177</sup>. Aquesta és la primera vegada que, referint-se a les arts plàstiques, un autor dóna per vàlides opcions formals que no es troben en els paràmetres del classicisme i on es dóna primacia no a la normativa acadèmica, sinó a la lliure expressió del geni, expressió vàlida inclús fora de les convencions universals.

Ramon López Soler, entre altres col·laboradors de *El Europeo*, ens demostra que la teoria de l'art romàntica neix de la teoria literària. Els *leitmotiv* d'articles com «Literatura. El Romanticismo» o «Análisis de la cuestion agitada entre clásicos y románticos», on es fa referència a debats literaris, són els que més tard reprendran els germans Milà i Fontanals, Josep Galofré o Francesc Pi i Margall. El principal fil conductor d'aquests articles és la consecució d'un art deslliurat dels preceptes formals del Neoclassicisme, si bé és cert que impera una clara identificació amb el Romanticisme catòlic i conservador.

No existeix -o almenys no hem sabut trobar- cap text de cap teòric de les arts plàstiques que pugui ser classificat dins del Romanticisme no conservador. Des del món literari, però, hi ha qui es refereix a l'art en general, i per tant pot ser recollit en el present capítol d'aquesta tesi. Es tracta de símptomes aïllats que vistos des de l'atalaia de la perspectiva històrica, venen a dir-nos que la opció que anomenem «alternativa» i que en el camp de les arts plàstiques agafa cos amb l'obra de Francesc Pi i Margall, tenia certa tradició a Catalunya, si bé provenia del món literari.

---

<sup>176</sup> José ÁLVAREZ LOPERA. *De Ceán a Cossio: La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1987, 609 p.

<sup>177</sup> Ramón LÓPEZ SOLER. *Los bandos de Castilla o el caballero del Cisne: Novela original española*, I. València: Imprenta de Cabrerizo, 1830, p. 10–11. Es pot veure també Xavier DE SALAS. «La valoración de El Greco por los románticos españoles y franceses». *Archivo Español de Arte*. 1946, núm. 46, p. 397 – 406.

Si el Romanticisme conservador, hereu, en part, del Neoclassicisme, defensa la necessitat de certes regles que condicionin la creació artística, la corrent alternativa les nega. *Emancipación literaria*, un llibre concebut per Antoni Ribot i Fontserè (Vic, 1813 – Madrid, 1871) com a didàctica on es proposa «aprender a no aprender»<sup>178</sup>, és un dels exemples més clars del rebuig a tota norma pel que fa a la creació artística en general i literària en particular que el Romanticisme introduïa com a programari anticlàssic. Una actitud que llinda amb la de Ribot és la del primer Pau Piferrer, on en el seu «Introitus» a «Espíritu y materia», una peça que anomena «fantasia dramàtica»<sup>179</sup>, diu haver creat el text en un estat pseudo-somnolent i proclama també una especial predilecció per cert desenfrenament en les obres d'art, així com per la preponderància de la imaginació sobre la versemblança. A més, es desinteressa per la suposada moralitat que l'art estava obligat a exhibir i, impulsat per uns temps en què l'artista es veia «determinado a acertar»<sup>180</sup> els desitjos del públic sense haver de seguir els dictàmens d'un patró, declara no tenir la necessitat d'agradar a ningú.

Manuel Jorba ja ha assenyalat el punt d'inflexió conservadora esdevingut tant en Manuel Milà com en Piferrer durant els anys 1839-1840<sup>181</sup>. Efectivament, des de llavors les aproximacions a la teoria de l'art plàstic van tendir a fer-se des d'una perspectiva conservadora i s'expressaran, principalment en un article de Manuel Milà i Fontanals («Renacimiento de la pintura espiritualista»<sup>182</sup>) on s'hi formula el dogma natzarè, segons el qual l'art va caure en decadència des del Manierisme, el Neoclassicisme representa un intent poc afortunat de redreçar-lo, ja que és considerat poc original, i els natzarens, finalment, van portar al Renaixement de la pintura espiritualista (és a dir, al camí iniciat per Giotto i seguit per Rafael) guiats per

---

<sup>178</sup> Antonio RIBOT I FONTSERÈ. *Emancipación literaria: didáctica*. Barcelona : Imprenta de Oliva, 1837, p. 1.

<sup>179</sup> Pablo PIFERRER. «Espíritu y Materia». *El Propagador de La Libertad*, 1838, 11, p. 332.

<sup>180</sup> Félix DE AZÚA. *El aprendizaje de la decepción*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996, p. 46.

<sup>181</sup> JORBA. «Del primer romanticisme...», 2002, p. 89 – 102.

<sup>182</sup> Manuel MILÀ Y FONTANALS. «Renacimiento de la pintura espiritualista». *La Civilización*, 1841, 1, p. 471 – 474.

la fe catòlica, l'espontaneïtat i els principis estètics idealitzants. Tot plegat serà reproduït per Pau Piferrer al volum de Mallorca dels *Recuerdos y Bellezas de España*, l'any 1842, on afirma que és la pintura d'Overbeck la millor encarna els principis als quals fem referència:

Cuanto hemos dicho no puede de ninguna manera aplicarse al grande, al católico Overbeck, verdadero fundador de la moderna escuela pictórica, cuyos puros rayos a todas partes se difunden y disipan las sombras anticristianas de la mitología y del materialismo. Animado de una viva llama de fe, halla en la religión la Fuente inagotable de sus obras, y la pintura viene a ser para él la expresión de su Piedad profunda. La serenidad y la espontaneidad de sus composiciones claro dicen que ellas son a la par obra de arte, una contemplación de las verdades evangélicas o una deleitación mística de la vida de Jesucristo y de los actos de los Santos. El ingenio y la grandeza de Giotto, la inefable expresión de beatitud y delicadeza del Beato Angelico, la gracia de Leonardo Da Vinci, y la armónica suavidad del Rafael cristiano son los elementos de su estilo; y a gran maravilla de su ternura religiosa ha de tenerse que en el fervor y ejercicio de su Piedad halle tantos y tan variados medios y efectos de arte, o que estos le sean otras tantas maneras de elevar a Dios sus sentimientos<sup>183</sup>.

Aquesta serà la línia imperant a l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona durant tot el segle XIX, o almenys aquesta és la que es preconitzarà des de l'assignatura de Teoria i Història de l'Art. Els seus professors seran destacades figures del natzarenisme o bé hereus d'un pensament artístic profundament conservador que

---

<sup>183</sup> Pablo PIFERRER. *Recuerdos y bellezas de España. Obra destinada a dar a conocer sus monumentos, antigüedades y vistas pintorescas en láminas dibujadas del natural y litografiadas por F. J. Parcerisa acompañadas de texto por P. Piferrer. Mallorca.* Barcelona: Imprenta de J. Verdaguer, 1842, p. 178.

veia com irrenunciable un art fonamentat en la moral cristiana, l'idealisme que sistematitzarà Pau Milà i Fontanals i Manjarrés i la correcció formal basada en els principis del Neoclassicisme en un art que havia de servir per consolidar l'hegemonia de l'*establishment* burgès.

### **3.2. LES REIVINDICACIONS D'UNA HISTORIOGRAFIA DE L'ART ESPECIALITZADA I CIENTÍFICA: ELS DISCURSOS DE MARTÍ D'EIXALÁ I DE BASTÚS**

En paral·lel a les preocupacions especulatives i teòriques sobre les lleis que havien de regir l'art, a Europa es desenvolupa durant el segle XVIII un canvi epistemològic que voldrà atorgar una base científica a tot coneixement. Aquesta és la mentalitat que va possibilitar la historiografia de l'art positivista de principis del segle XIX, així com els estudis arqueològics que pretenien descriure científicament els objectes d'estudi.

Catalunya no va restar al marge d'aquesta manera de veure el món, madurada des del segle XVII<sup>184</sup>. Previ a l'elaboració d'una historiografia sistemàtica de l'art, el jurista i filòsof Ramon Martí d'Eixalá (Cardona, 1807 – Madrid, 1857) va elaborar un discurs manuscrit *Sobre las reglas de observación aplicadas a los hechos que forman el patrimonio de la historia al objeto de fundarla sobre sus bases mas*

---

<sup>184</sup> Vegi's Tom SORELL; G. A. ROGERS; Jill KRAYE (Eds.). *Scientia in early modern philosophers: Seventeenth-Century Thinkers on Demonstrative Knowledge from First Principles*. Dordrecht : Springer Netherlands, 2010, 154 p.

*esenciales*<sup>185</sup> que entronca amb la voluntat d'assimilar la metodologia historiogràfica amb la de les ciències naturals. En aquest text, Martí d'Eixalà hi mantenia que en la generació de tot tipus de coneixement es fa necessària l'aplicació d'una metodologia científica. Segons Roura<sup>186</sup>, aquesta idea és un dels factors que compten més per tal de poder comprendre la seva obra filosòfica, tal com es demostra en la següent citació de d'Eixalà:

Sin embargo, en los últimos tiempos observándose en las ciencias naturales en vez de disputar, se han conseguido maravillosos efectos, y los trabajos, de que han sido y son objeto, allanan el camino a las restantes. De aquella se sirvió la filosofía moderna para ensayar sus preceptos; el ensayo fue feliz, de suerte que ya a mediados del siglo décimo octavo influye de un modo indirecto en las obras de derecho y en los códigos que se han formado después<sup>187</sup>

Aquest posicionament, emparenta l'obra d'Eixalà amb la filosofia de la Il·lustració, en el moment en què els pensadors prenen el model de les ciències naturals. Tanmateix, la intenció d'establir un mètode d'observació per allò que avui anomenem «humanitats» ja apareix en el *Discurso sobre las reglas de observacion aplicadas a los hechos que forman el patrimonio de la historia*, a data de 1837, i és

---

<sup>185</sup> Ramon MARTÍ D'EIXALÀ. *Discurso sobre las reglas de observación aplicadas a los hechos que forman el patrimonio de la historia al objeto de fundarla sobre sus bases esenciales*. Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona. Manuscrit núm. 32, Lligall 32. 1837.

<sup>186</sup> Jaume ROURA. *Ramon Martí d'Eixalà i la filosofia catalana del segle XIX*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1980, p. 140. Sobre aquesta qüestió, es pot veure també una tesi doctoral més recent: Judit VALLS SALADA, *Ramon Martí d'Eixalà: Un exponent de l'Escola Jurídica Catalana del segle XIX*. Tesi Doctoral, Universitat de Girona, 2010.

<sup>187</sup> Ramon MARTÍ D'EIXALÀ. *Tratado elemental del derecho civil romano y espanyol*. Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguer, 1838, p. 6.

previ, per tant, a allò que Roura va considerar «la primera notícia»<sup>188</sup> d'un dels principals factors per entendre la filosofia de Martí. Al *Discurso* es parteix de la idea que la millor manera d'aproximar-se a una lectura objectiva de la història és la observació dels fets, tal com passa en les ciències positives, fent una al·lusió directe a Francis Bacon:

No mucho después el Conde de Verlamio indica el exámen escrupuloso de los hechos como el único medio de alcanzar la verdad, y en particular de elevarse a las causas, y de descender a los efectos , así en el orden físico como en el mundo moral. Desde luego el precepto fue guardado por muchos al paso que por impracticable se desechó el método de observación que él mismo había prescrito; y de entonces acá el exámen de los hechos, como base de las ciencias, ha ido generalizándose de día en día, más no ha llegado a sistematizarse la observación (...) en efecto no faltan filósofos contemporáneos en quienes se advierte cierta regularidad en la observación, cuya regularidad en vista de los resultados podrá convertirse en preceptos.

Tiempo es ya de que así se verifique, tiempo es ya de pasar a la aplicación de los principios, los que al mismo tiempo se rectificarán puestos a una prueba infalible.

Empero en ese momento lo que constituye mi objeto son las reglas de observación aplicadas a los hechos que constituyen el patrimonio de la historia (...) y para hacer más sensible el que concibo, le concretaré a la explotación de un archivo.<sup>189</sup>

---

<sup>188</sup> ROURA. *Ramon Martí d'Eixalà...*, 1980, p. 143.

<sup>189</sup> MARTÍ D'EIXELÁ. *Discurso...*, 1837, p. 2.

A més, advertim com l'autor ja té una idea de la història similar a la que ha fet fortuna actualment: com és generalment acceptat, la considera un «patrimoni» comú que mereix ser investigat.

Per Martí, la recerca s'ha de fonamentar en la documentació d'arxiu i, per tant, en la descripció dels fets i l'aportació de dades; no considera que li correspongui a l'historiador «la investigación de las causas que pueden producir tales y tales sucesos en punto en punto a religión, a las costumbres, a las artes(...)»<sup>190</sup>. És una idea que porta a una actitud pròxima al *connoisseurisme*, és a dir, a un enfocament dirigit a investigar les dades, eminentment tècnic, volgudament superficial i on no hi ha lloc per a la metafísica ni per a especulacions que vagin més enllà d'allò objectivable. En concret, porta a la resposta que va donar Rumohr a la l'estètica hegeliana, que es va formalitzar en el rebuig a les especulacions sobre tot allò que hi pot haver de no-material en l'obra d'art, la qual cosa serà analitzada més endavant.

Per tal d'arribar a desenvolupar una correcta observació dels fets, segons Martí, la història requereix una especialització dins la qual la recerca pugui ser duta a terme efectivament i en la qual s'hi distingeixi un camp d'estudi que compregui «agricultura, artes, comercio, y navegación».

El conjunto de estos objetos es respecto de una sociedad política lo que son respecto de un cuerpo de la naturaleza sus propiedades físicas; y así como para conocer un cuerpo no basta considerarlo en globo, sino que es preciso atender a cada una de sus cualidades; de la misma forma suerte para conocer a fondo las sociedades políticas, a lo cual sirve de preparativo la historia, conviene indagar cual sea la forma de gobierno, el personal y sistema de los gobernantes, la Seguridad interior, la religión, usos, costumbres, etc.<sup>191</sup>

---

<sup>190</sup> MARTÍ D'EIXELÀ. *Discurso...*, 1837, p. 10.

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 4.



Precisament la proposta d'especialització respectiva a «agricultura, artes, comercio, y navegación» recorda l'obra d'Antoni Capmany, *Memorias historicas sobre la marina comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona*, i ens porta a un univers comú, de ben segur compartit per Capmany i d'Eixelá, i més tard, com veurem, per Piferrer, en el qual els historiadors emprenen la temptativa de convertir la seva disciplina en una ciència o, almenys, en uns procediments que aspiraven a ser objectius. De fet, allò que a nivell teòric deixa escrit d'Eixalà, en bona part havia estat portat a la pràctica per Antoni de Capmany, que al seu torn i tal com va anunciar Carnicer, va influenciar a Piferrer, si bé només en allò relatiu a les emocions que hom pot experimentar en la contemplació d'un monument d'estil gòtic<sup>192</sup>. Per altra banda, Ramon Grau i Marina López<sup>193</sup>, així com Pierre Vilar<sup>194</sup>, van demostrar que el mètode de Capmany descansava sobre l'argumentació de tesis i el coneixement i la crítica dels documents. En definitiva, van demostrar que tenia una concepció científica de la disciplina que ara podem assimilar a la d'Eixelá.

L'especialització de la història es fa, doncs, en el cas d'Eixelá, en símil a la medicina, que tracta d'aprofundir en el coneixement global del cos humà a partir de l'estudi concret de les parts que el componen. El cèlebre arqueòleg Arcisse de Caumont també feia aquest tipus de símil, però respecte a les ciències positives.

Convaincu d'ailleurs que l'archéologie doit être une science positive, aussi sûre que les sciences physiques d'observation , j'ai hardiment annoncé les

---

<sup>192</sup> CARNICER. *Vida y obra de Pablo Piferrer*, 1963, p. 182.

<sup>193</sup> Ramon GRAU; Marina LÓPEZ GUALLAR. «El pensament historiogràfic d'Antoni Capmany: de la Il·lustració al Romanticisme». Barcelona: Facultat de Geografia i Història. Departament d'Història Moderna, 1984, p. 593.

<sup>194</sup> Pierre VILAR. «Capmany i el naixement del mètode històric». A: VILAR, Pierre. *Assaigs sobre la Catalunya del segle XVIII*. Barcelona: Curial, 1973, p. 86.

faits dont l'authenticité est aujourd'hui reconnue , tels que la modification des formes et la différence des types suivant les époques <sup>195</sup>

Veiem, doncs, com l'intent d'assimilar la recerca històrica a la metodologia de les ciències que es teoritzava a Europa arriba igualment a Catalunya. Tot plegat lliga també amb les pretensions de François Guizot, sobre qui ja s'ha assenyalat el coneixement que en tenia d'Eixalà<sup>196</sup>. Respecte a la reflexió historiogràfica del nostre jurista, veiem que coincideix igualment amb Guizot, que es situava, en part, en una tradició de recerca que els erudits il·lustrats del seu segle precedent havien practicat: segons Guizot, els monuments tenien un valor documental<sup>197</sup>, així com d'Eixalà considerava que el bon examinador de documents no pot perdre de vista «jamás el conjunto de los objetos que se advierten en el cuerpo social»<sup>198</sup>. Assistim, doncs, al gèrmèn de la metodologia historiogràfica que tindrà lloc immediatament després del discurs de d'Eixalà i que serà analitzada en els capítols següents. A més, també es considera a la història de l'art una disciplina útil, en la qual cal investigar ja que «embrasse toutes les parties de l'existence et les destinées de la France»<sup>199</sup>; o, en el cas de d'Eixalà, perquè «será una escuela de moral pública y de política»<sup>200</sup>

Però aquest no és l'únic document de la primera meitat del segle XIX que proposava l'especialització de la historiografia. És cert, però, que els referents i la

---

<sup>195</sup> 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*. Vol. I. Paris: Chez Lance, 1830. p. 7.

<sup>196</sup> Albert GHANIME I RODRÍGUEZ. «Historiografia romàntica». A: SIMON I TARRÉS, Antoni (dir.). *Tendències de la historiografia catalana*. València: Universitat de València, 2009, p. 347.

<sup>197</sup> François GUIZOT. «Rapport au Roi sur les mesures prescrites pour la recherche et la publication des documents inédits de l'histoire de France». A : GUIZOT, François. *Collection de documents inédits sur l'histoire de France*. Paris: Imprimerie Royale, 1835, p. 23.

<sup>198</sup> MARTÍ D'EIXELÀ. *Discurso...*, 1837, p. 9.

<sup>199</sup> GUIZOT. «Rapport au Roi...», 1835, p. 23.

<sup>200</sup> MARTÍ D'EIXELÀ. *Discurso...*, 1837, p. 7.

riquesa intel·lectual no la retrobem en el discurs del polifacètic escriptor de tradició erudita, Joaquim Bastús (Trempt, 1799 – Barcelona, 1873·), que va parlar *Sobre la utilidad de publicar un curso de Historia para los profesores de Bellas Artes y directores de escena*<sup>201</sup>. Curs del qual, val a dir, no sembla que s'arribés mai a fer-ne 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 (justament la data en la qual va ser redactat el de Martí d'Eixalá) i la segona deu anys més tard, fa que hagi de ser vist com un document amb certa difusió (almenys entre els acadèmics de les 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 desaprova la història generalista en un discurs que el converteix en un historiador a qui es pot veure com a un dels iniciadors de les reflexions més embrionàries que prefiguren el posterior tarannà especialitzat de la historiografia. Perquè de fet, si ampliem l'horitzó, les pretensions parcel·ladores de la investigació històrica que defensa Bastús –i Martí d'Eixalá- en els seus modestos manuscrits de la primera meitat del segle XIX són les que encara promovia l'escola dels *Annales*, la revista fundada i dirigida per Marc Bloch i Lucien Febvre al 1929.

Las historias en general no pueden considerarse más que como la genealogía de los caudillos o jefes que han protegido u oprimido a los pueblos, más o menos exornados con los hechos de armas o militares, que para su sostén, exaltación o abatimiento acontecieron. Así que las historias, impropiaamente llamadas de los pueblos, debieron más 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 trajes, el

---

<sup>201</sup> Joaquín BASTÚS. *Sobre la utilidad de publicar un curso de historia para los profesores de Bellas Artes i directores de escena*. Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona. Manuscrit núm. 11, Lligall 18, 1837.

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 descienden, 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>202</sup>.

Aquest escrit té tota la raó de ser l'any 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. Bastús escrivia pensant sobretot en els artistes per tal d'intentar corregir una de les obsessions de la teoria i la crítica del segle XIX 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>203</sup>, un objectiu que, anys més tard, compartiria José de Manjarrés a tots els escrits on la qüestió li venia a tomb, el més evident dels quals és *El traje bajo consideracion arqueológica*<sup>204</sup>. Es tracta, de fet, d'un al·legat en favor de l'adequada representació d'èpoques pretèrites, motiu que, segons l'autor, va justificar la redacció d'aquest text.

Per tant, la fundació de la Història de l'Art com a disciplina docent i la preocupació per aconseguir que els artistes produïssin obres sense anacronismes tenen 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.

El programa proposat per Bastús té únicament preocupacions pràctiques: no hi inclou ni l'estètica ni la teoria de les arts, ni, com en el cas de Martí, es pot afirmar

---

<sup>202</sup> *Ibidem*, p. 5–6.

<sup>203</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>204</sup> José de MANJARRÉS. *El Traje Bajo La Consideración Arqueológica Memoria Leida En La Sesión de La Academia de Buenas Letras de Barcelona de 23 de Abril de 1858*. Barcelona: Libr. de Joaquin Verdaguer, 1858.

que pretengui un canvi epistemològic profund, fruit d'un coneixement filosòfic ampli: a Bastús només li importa la formació elemental dels artistes i directores d'escena per tal d'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 ceremonias religiosas», «Historia particular de las ciencias y artes», «Armas, estrategia, táctica y fortificación», «Trajes civiles y leyes suntuarias», «Teatros, ejercicios, gimnásticos, juegos y demás espectáculos». En general, va en la línia que apuntava Anglès, qui, tot i reconèixer la incapacitat de transmetre la genialitat, considera necessari que els artistes es dotin

de conocimientos de la constitución física y moral del hombre, en todos los tiempos, en todos los países; de las vicisitudes de los estados, de su religión, de su política, usos y revoluciones<sup>205</sup>

Així doncs, aquesta reivindicació venia de força anys enrere, però d'un univers intel·lectual encara molt pròxim. Aquesta connexió contribueix altra vegada a mostrar que el Romanticisme i el Neoclassicisme, a Catalunya, no es poden separar nítidament.

Sembla força evident que l'interès per dotar als artistes d'un coneixement auxiliar, més o menys erudit en el camp de la filosofia i la història, només el podem atribuir a una causa: la supremacia que l'academicisme i bona part l'elit intel·lectual barcelonina atorgava a la pintura d'història. Efectivament, abans que una formació intel·lectual sòlida i competent dels artistes encarada a proporcionar eines per fomentar la seva capacitat de judici, interessava l'encert arqueològic, una mena d'obsessió forassenyada per l'erudició, extraordinàriament conreada durant el

---

<sup>205</sup> ANGLÈS. *Discurso...*, 1810, p. 13.

segle XIX, que contribuïa a perpetuar la inèrcia dels qui professaven un saber que a ningú servia, una mena, segons l'ha anomenat Michel Foucault, de «saber sumptuari»<sup>206</sup>.

En tot cas, ens interessa fer notar dues qüestions fonamentals. La primera, que malgrat els diversos motius esgrimits pels dos autors, es pretén arribar a un mateix objectiu, l'especialització de la història. El segon, que aquestes pretensions poden encabir-se en un context internacional (Guizot) i al mateix temps, tenen els seus precedents en autors catalans anteriors (Capmany).

### 3.3. LA LITERATURA TOPOGRÀFICA

La literatura topogràfica, és a dir, aquella que pretén descriure una geografia concreta parant una especial atenció al seu patrimoni monumental i artístic, adquireix a Catalunya una enorme importància pel que fa a l'estudi de la historiografia de l'art. La primera i més destacable obra que es pot englobar en aquest gènere és *Recuerdos y Bellezas de España*. Es pot dir, però, que aquest tipus de literatura ha estat àvidament conreat a Catalunya no només durant el segle XIX, sinó que també durant el XX, i inclús es podria afirmar fins i tot que l'esperit dels *Recuerdos* és el que es mantenia en obres relativament recents, com per exemple en la col·lecció *Los Monumentos Cardinales de España*, on es diu que els llibres que la constitueixen són un conjunt de «guías espirituales»<sup>207</sup> en les quals es ressegueixen els monuments

---

<sup>206</sup> Michel FOUCAULT. *Cal defensar la societat*. Capellades: Proteus, 2012, p. 50.

<sup>207</sup> Pedrp DE PALOL. *Gerona Monumental*. Madrid: Plus-Ultra, 1955, p. 1.

en cuyos tesoros ha quedado cuajado simbólicamente más de un milenio de tradiciones, leyendas, historia patria y obras maestras de todas las artes, aparecen descritos en forma inolvidable y concisa, que no se pierde en el detalle superfluo, antes bien se condensa en todo lo que es imperecedero y esencial<sup>208</sup>

Pilar Vélez ha definit aquesta tipologia literària sota el nom de «llibre il·lustrat romàntic»<sup>209</sup>, i n'ha distingit quatre tipologies: «el llibre de viatges», «el llibre d'història», «la novel·la sentimental» i «la reedició de clàssics de la literatura catalana». Nosaltres, tal com hem raonat a l'apartat de terminologia, hem optat pel terme de «literatura topogràfica» i n'hem seleccionat aquelles obres de vocació eminentment historiogràfica sobre els objectes artístics.

Però més enllà de la seva classificació formal, es fa necessari emmarcar les obres que seguidament analitzarem dins d'unes tendències historiogràfiques més generals que van tenir lloc a Europa després de l'expansió napoleònica i que tenien per objectiu «frenar el avance que las ideas revolucionarias habían hecho en las capas populares rurales y urbanas»<sup>210</sup> gràcies al contacte amb el *Premier Empire*.

Com és sabut, una de les principals causes que van portar a Pau Piferrer cap a posicions conservadores va ser el contacte amb Pau Milà i Fontanals<sup>211</sup>, i com veurem més endavant, el vilafranquí va jugar un paper determinant en aportar coneixments tècnics i historiogràfics perquè Piferrer pogués redactar amb cert rigor

---

<sup>208</sup> *Ibidem*.

<sup>209</sup> Pilar VÉLEZ. «Aproximació al llibre il·lustrat romàntic». A: FONTBONA, Francesc; JORBA, Manuel (Eds.). *El romanticisme a Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Pòrtic, 1999, p. 91 - 92.

<sup>210</sup> Josep FONTANA. *Historia: análisis del pasado y proyecto social*. Barcelona: Crítica, 1999, p. 115.

<sup>211</sup> JORBA. «Del primer romanticisme...», 2002, p. 96.

els *Recuerdos y Bellezas*, especialment en el segon volum de Catalunya. Hem d'entendre que en el mestratge que Pau Milà va proporcionar a Pau Piferrer no només s'hi inclouen aspectes tècnics i erudits, sinó tot un sistema historiogràfic en consonància amb allò que s'estava desenvolupant a Europa, la qual cosa s'expressarà als *Recuerdos*.

Per assenyalar l'esperit antirevolucionari que inspirava la nostra literatura topogràfica no cal que s'hi exhibeixi explícitament el seu tarannà conservador, com efectivament i especial passa amb els *Recuerdos y Bellezas*. Tampoc cal assenyalar la vinculació del cercle natzarè i una bona part de la intel·lectualitat barcelonina amb el *Génie du Christianisme*<sup>212</sup> de Chateaubriand, és a dir, amb el primer intent romàntic de contrarestar l'anàlisi social en la història portat a terme per la Il·lustració. Tant sols el fet d'optar per fer prevaler la individualitat dels monuments artístics i de l'Edat Mitjana característica de la nació a la qual es vol donar un suport historiogràfic per sobre d'una anàlisi social ens obliga a connectar la visió de Piferrer amb les tendències historiogràfiques que van sorgir en l'època postnapoleònica i que mantenien com a objectiu la preservació de l'ordre burgès. En bona part, es tracta de tendències que se centraven en una Edat Mitjana pròpia utilitzada per cercar les arrels comuns del nou consens social que es vol aconseguir a partir de la nació<sup>213</sup>, idea que és especialment reivindicada i enfortida durant el poc definit període anomenat *Renaixença* i que, malgrat la seva indefinició, podem creure iniciat, entre d'altres, per Piferrer i els Milà.

Aquest enfocament de la qüestió és el que centra la historiografia catalana en la reivindicació de la necessitat de protegir el patrimoni artístic, ja que serà el que permetrà argumentar l'especificitat nacional. I aquesta reivindicació es pot sostenir, en bona part, gràcies al fet de veure en els monuments artístics un valor documental que dóna informació sobre la història. Això es pot veure en la literatura topogràfica de més volada, com els *Recuerdos* de Piferrer i Pi i Margall però també

---

<sup>212</sup> Celia ROMEA CASTRO. *Documentos para una imagen literaria de Barcelona*. [en línia] <[http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/1344/01.MCRC\\_1de8.pdf?sequence=1](http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/1344/01.MCRC_1de8.pdf?sequence=1)> [Consulta: 2 setembre 2015]. p. 36.

<sup>213</sup> FONTANA. *Historia: Análisis del pasado...*, 1999, p. 115 – 116.



en les guies que començaran a fer aparició en aquests anys primerencs del segle XIX, malgrat que el seu objectiu no sigui donar una narrativa històrica al seu relat. Aquestes guies, pretenen explicar les ciutats en base al seu patrimoni, llegit en clau documental, aportant dades i descripcions<sup>214</sup>. Probablement, la publicació de més envergadura que ens serveix per corroborar l'interès documental i descriptiu és l'obra de Pi i Arimón<sup>215</sup>.

El convenciment de trobar-se davant d'enormes documents inèdits que calia desxifrar és el que va portar a Guizot a veure que l'arqueologia normanda no podia ser presa per sistematitzar el coneixement «nacional» dels monuments francesos, que calia la direcció centralitzada per arribar de manera equitativa a tots els racons de França. I així va ser com va néixer la *Comission de Monuments Historiques*. A Espanya i a Catalunya sovint s'afirma que aquesta institució, molt més deficient, sobretot en dotació econòmica, que a França, va néixer per imitació del que va esdevenir al país veí, com efectivament va ser. Cal tenir present, no gensmenys, que els fonaments intel·lectuals que guiarien aquestes institucions havien estat ideats en el terreny historiogràfic, tal i com veurem en els capítols següents. Són fonaments que estaven tenint o havien tingut ja lloc en bona part de la mà d'historiadors com Guizot qui, com hem anotat prèviament, era conegut per intel·lectuals catalans com Ramon d'Eixalà o Jaume Balmes.

És, sobretot, al segon volum de Catalunya dels *Recuerdos y Bellezas* on la idea expressada per Guizot en el seu informe de 1835 sobre el valor documental dels monuments<sup>216</sup> pren forma en múltiples exemples on Piferrer veu que determinades

---

<sup>214</sup> A tall d'exemple, es pot veure Felipe ROCA Y LAREDRA. *El amigo del forastero en Barcelona y sus cercanías*. Barcelona : Librería de José Solà, 1831, 85 p.

<sup>215</sup> Andrés Avelino PI Y ARIMÓN. *Barcelona monumental Antigua y moderna*. Vol. I. Barcelona: Librería de Esteban Pujal, 1854, 679 p.

<sup>216</sup> GUIZOT. «Rapport au Roi...», 1835, p. 23. De fet, aquesta idea és la que planeja en molts altres autors, també, per exemple, en Louis Batissier, que influenciarà, com veurem seguidament a Pau Milà i a Piferrer : «Autrefois on explorait les monuments pour connaître seulement leur âge, leur style, leur destination ; il n'y a pas plus d'un siècle qu'ils servent à nous expliquer les institutions civiles et hiératiques des civilisations qui ne sont plus» Louis BATISSIER. *Éléments d'archéologie nationale, précédés d'une Histoire de l'art monumental chez les anciens*. Paris: Léléeux, 1843, p. 2.

obres poden ser un «precioso documento»<sup>217</sup> per explicar períodes artístics concrets, si bé aquesta idea ja havia estat expressada de forma teòrica, com hem vist en el capítol anterior, en el discurs de d'Eixalá.

Així doncs, també a Catalunya existeix una reflexió prèvia a l'acció que efectuaria la preservació monumental. Reflexió que, com veurem, en molt bona part, es desenvolupà en la historiografia artística.

### 3.3.1. ELS *RECUERDOS Y BELLEZAS DE ESPAÑA*

El pintoresquisme, certa nostàlgia ruralista, l'interès per les llegendes i una aproximació divagadora i literària al passat es manifesta clarament als *Recuerdos y Bellezas de España*. Són característiques que han construït una imatge del Pau Piferrer historiador lleugerament esbiaixada, ja que a cops se'l veu com una mena de poeta romàntic<sup>218</sup> que juga a fer d'historiador. D'altra banda i juntament a aquesta manera de fer, extensament analitzada i efectivament real, Pau Piferrer va ser l'introduïdor d'una metodologia més rigorosa, deutora amb tota probabilitat de la dels arqueòlegs francesos. Ramon Grau<sup>219</sup> ha anotat, sense detallar res més, que possiblement les fonts utilitzades per Piferrer fossin els arqueòlegs Ramée i Batissier. Diversos motius ens fan coincidir amb Grau: el primer i principal, òbviament, l'anàlisi dels *Recuerdos*, que desenvoluparem més endavant. El segon, l'anècdota que explica Bertran d'Amat, en la qual, segons diu, Josep Llavallol

---

<sup>217</sup> PIFERRER. *Recuerdos y Bellezas... Mallorca*, 1842, p. 174.

<sup>218</sup> Les obres modernes on es dona aquesta visió són: CARNICER. *Vida y obra de Pablo Piferrer*, 1963, p. 199 i José María ARIÑO COLÁS. *Recuerdos y Bellezas de España: Ideología y Estética*. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico (C.S.I.C), 2007, p. 98.

<sup>219</sup> GRAU; LÓPEZ. «La gènesi del positivisme historiogràfic...», 1986, p. 71–74.

(1841-1897) va sentir dir a Pau Milà i Fontanals que Piferrer, l'any 1838, desconeixia el significat de l'adjectiu «bizantí» aplicat a l'arquitectura, fet que va impulsar a Milà a il·lustrar el jove Piferrer en aquesta qüestió<sup>220</sup>. I quines eren les fonts utilitzades per Milà i Fontanals? Tal i com assenyalem en el següent capítol, moltes i diverses, però n'hi ha dues que abunden constantment: Ramée i Batissier<sup>221</sup>. Si bé les principals obres d'aquests dos arqueòlegs són posteriors a 1838, sembla força coherent creure que Pau Milà fos una mena de mentor historiogràfic pel jove Piferrer, més enllà de 1838, i que probablement fou ell qui l'introduí a la literatura generada pels arqueòlegs francesos.

En l'anàlisi del primer i segon tom que Piferrer dedica a Catalunya, s'hi reconeix una diferència fonamental: el primer tracta d'ambientar i evocar sensacions a partir dels monuments arquitectònics, mentre que el segon parteix d'una concepció més rigorosa i pretén explicar l'obra d'art no en funció de recursos literaris, sinó a través de l'observació empírica, fins a cert punt personal, tal com Piferrer reivindica en la introducció al segon tom de Catalunya<sup>222</sup>. De fet, segons reconeix el mateix autor, el segon volum de Catalunya va veure la llum amb la intenció de corregir algunes imprecisions del primer, «omisiones»<sup>223</sup>, segons diu, que, entenem, no només tenen a veure amb la negligència de dades, sinó que també amb un canvi metodològic. De fet, el mateix Piferrer va qualificar de «bunyol mal fregit» bona part del primer volum dels *Recuerdos* dedicat a Catalunya en carta al duc de Solferino, i l'equipara a una època en què es veu a si mateix immers en un desencertat temperament romàntic:

---

<sup>220</sup> Felipe BERTRAN D'AMAT. *Del origen y doctrinas de la escuela romántica y de la participación que tuvieron en el adelantamiento de las bellas artes en esta capital los señores D. Manuel y D. Pablo Milá y Fontanals y D. Claudio Lorenzale*. Barcelona: Imprenta Barcelonesa, 1891, p. 43. Cal afegir, a més, que la influència de Milà sobre la redacció duta a terme dels *Recuerdos y Bellezas* per Piferrer també va ser assenyalada per Joaquim Bas Gich, tot i que no va intentar demostrar-la. Segurament, Bas seguia el comentari de Felip Bertran d'Amat: vegi's Joaquim BAS GICH. «El Romanticisme Català. Pau Milà i Fontanals i Claudi Lorenzale». *El Mirador*. 1930, 81, p. 7.

<sup>221</sup> Vegi's el capítol de la present tesi: «Pau Milà i Fontanals. Entre l'arqueologia i l'idealisme».

<sup>222</sup> Pablo PIFERRER; Francisco PI Y MARGALL. *Recuerdos y Bellezas de España. Obra destinada a dar a conocer sus monumentos, antigüedades y vistas pintorescas en láminas dibujadas del natural y litografiadas por F. J. Parcerisa acompañadas de texto por P. Piferrer. Principado de Cataluña*. Vol. II. Barcelona: Imprenta de J. Verdaguer, 1848, p. 8.

<sup>223</sup> *Ibidem*, p. 195.

Habla V. Con mucha estima de los tomos de Cataluña y Mallorca (...) pero el primero, por Dios no lo saque V. a plaza, que hasta más de la mitad es un bunyol mal fregit: sus primeros cuadernos me recuerdan fielmente a aquellos tiempos en que peinaba mis melenas románticas y llenaba con mis monstruosos cuentos el folletín de El Vapor<sup>224</sup>.

En aquest canvi metodològic i ideològic, s'escau de puntualitzar que quan s'ha escrit que la influència exercida pel literat Antoni de Capmany sobre el Piferrer dels *Recuerdos* es pot percebre únicament sobre «las impresiones que dice sentir en relación a los templos góticos»<sup>225</sup>, és a dir, en tot allò de literari que contenen els *Recuerdos*, caldria suggerir d'altra banda que és possible, i inclús probable, que es fés sentir també en la utilització d'un mètode historiogràfic argumentatiu i interessat, ahora que crític, per la documentació que tal i com han assenyalat diversos estudiosos<sup>226</sup>, va desenvolupar Capmany en les seves «Memorias» sobre la ciutat de Barcelona. Tanmateix, hem d'atribuir també a l'arqueologia la implementació d'un mètode rigorós en Piferrer.

Un punt clau on es veu la molt probable influència dels arqueòlegs francesos en el segon tom dels *Recuerdos* dedicat a Catalunya és en el de les consideracions sobre l'arquitectura romànica. En el primer volum, Piferrer parla de «arquitectura sajona»<sup>227</sup> i es veu obligat a aclarir aquest concepte amb un peu de pàgina on

---

<sup>224</sup> Carta de Pau Piferrer al Duc de Solferino datada el 5 de juny de 1847. Epistolari de Benet de Llanzá, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB), 5D. 45-2/313. Vegi's «Annex 26».

<sup>225</sup> CARNICER. *Vida y obra de Pablo Piferrer*, 1963, p. 182.

<sup>226</sup> Sobre la metodologia de Capmany, es pot veure GRAU; LÓPEZ GUALLAR. «El pensament historiogràfic d'Antoni Capmany», 1984; VILAR, «Capmany...», 1973.

<sup>227</sup> Pablo PIFERRER. *Recuerdos y bellezas de España. Obra destinada a dar a conocer sus monumentos, antigüedades y vistas pintorescas en láminas dibujadas del natural y litografiadas por F. J. Parcerisa acompañadas de texto por P. Piferrer. Principado de Cataluña*. Vol. I. Barcelona: Imprenta de J. Verdaguer, 1839, p. 24.

s'indica com a sinònim el de «bizantina». A més, sembla incapaç de donar una descripció general de l'estil al qual es refereix, de manera que aquest text encaixa bastant bé amb l'anècdota que explicava Bertran d'Amat sobre els limitats coneixements de Piferrer a 1838. Ara bé, en el segon volum de Catalunya, Piferrer incorpora un petit tractat titulat «De la llamada arquitectura bizantina» que pot ser entès com a part de la correcció de les omissions a les quals es referia l'autor. Aquí s'argumenta que l'estil que actualment es coneix com a romànic és el resultat de dues tradicions arquitectòniques, la occidental i la bizantina; per això l'anomena «romano-bizantino» (al títol s'està utilitzant l'adjectiu com a abreviació). Tant la terminologia com la idea que tenia el jove historiador sobre el romànic provenen de l'arqueologia francesa de principis del segle XIX. La influència de l'art bizantí en el romànic va ser defensada per Sulpiz Boisseré, que és qui va inventar l'expressió «architecture romane-byzantine» que tanta fortuna faria a Espanya<sup>228</sup>. Ell és el creador de la teoria segons la qual a partir del segle XI, es pot considerar que l'arquitectura beu de dues tradicions artístiques que es s'encarnen amb la mateixa força, d'una banda la romana i de l'altra la bizantina. Tot plegat va ser també seguit per Louis Batissier<sup>229</sup> i Ludovic Vitet, i de fet el bizantinisme ja va ser assenyalat per Arcisse de Caumont<sup>230</sup>, tot i que sense atorgar-li el grau determinant en la definició de l'estil que proposava Boisseré. En tot cas, la via de Boisseré és precisament el que estava dient Piferrer sobre el romànic:

Solo intentamos presentar reunidos en estos breves apuntes los caracteres que a entrambos centros [Roma i Bizanci] debieron las fábricas sagradas, especialmente en Cataluña, y los cuales en casi todas las gentes europeas

---

<sup>228</sup> NAYROLLES. *L'invention de l'art roman...*, 2005, p. 116.

<sup>229</sup> *Ibidem*, p. 116.

<sup>230</sup> DE CAUMONT. *Cours d'antiquités monumentales...*, I, 1830, p. 38 – 39.

señalaron un genero que para manifestar su doble origen debiera apellidarse con el nombre romano-bizantino.<sup>231</sup>

Vegi's un altre exemple rellevant: a 1839, l'origen del gòtic era, segons el jove redactor dels *Recuerdos*, molt similar a la proposta pseudo-mística de Warbuton, segons el qual els temples gòtics pretenen reproduir els boscos, que eren vistos com la topografia primigènia del culte religiós.

El arte gótico arranca á las selvas drúidicas sus más sombríos, altos y corpulentos árboles, y petrificándolos en medio de sus catedrales, levanta osados pilares que, encorvando á una y otra partes us frondosos ramos, reúnen en el centro, en delicada ojiva <sup>232</sup>.

El que deia Warbuton va ser estès a molts altres autors, especialment aquells que pretenien difondre una idea del gòtic més aviat literària i sense pretensions científiques<sup>233</sup>, com va ser el cas també de Chateaubriand a *Le génie du Christianisme*, llibre que tingué un enorme impacte en el cercle natzarè<sup>234</sup> i on, a més de la visió fantàstica del gòtic com a reproducció del bosc, es parla de la vivificació del sentiment religiós que hom pot experimentar en connectar estèticament amb una obra d'art gòtica:

---

<sup>231</sup> PIFERRER; PI Y MARGALL. *Recuerdos y Bellezas... Principado de Cataluña*, II, 1848, p. 12.

<sup>232</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>233</sup> Vegi's PANADERO PEROPADRE. «Teorías sobre el origen de la arquitectura gòtica...», 1993, p. 206.

<sup>234</sup> Sobre l'impacte de Chateaubriand a Catalunya, vegi's GONZÁLEZ LÓPEZ. *La influencia de la estética alemana...*, 1992, p. 126.

On ne pouvait entrer dans une église gothique sans éprouver une sorte de frissonnement et un sentiment vague de la Divinité (...) Les forêts des Gaules ont passé à leur tour dans les temples de nos pères, et nos bois de chênes ont ainsi maintenu leur origine sacrée. Ces voûtes ciselées en feuillages, ces jambages qui appuient les murs et finissent brusquement comme des troncs brisés, la fraîcheur des voûtes, les tenebres du sanctuaire, les ailes obscures, les passages secrets, les portes abaissées, tout retrace les labyrinthes des bois dans l'Église gothique; tout en fait sentir la religieuse horreur, les mystères et la divinité<sup>235</sup>

Tot plegat ho trobem també en A. W. Schlegel, un altre autor ben important en la definició del natzarenisme, que deia el següent sobre la qüestió:

Au milieu de ces colonnes élancées qui semblent se confondre comme les troncs de ces forêts séculaires à l'ombre desquelles les anciens Teutons élevaient leurs autels, on se sent frappé d'une religieuse terreur, et sur les ailes de la foi on quitte ce monde d'agitation pour un monde spirituel, éternel séjour de paix<sup>236</sup>

És una manera d'abordar la qüestió que contrasta enormement amb la posició presa a 1844. Piferrer sembla haver après a discriminar l'imaginari teòric del

---

<sup>235</sup> François – Auguste CHATEAUBRIAND. *Le génie du cristianisme ou beautés de la religion chrétienne*. Vol. I. Paris: Migneret, Imprimeur, 1802, p. 26 – 27.

<sup>236</sup> August Wilhelm SCHLEGEL. *Leçons sur l'histoire et la théorie des beaux-arts*. Paris: Pichon et Didier, libraires, 1830, p. 204.

Romanticisme d'una aproximació més rigorosa a la història dels monuments artístics.

Així, a 1844 dona per fet que el romànic representa una tradició que connecta amb els primers anys del cristianisme, i que el gòtic és el resultat d'un món diferent, del progrés burgès, tot i que el misticisme i conservadorisme romàntic en el qual havia entrat Piferrer fan denotar la seva preferència pel romànic<sup>237</sup>. Sigui com sigui, aquest canvi de punt de vista, no sembla que hagués estat possible sense la literatura francesa d'autors com Vitet o Batissier, -o Victor Hugo, tant se val- que són qui van identificar el gòtic amb la laïcització social i el romànic amb el món teocràtic.

Entre els molts factors que poden explicar què va motivar el canvi metodològic del primer tom, publicat a 1839, i el segon, que va veure la llum entre abril de 1843 i la mort de Piferrer, al 1848, nosaltres ens fixem en una dada que entenem rellevant: durant els primers anys de la cinquena dècada del segle XIX és quan es publiquen els primers manuals d'arqueologia a França. L'afany arqueològic i l'increment de les publicacions van fer necessari l'aparició de manuals. Louis Batissier i Daniel Ramée en van publicar a 1843<sup>238</sup>, Jean-Baptiste Oudin fa el mateix a 1845<sup>239</sup>.

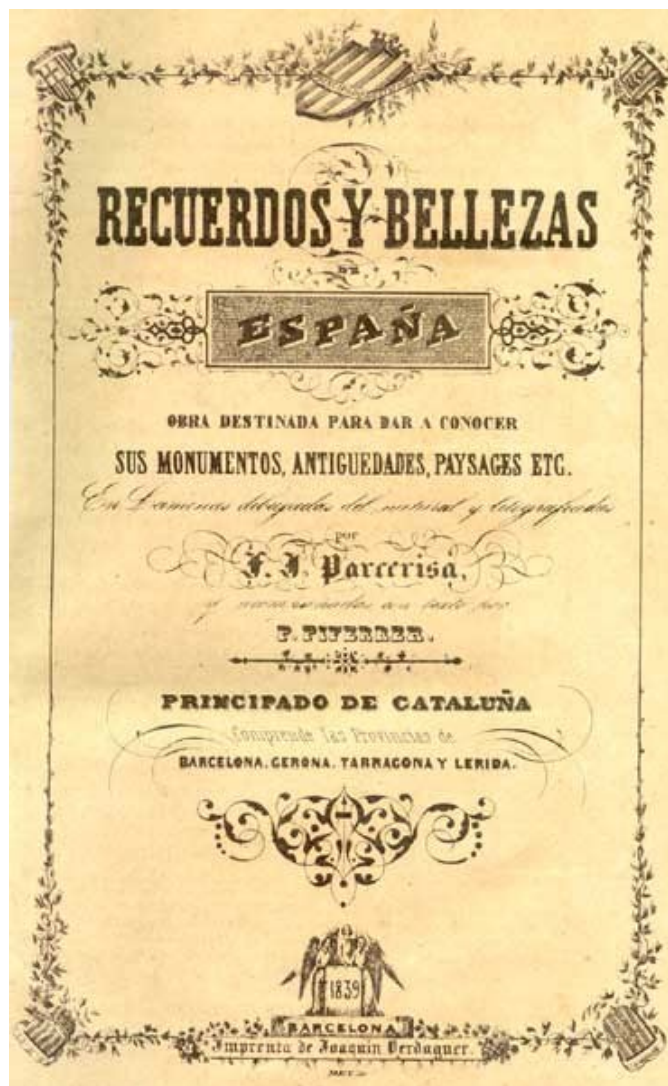
---

<sup>237</sup> «¿Valiérandle más al arte no crear el tipo ojival que romper la cadena de la tradicion, que lo enlazaba con el origen del Cristianismo y aun con el Imperio y con la Grecia?» PIFERRER; PI Y MARGALL. *Recuerdos y bellezas... Principado de Cataluña*, II, 1848, p. 16-17.

<sup>238</sup> Daniel RAMÉE. *Manuel de l'histoire générale de l'architecture chez tous les peuples, et particulièrement de l'architecture en France au moyen-âge*; Louis BATISSIER, *Éléments d'archéologie nationale*. II Vols. Paris: Chez Paulin, 1843.

<sup>239</sup> Jean – Baptiste OUDIN. *Manuel d'architecture religieuse, civile et militaire*. Paris: Chez J. Lecoffre et cie, 1845.





**Figura 5.** Portadella del primer volum de Catalunya dels «Recuerdos y Bellezas»

Però més enllà de Ramée i Batissier, com hem vist, Piferrer va haver d'aprofundir els seus coneixements sobre les teories arquitectòniques i la metodologia que es desenvolupava a França. Així, per exemple, el molt prestigiós *Cours d'antiquités monumentales professé à Caen* que porta el subtítol de *Histoire de l'art dans l'Ouest de la France depuis les temps les plus reculés jusqu'au XVIIe*, obra d'Arcisse de Caumont, sobrepassa el que s'anuncia al mateix subtítol, ja que els edificis dels quals es parla són presos com a tipus que serveixen per explicar, de

fet, tots els edificis medievals francesos. Aquesta opció metodològica que al seu torn ja venia de Gerville i la seva obsessió per discernir allò de més característic dels edificis arquitectònics<sup>240</sup>, també apareix al segon volum dels *Recuerdos*, on en més d'una ocasió Piferrer assenyala elements de la catedral de Barcelona que són utilitzats per a la determinació i la definició d'altres obres pertanyents al mateix estil:

la puerta que se abre en medio de los dos contrafuertes piramidales pertenece a aquel punto del arte, en que el tipo ojival, alcanzando la mayor plenitud de riqueza de ornamentacion no tenía que admitirla con violencia y solo en algunas de sus líneas generadoras se manifestaba algo alterado<sup>241</sup>

Igualment, el Francesc Pi i Margall continuador dels *Recuerdos* que Piferrer va deixar en morir, utilitza aquest recurs metodològic<sup>242</sup>, ja sigui per certificar la correspondència amb altres exemples, o per assenyalar-ne la singularitat, com és el cas de l'anàlisi d'alguns elements arquitectònics de l'absis de la catedral de Barcelona: «Sólo en el ábside es donde vemos algunas pirámides toscamente labradas que en vano querrían compararse con las que han caracterizado los templos de este género»<sup>243</sup>.

De fet, la recerca documental, exitosament portada a terme per Piferrer en el cas de la Sèu barcelonina, de la qual en va trobar el plànol de la façana dissenyada pel

---

<sup>240</sup> NAYROLLES. *L'invention de l'art roman...*, 2005, p. 8.

<sup>241</sup> PIFERRER; PI Y MARGALL. *Recuerdos y bellezas... Principado de Cataluña*, II, 1848, p. 202.

<sup>242</sup> L'interès de Pi i Margall per a fornir la seva obra amb descripcions minucioses que poguessin establir tipologies arquitectòniques va ser anotat a MINGUET I VALENZUELA. «Història de l'art», 2009, p. 44.

<sup>243</sup> PIFERRER; PI Y MARGALL. *Recuerdos y bellezas... Principado de Cataluña*, II, 1848, p. 218.

Mestre Carlí que a finals del XIX serviria de model per a l'actual, és també compartida per Pi i Margall, segons diu aquest mateix autor en una carta al Duc de Solferino des de Granada<sup>244</sup>. Així doncs, la recerca de la dada i l'esperit positivista eren compartits per Piferrer i Pi. La novetat, però, és que com hem vist molt probablement aquest interès ja no ve donat com una inèrcia de l'erudició il·lustrada, sinó que a través del coneixement de les darreres novetats en matèria d'història de l'art i arqueologia i es porta a terme per bastir un discurs historiogràfic que permeti adquirir consciència dels estils artístics en el marc d'una reconstitució documental portada a terme amb científicitat.

Què se'n desprèn, doncs, d'aquesta relació entre els arqueòlegs francesos i Piferrer? D'una banda, que ell, juntament amb Milà, va ser l'introduïdor d'una metodologia propera al positivisme aplicada a la incipient historiografia artística catalana; metodologia inèdita fins llavors. Els fonaments epistemològics dels autors citats, i de fet, els del mateix Piferrer al segon tom dels *Recuerdos*, són molt pròxims a la científicitat reclamada per Batissier o Arcisse de Caumont. El mateix Batissier malparlava d'aquells que s'enfrontaven a l'anàlisi dels monuments artístics des del pintoresquisme, cosa que demostra una presa de consciència metodològica i conceptual evident i una presa de partit a favor del positivisme. Això mateix ho expressen, com hem tractat de demostrar, els dos toms de Catalunya dels *Recuerdos*. Si el primer és encara deutor del pintoresquisme; el segon representa un canvi metodològic important en la línia de Batissier. Per altra banda, s'escau de recordar aquí el que anotàvem més amunt: que a Catalunya tenim el precedent de Martí d'Eixalà, reivindicador d'una base científica i basada en l'observació per a la pràctica de la historiografia.

Podem concloure, doncs, que el medievalisme i inclús el natzarenisme, no són fruit exclusivament d'una mena de revelació de caire teòric, o de la recerca historicista de les arrels nacionals, malgrat que aquests factors, sens dubte, hi van contribuir notablement. També hi ha, hem de suposar, una voluntat de recerca positiva,

---

<sup>244</sup> «Estoy metido de hoz y de coz en los archivos de esta ciudad. Paso todo el día descifrando documentos. Los he encontrado bastante curiosos». Carta de Francesc Pi i Margall al Duc de Solferino, datada a Granada el 14 de setembre de 1849, Epistolari de Benet de Llanzá, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB), 5D. 45-2/256. Vegi's «Annex 3»

l'afiliació a un corrent metodològic europeu que inicia una recerca de base empírica combinada, això sí, amb un estil narratiu típicament romàntic, és a dir, ornamentat i construït amb la intenció d'atacar els sentiments del lector.

De fet, no només es combina amb un estil narratiu ornamentat, sinó que també amb idees artístiques provinents del Romanticisme idealista. Aquesta imbricació, que també es dona en Pau Milà i Fontanals, serà constant en la història de la historiografia de l'art catalana. Piferrer també parteix d'aquesta concepció idealista de l'art:

Del seno del Norte salió aquella voz de regeneración que dió vida al Arte y a la Ciencia, allí primero que en todas partes se volvió la vista al genio popular y religioso de la Edad Media, que es el verdadero y único pasado poético de las naciones modernas; en Alemania Goethe con su «Goetz de Berlichinger» arrancó el secreto de su existencia al último período de aquellas generaciones robustas; allí, Schiller, levantándose poco a poco en alas de su casto genio sobre el caos del materialismo, cantó el himno de la humanidad entera, idealizó el carácter del hombre como la más sublime maravilla del universo, celebró el triunfo del alma inmortal humana, grande, fuerte, bella y libre; allí, Burger, Tieck y Uhland, oyeron el eco de las tradiciones que a través de los siglos y por encima de las antiguas selvas germánicas enviaban las generaciones pasadas, y pulsaron con osadía enérgica el arpa de los cantos populares y el sentimiento; allí, Herder, con sus grandes estudios sobre costumbres y las Instituciones de los pueblos, observó el primero el fondo de poesía que la nacionalidad atesora; allí, los hermanos Augusto y Federico Schlegel con los más admirables y profundos recursos de la crítica, por ellos llevada tal vez a demesiada altura, han predicado el culto poético del espíritu católico de la Edad Media; y si entre las nieblas de la Escocia Walter Scott alzó la voz que fue llenando los ámbitos de todo mundo civilizado, en los alemanes bebió los principios del romanticismo que él ha fijado y convertido en tipo de verdad, perfección y armonía (...) En Alemania fue donde primero la estética afirmó que el materialismo de las formas externas y el mecanismo de los efectos no eran el fin primordial del Arte, e investigó a la luz del sentimiento y de la filosofía cristiana los rutinarios códigos artísticos; allí

Winckelmann derribó el feo barroquismo; allí fue saludada la arquitectura gótica como la más espiritual, la más bella y la única propia a la religión; y siempre que en Europa se discute sobre la vuelta a los principios de la Piedad, simplicidad y sentimiento que resplandecen en los pintores cristianos antiguos, el nombre glorioso de Overbeck asoma a todos los labios y, bien como Fuente purísima de toda cosa bella y pura, precede a la mención de las demás firmes columnas de la nueva escuela...<sup>245</sup>

Veiem, doncs, que Piferrer és capaç de compartir un anàlisi historicoartístic basat en les singularitats i la descripció empírica dels elements que constitueixen les obres i una visió de l'arquitectura gòtica provinent del Romanticisme on s'afirma que la matèria és quelcom secundari en l'art i en la qual es fa difícil discernir l'entusiasme religiós i la teoria artística. En tot cas, aquest text ens serveix per assenyalar un cop més el vincle entre Pau Milà i Piferrer: vegi's que les citacions per les quals opta el darrer són Winckelmann i Schlegel, mentre que a Hegel no se'l nombra. Tot plegat coincideix amb la intenció dels germans Milà de limitar la perspectiva hegeliana de l'anàlisi artístic, cosa que serà estudiada al capítol «Pau Milà i Fontanals. Entre l'arqueologia i l'idealisme».

Aquesta tria ve motivada per la seva ideologia politicoartística, i té la seva correspondència amb el menyspreu de l'art d'ascendència grecoromana. En Piferrer el medievalisme conservador el porta, al volum mallorquí dels «Recuerdos y Bellezas», a mostrar la seva detracció envers tot l'art d'època moderna que utilitzi el llenguatge clàssic (ni tant sols fa distinció d'estils) per a obres de tipus religiós i en el qual hi aparegui el nu:

---

<sup>245</sup> Text citat a MAESTRE. «Pablo Piferrer y su influencia...», 2000, p. 48–50. Sobre la qüestió també es pot veure el text de Joaquim RUBIÓ I ORS, *Piferrer considerado desde el punto de vista de [su] intuición artística*. Barcelona: Establ. Tip. de Jaime Jepús, 1898, 41 p.

¿Qué significan en las casas del Señor esas portadas greco-romanas, en que los órdenes hacen alarde de sus columnas, y compiten en los cuerpos sobrepuestos? ¿Qué dicen al alma cristiana esos grotescos, esos recargados festones, las sirenas deshonestas, los ángeles desnudos o apenas cubiertos(...)<sup>246</sup>

Constatem, doncs, que estem davant d'un atac al llenguatge clàssic, d'avant d'una mena confrontació buscada entre el llenguatge medieval i el clàssic. És l'expressió teòrica i historiografiada del Romanticisme conservador reaccionant contra el projecte il·lustrat i el llenguatge artístic que el sustentava: contra l'universalisme classicista i humanístic s'hi oposa el medievalisme entès com l'expressió espiritual de les individualitats.

### 3.3.2. ESPAÑA. OBRA PINTORESCA

El text *d'España. Obra pintoresca* no ha pas atret cap atenció de part de l'anàlisi historiogràfica. El motiu principal d'aquesta manca d'interès és, molt probablement, el fracàs d'aquesta iniciativa editorial i l'èxit aclaparador de la seva competència: els *Recuerdos*. Tanmateix, la posterior incorporació de Pi i Margall a la iniciativa de Parcerisa, tal i com va observar Fontbona<sup>247</sup>, indica una gran proximitat entre els dos projectes editorials.

---

<sup>246</sup> PIFERRER. *Recuerdos y Bellezas... Mallorca*, 1842, p. 166.

<sup>247</sup> FONTBONA. «Del neoclassicisme a la restauració», VI, 1983, p. 92.

Tot i que Francesc Pi i Margall era, a 1842, un jove de 18 anys, no es va limitar a compondre una narració Romàntica ben acolorida –que també- sinó que, a més, va proposar una aproximació racional a l'obra d'art. Entre les seves cites hi destaca l'erudició set-centista de Villanueva o de Flórez, i d'altres, com el *Dictionnaire des Beaux-Arts* de Millin; una obra fruit del Neoclassicisme del segle XVIII on encara no es distingeix el romànic del gòtic i on es creu que l'art de l'Edat Mitjana ha de ser vist com «une suite de la décadence du goût»<sup>248</sup>. Nogensmenys, aquest diccionari, al segle XIX, malgrat la seva concepció retardatària, tingué gran difusió: a França és citat per Batissier<sup>249</sup> i a Espanya per Pau Milà i Fontanals<sup>250</sup>. Pi, però, ja pertany a la generació que admira l'art medieval mentre persisteix, d'altra banda, amb la ideologia del Neoclassicisme: admira el recobriment palladià de la llotja de Barcelona<sup>251</sup>, omet la barroca església de Betlem i lamenta que a la també barroca façana de Girona no «reine el mismo gusto gótico del conjunto»<sup>252</sup>. Pi va caure a la trampa de la seva generació romàntica, en la qual s'admirava a la llibertat compositiva dels estils medievals mentre s'heretava del pensament il·lustrat la visió del barroc com una degeneració, exactament la mateixa trampa a la qual va caure Piferrer<sup>253</sup>.

De la mateixa manera que Piferrer, com ja va assenyalar Grau, segueix a Hugo als *Recuerdos y Bellezas*<sup>254</sup>, especialment el capítol «Ceci tuera cela», inclòs a partir de 1832 a *Notre-Dame de Paris*, Pi utilitza també els tòpics hugolians a *España*:

---

<sup>248</sup> Aubin Louis MILLIN. *Dictionnaire de Beaux-Arts*, Vol. II. Paris: Chez Desray, 1806, p. 70.

<sup>249</sup> BATISSIER. *Éléments d'archéologie nationale...*, 1843, p. 23.

<sup>250</sup> Aquesta cita apareix entre les llibretes manuscrites propietat de Pau Milà: Biblioteca Nacional de Catalunya, Fons Pau Milà i Fontanals: Llibretes d'Art. Grècia. Escultura (1).

<sup>251</sup> FRANCISCO PI Y MARGALL. *España. Obra pintoresca. en láminas ya sacadas con el daguerrotipo, ya dibujadas del natural grabadas en acero y en boj. Cataluña*. Barcelona: Imprenta de Juan Roger, 1842, p. 111.

<sup>252</sup> PI Y MARGALL. *España. Obra pintoresca...*, 1842, p. 197.

<sup>253</sup> «Después de Blay [diu Piferrer] no se emprendió en la Iglesia tarraconense construcción alguna que merezca mencionarse; pues, aún pasando en silencio la generalmente reconocida ridiculez y desenfrenado barroquismo de la capilla de la Concepción (...).» PIFERRER. *Recuerdos y Bellezas... Principado de Cataluña*, I, 1839, p. 239.

<sup>254</sup> RAMON GRAU; MARINA LÓPEZ, «Pau Piferrer i Victor Hugo: La llum no venia d'Alemanya». *L'Avenç*. 1986, 89, p. 71.

*Obra pintoresca* i encara els retrobarem, com veurem en el corresponent capítol a la seva *Historia de la pintura en España*, nou anys més tard. Per exemple, l'art com a expressió del seu temps és una de les idees principals de «Ceci tuera cela» i és repetit en aquesta primera obra pimargalliana repetidament: «El claustro, la fachada, el santuario, todo el monumento de San Pablo será un monumento de la transición en que se verán los esfuerzos de un siglo que pretende romper su cadena»<sup>255</sup>.

Cal subratllar que en altres casos, allò que Pi –i Piferrer- prenen d'Hugo és una síntesi del que l'arqueologia francesa havia estat desenvolupant. Per exemple, la importància donada a les creuades pel que fa a la importació del bizantinisme, constant a *España: Obra pintoresca*, ja havia estat apuntat per Caumont, que veié en aquest fenomen la causa del bizantinisme en l'arquitectura que comprèn el període de 1090 a 1160<sup>256</sup>.

Per altra banda, la idea de l'arquitectura romànica com a expressió del poder sacerdotal i la societat teocràtica que, com també va assenyalar Grau, portaran el Piferrer de la inflexió conservadora a centrar la seva atenció per davant del gòtic<sup>257</sup>, es mantenen en Pi fidels a la interpretació hugoliana, que és alhora l'articulada en Charles Magnin (Paris, 1793 – 1862)<sup>258</sup>.

En tot cas, moltes d'aquestes aportacions ja havien estat assumides pels incipients historiadors d'arreu d'Espanya, com per exemple Inclán Valdés, que als seus «Apuntes» de 1833 ja parla de la suposada importància que tingueren les Creuades en la definició del gòtic, o bé la identificació del gòtic amb el món seglar és adoptada per Mitjana de las Doblas<sup>259</sup> a partir de Videt i Ramée, tot i que més tard que Pi.

---

<sup>255</sup> PI Y MARGALL, *España. Obra pintoresca...*, 1842, p. 86.

<sup>256</sup> DE CAUMONT. *Cours d'antiquités monumentales...*, IV, 1833, p. 161.

<sup>257</sup> GRAU; LÓPEZ. «Pau Piferrer i Victor Hugo...», 1986, p. 73.

<sup>258</sup> NAYROLLES. *L'invention de l'art roman...*, 2005, p. 122.

<sup>259</sup> PANADERO PEROPADRE. «Teorías sobre el origen de la arquitectura gòtica...», 1993, p. 208.



Aquí interessa ressaltar el que ja apuntàvem amb el text de Piferrer: Pi utilitza el terme «romano-bizantino»<sup>260</sup> i se situa així en la línia de la qual parlàvem, que és la inaugurada per Boisserée i seguida més tard per Vitet i Batissier, la que dona per determinant la influència de l'art bizantí en la definició de l'arquitectura medieval des del segle XI. El fet que Pi a 1842 ens parli de «romano-bizantino» i segueixi les tesis esmentades ens indica que molt probablement coneixia les teories de l'arqueologia francesa, i de fet veiem com les aplicava als monuments catalans com Sant Pau del Camp.

Entremos en el templo: he aquí una sencilla iglesia goda, una gran cruz latin aque lleva el enorme cimborrio por crucero, el presbiterio en su cabeza, capillas en sus lados: he aquí la forma de cruz que tanto prueba según muchos artistas los sentimientos religiosos de nuestros cruzados, sus conocimientos artísticos; y sin embargo la notamos en un templo bizantino, cuando aún se desconocía el goticismo<sup>261</sup>.

D'altra banda, cal reconèixer que si bé coneixia el terme tècnic, Pi no arriba a la profunditat de Piferrer en l'anàlisi arquitectònic, sinó que es limita a la seva descripció o elogi superficial. Probablement, la diferència fonamental entre els *Recuerdos* i *España* és la originalitat de Piferrer, que es reflexa principalment en la seva recerca d'un anàlisi que compregui les formes arquitectòniques com a expressió artística, cosa que no trobem en Pi i Margall.

---

<sup>260</sup> PI Y MARGALL. *España. Obra pintoresca...*, 1842, p. 193.

<sup>261</sup> PI Y MARGALL. *España. Obra pintoresca...*, 1842, p. 83.

### 3.4. EL PENSAMENT NEOCLÀSSIC EN LA HISTORIOGRAFIA DE L'ART CATALANA

El pensament neoclàssic va exercir a Catalunya una poderosa influència que es va deixar notar no únicament en la teoria de l'art (ja ho hem vist), sinó que també en la historiografia. El contacte d'Anglès amb Winckelmann<sup>262</sup> és evident en qualsevol dels seus escrits i de fet, veurem més endavant com l'alemany és present en molts altres autors que es troben actius encara als anys vuitanta del segle XIX, per exemple en Manjarrés.

En parlar de l'influx del Neoclassicisme en la historiografia de l'art cal fer referència, en primer lloc, a Antoni Celles (Lleida, 1775 – Barcelona, 1835). Arquitecte format a Madrid i Roma, va dirigir cursos gratuïts d'arquitectura a la Junta de Comerç. D'entre les seves obres, destaca el palau neoclàssic d'Alòs i de Dou (vers el 1818) de Barcelona. Pel que fa a la seva vessant historiogràfica, se l'ha tractat escassament<sup>263</sup>.

La seva rellevant *Memoria sobre el colosal templo de Hércules que se halla en Barcelona* és una aproximació extraordinàriament rigorosa a aquest monument barceloní feta a partir del coneixement d'obres pertanyents al món il·lustrat. La tradició de Celles és l'erudició divuitesca dels viatgers com Denon o Stuard combinada amb el pes del Neoclassicisme. Per altra banda, reconeix que analitza les restes del temple en relació a allò establert per Vitruvi<sup>264</sup>, de manera que l'autoritat del món clàssic condiciona els fonaments de la seva crítica, si bé alhora

---

<sup>262</sup>A tall d'exemple, ha estat assenyalat ja com Anglès i Winckelmann comparteixen la concepció d'una «bellesa moral». Vegi's FONTBONA. «Del neoclassicisme a la restauració», VI, 1983, p. 18.

<sup>263</sup> Joan BASSEGODA NONELL. *El templo romano de Barcelona*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1974, 178 p.; LACUESTA. *La història de l'art...*, 2014, p. 10 – 12.

<sup>264</sup> Antonio CELLES. «Memoria sobre el colosal Templo de Hércules que se halla en Barcelona». Biblioteca Nacional de Catalunya. Ms. 2497, 31 d'octubre de 1835, p. 2.

és conscient de la necessitat de basar-se en una comparació amb «las proporciones que existen entre varios monumentos erigidos en distintas épocas y en distintas naciones»<sup>265</sup>.

Tot plegat no evita que la metodologia de Celles sigui fins a cert punt actual, i de fet creiem que és l'autor del primer estat de la qüestió sobre un problema historiogràfic que el porta a descartar «ciertas opiniones poco apoyadas en la historia»<sup>266</sup>. Perquè en definitiva, el seu objectiu és «dar una opinión fundada en datos»<sup>267</sup>, de manera que una vegada més, percebem en la historiografia de la primera meitat del segle XIX la voluntat d'explicar les obres d'art en base a allò quantificable, malgrat que la teoria de l'art neoclàssica es mantingui com a referent.

També des d'un punt de vista vinculat a la pintura, com és el cas de Josep Arrau i Barba (Barcelona, 1802 – 1872), es prossegueix amb les idees neoclàssiques. Arrau va ser un artista d'una gran disparitat d'interessos i autor d'una extensa bibliografia, tot i que no se'l pot considerar estrictament com a historiador de l'art. Darrerament se n'ha valorat el seu paper en la teorització de la formació de l'artista industrial<sup>268</sup>, i per altra banda, Folch i Torres va publicar un article on s'analitza la seva trajectòria global<sup>269</sup>.

En alguns dels seus manuscrits que tracten temes historicoartístics podem apreciar la llarga petjada de Winckelmann. Per exemple, sobre Grècia, Arrau creu el següent:

---

<sup>265</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>266</sup> *Ibidem*.

<sup>267</sup> *Ibidem*.

<sup>268</sup> Vicente MAESTRE ABAD. «Del arte ornamental. La formación escolar del artista industrial barcelonés en época isabelina». *Locus Amoenus*, 2005 – 2006, 8, p. 279 – 305

<sup>269</sup> Joaquín FOLCH Y TORRES. «José Arrau y Barba pintor barcelonés de la época romántica». *Destino*. 1956, 991, p. 10 – 12.

Las bellas artes del dibujo encontraron en Grecia todos los medios que necesitan para elevarse progresivamente y de que hasta entonces habían carecido en los demás pueblos<sup>270</sup>

De fet, en el seu manuscrit sobre el dibuix, es reproduïxen una caterva de tòpics sobre l'art de la Índia, del de la Xina i sobre el de Grècia. Per exemple, en referència al pintor Apelles, diu que «sabía mas que otro alguno dar exacta semejanza a los retratados y expresar con solo cuatro colores los efectos de la luz»<sup>271</sup>, comentari que només podia extreure de la tradició historiogràfica neoclàssica. Per altra banda, es mostra especialment dur amb els neoclàssics, de manera que se'l pot considerar dins l'òrbita natzarena.

En tot cas, no es tracta de veure en Arrau els símptomes que des de la nostra perspectiva ens dibuïxen una figura individual en un imaginari particular, sinó d'entendre que la concepció historiogràfica que inspirava la seva obra era la que va fundar el Neoclassicisme, especialment Winckelmann, que la mirada historicoartística que projectava portava ja a dins la dimensió estètica, perquè segons Arrau, a l'art «precede la idea»<sup>272</sup>. I aquesta recerca (la de la idea) aplicada no només en les obres, sinó a la història de l'art en conjunt, és en realitat el descobriment de la consciència estètica i de la relació entre ella i la història; és el que fonamenta la consideració de Winckelmann com a «pare» de la història de l'art.

Per tant, allò que volem subratllar aquí és que més enllà de la crítica que com a nazarè Arrau va fer a l'intent de trasplantar l'art de la Grècia clàssica en ple segle XIX, perviu, com dèiem, la lectura historiogràfica de Winckelmann, i això és vàlid tant pel que fa a Arrau com pel que fa a Celles. De fet, ambdós segueixen en el

---

<sup>270</sup> José ARRAU Y BARBA. *El Dibujo*. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Manuscrit núm. 37 - R.6409, 1850, p. 21.

<sup>271</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>272</sup> *Ibidem*, p. 5.

context historiogràfic creat pel Neoclassicisme i veuen en determinats períodes artístics (ja sigui el tardomedieval o el de la Grècia clàssica, o els postulats vitruvians) un «ideal retrospectivo que pretende hacerse proyectivo»<sup>273</sup>. En ambdós persisteix també cert materialisme divuitesc acompanyant la idea cíclica del desenvolupament artístic i, en definitiva, els fonaments de la historiografia neoclàssica en un estadi prèvi al contacte amb l'historicisme espiritualista romàntic, motiu pel qual ens ha portat a destacar-los en un capítol independent que assenyali la seva independència metodològica que podrem trobar, nogensmenys, en altres autors, però combinada, això sí, amb les concepcions de tall romàntic sorgides pel coneixement i assimilació de l'estètica germànica de Wilhelm Heinrich Wackenroder (Berlin, 1773 – 1798), dels germans Schlegel, de Hegel, etc. En el cas de Celles i Arrau, aquest contacte no sembla aflorar i el seu anàlisi es manté en les preocupacions del materialisme il·lustrat.

### 3.5. CONCLUSIONS SOBRE ELS PRECEDENTS

Primerament, cal advertir que, contra bona part de la historiografia recent, el que hem analitzat fins ara ens porta a entendre a Piferrer i el Pi i Margall de l'*España*. *Obra pinoresca* com a exemples de la incipient historiografia artística i no com simples adeptes de la novel·la històrica<sup>274</sup> o romàntics que estaven en absolut interessats a deixar textos rigorosos i analítics. No només pel coneixement que entenem que els dos autors havien de tenir de les obres d'arqueologia franceses,

---

<sup>273</sup> Carlos Arturo FERNÁNDEZ URIBE. *Concepto de arte e idea de progreso en la historia del arte*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquía, 2007, p. 111.

<sup>274</sup> Aquesta visió és vigent actualment: «Piferrer, a decir verdad, no fue un teórico de la arquitectura, sino un adepto de la novela histórica y un panegirista del gótico como estilo universal cristiano», ARNALDO. «La cueva, lugar de resurrección...», 2011, p. 209.

sinó també pel fet d'afrontar la història de l'art, i especialment de l'arquitectura, amb cert afany de sistematitzar, amb la voluntat, i això és precisament allò que fa dels seus textos un punt fonamental en la historiografia del segle XIX, d'assenyalar els trets globals dels estils en les obres particulars. És ben notable el fet que aquests dos autors prenguessin l'establiment general del desenvolupament estilístic que l'arqueologia francesa s'havia encarregat de definir i l'apliquessin al cas particular dels monuments catalans per primera vegada. Malgrat tots els abundosos canvis que la investigació sobre els monuments catalans ha generat sobre la seva concepció, és en Piferrer i Pi Margall on s'inicia una primera classificació estilística i definició tipològica.

Ens hem encarregat de veure les coincidències concretes entre els *Recuerdos i España. Obra pinoresca* i l'arqueologia francesa de principis del XIX, però més enllà d'aquests punts en comú se'ns descobreix que els interessos dels nostres autors són els mateixos. L'encert que les investigacions recents han pogut donar als historiadors del segle XIX són irrellevants, aquí ens ha interessat veure com Piferrer i Pi pretenen resseguir l'origen dels estils, allò que cada obra d'art té d'extrapolable, la definició dels períodes i, en definitiva, tot el que pot fer de la història de l'art una disciplina objectivable. Per tot plegat, doncs, podem situar aquests dos autors dins d'una actitud historiogràfica pròxima al positivisme, o si es vol al *connoisseurisme* de Rumohr, en tant que es construeix una historiografia sense una relació directa amb les especulacions filosòfiques. Per altra banda, tot i que no es produeix un contacte directe entre la narració historiogràfica i la ideologia artística, hem vist com Piferrer persisteix en la defensa d'una concepció idealista de l'art.

Hem volgut subratllar la vinculació de la nostra literatura topogràfica amb les corrents historiogràfiques antirevolucionàries i reaccionàries, cosa que queda evidenciada tant per les seves prioritats (la individualitat per sobre de l'anàlisi social) com pels seus referents (Chateaubriand). És una tensió que trobem arreu d'Europa i que portarà al medievalisme historiogràfic i a la presa de partit en favor de l'adopció dels llenguatges medievals com a reacció en contra del valor normatiu del classicisme italià:

C'est contre la valeur normative de l'art italien et contre la qualité paradigmatique de son récit historique que s'est mise en place, dans des pays comme la France et l'Allemagne, une histoire d'arts nationaux<sup>275</sup>.

En tot plegat, hem advertit el rol clau que estem segurs que va jugar Pau Milà i Fontanals, sobretot pel que fa a l'exercici del seu mestratge sobre Piferrer en referència a models metodològics provinents de l'arqueologia francesa.

També hem de ressaltar una circumstància que es dona tant en Pi com en Piferrer, la consciència d'estar utilitzant un sistema historiogràfic diferent. En el cas de Piferrer, que parla respecte al primer tom d'«exageración a veces pueril»<sup>276</sup> i en proposa un segon on malgrat afirmar que està construït respecte la seva pròpia observació<sup>277</sup>, entenem que té molt present tot allò que sobre la qüestió havia generat la literatura arqueològica francesa: i no cal anar a trobar les concomitàncies entre els arqueòlegs francesos i Piferrer, el canvi epistemològic es reconeix al segon volum per la declaració de l'autor de voler oferir unes consideracions sobre l'estil dels monuments catalans que han estat «regularizadas como enseñanza histórica completa»<sup>278</sup>. En Pi, veurem la consciència d'utilitzar una nova metodologia respecte a la seva inflexió idealista a partir de la *Historia de la pintura en España*, l'any 1851<sup>279</sup>.

Per altra banda i en certa mesura, hem assenyalat que la necessitat d'un nou enfocament basat en la observació i aplicat a la historiografia havia estat proposat

---

<sup>275</sup> PASSINI. *La fabrique de l'art national...*, 2012, p. 5.

<sup>276</sup> PIFERRER; PI Y MARGALL. *Recuerdos y Bellezas... Principado de Cataluña*, II, 1848, p. 195.

<sup>277</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>278</sup> *Ibidem*.

<sup>279</sup> Vegi's el capítol «Fonaments historiogràfics de la Historia de la Pintura en España de Francesc Pi i Margall».

a nivell teòric per Martí d'Eixalá, la qual cosa fa pensar que en l'ambient intel·lectual barceloní coincidia, pel que fa a la pràctica de la història, la voluntat de dotar la disciplina de les eines requerides per tal de convertir-la en una ciència. No és pas que el discurs de Martí d'Eixalá portés a Piferrer i Pi cap al camí metodològic pel qual apostaven, sinó que entenem que en els circuits intel·lectuals s'hi estava instal·lant ja la idea d'assimilar la historiografia a les ciències. Martí d'Eixalá parla de la importància de la observació, de la recerca d'arxiu i de l'especialització historiogràfica, que són tres importants assoliments que van portar a terme els autors dels *Recuerdos*.

Hem constatat també com els preceptes del Neoclassicisme continuen durant aquesta primera meitat del segle XIX i com, a conseqüència d'aquest fet, tant Piferrer com Pi, tot i valorar l'art medieval, persisteixen en el menyspreu del Barroc. Hem assenyalat exemples d'autors (Arrau i Celles) que van més enllà d'una simptomatologia concreta i persisteixen en la concepció plenament neoclàssica de la historiografia.

És precisament l'any de 1851, amb la mort, a 1848, de Pau Piferrer i el viratge, respecte la ideologia metodològica del qual parlarem més endavant de Pi i Margall, que va optar nítidament per l'idealisme, quan s'inicia una nova etapa en la historiografia de l'art a Catalunya. Una nova etapa on, malgrat les nombroses reedicions dels *Recuerdos*, no es va optar per emprendre noves obres dins del gènere topogràfic. Tanmateix, 1851 també és l'any de la implantació de la càtedra de Teoria i història de les Belles Arts a l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona, on Pau Milà i Fontanals impartia un coneixement historiogràfic que, com veurem, hibridava el positivisme arqueològic amb les bases de l'idealisme germànic, un agermanament seguit pel seu successor, José de Manjarrés.

Pel que fa a la teoria de l'art, hem temperat certes idees sobre la hipotètica vinculació de l'acceptació de la teoria del geni amb el romanticisme alemany, cosa que nosaltres considerem erroni per haver trobat altres referents (especialment Batteux) que conduïen als mateixos preceptes. Per contra, hem assenyalat el notable pes del Neoclassicisme en l'especulació sobre la naturalesa i la funció de l'art, que també es va fer sentir en allò que tradicionalment s'entén com a Romanticisme pur. I dins del Romanticisme, hem vist com les primeres



manifestacions de propostes que defugien el conservadorisme provenen del món literari i no són reflectides en les especulacions sobre la plàstica, ni tampoc en la historiografia artística. Tanmateix, sí que reapareixeran en el següent capítol, amb l'obra dels germans Pi i Margall i el discurs de Martí Alsina.

## **4. LA HISTORIOGRAFIA DE L'ART IDEALISTA A CATALUNYA (1851-1859)**

## 4.1. CONTEXT TEÒRIC

Sembla que darrerament s'han donat a conèixer alguns punts de vista sobre els artistes natzarens que tergiversen i ometen una part fonamental de la teoria de l'art generada a Catalunya. La tergiversació es dona pel que fa a la ocultació del caràcter fortament conservador del Natzarenisme i la omissió, per l'oblit del *survival* de la teoria neoclàssica de l'art<sup>280</sup>. Incidir en aquests punts és important perquè repercuteix enormement sobre el discurs historiogràfic en un moment en què aquest anava estrictament lligat a la teoria de l'art.

Per altra banda, hem de fer notar una actitud impostada en la reivindicació de l'art purista; una reivindicació que tenia raó de ser a Madrid, on existia certament un debat sobre un art de tipus nazarè, abanderat per Federico Madrazo (1815, Roma – 1894, Madrid) i un altre, representat per Antonio María Esquivel (1806, Sevilla – 1857, Madrid), que venia a ser una mena de *murillisme*<sup>281</sup>. Tot i que no sembla que Esquivel rebutgés enterament el Natzarenisme<sup>282</sup>, sí que entorn a ell i a Madrazo es va generar un debat sobre un art pròxim al realisme i un altre d'idealitzant i nazarè.

Probablement la bel·ligerància dels natzarens catalans contra un suposat contrincant artístic tenia més de prevenció per la possible deriva que pogués emprendre l'art de mitjans de segle XIX que atac contra oponents ideològics amb

---

<sup>280</sup> Segurament, es tracta del procés invers que va portar a Miguel Querol a celebrar que personalitats com Piferrer o Milà i Fontanals s'apartessin «de la corriente liberal, escéptica, disolvente y pessimista que dominaba en Francia», Miguel QUEROL. *La escuela estética catalana contemporánea*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953, p. 2. Suposem que aquest és el motiu que porta a donar una interpretació de la simptomatologia romàntica de Pau Milà en clau de renovació a GONZÁLEZ LÓPEZ. *La influencia de la estética alemana...*, 1992 i CUSCÓ I CLARASÓ. «Pau Milà i Fontanals...», 2011.

<sup>281</sup> José ÁLVAREZ LOPERA, «1842: Esquivel contra los nazarenos». *Anales de Historia Del Arte*, 1996, 6, p. 285–314.

<sup>282</sup> Gerardo PÉREZ CALERO. «Consideraciones estéticas en torno del pintor Antonio M. Esquivel». . *Laboratorio de Arte*, 2012, 24, p. 527–35.

possibilitats de triomf, ja que el primer desafiament teòric que va tenir lloc a l'acadèmia de Barcelona data dels anys cinquanta, amb un discurs de Martí Alsina que comentarem seguidament. Abans, l'hegemonia dels natazarens era total, i per tant el debat que generaven a Catalunya s'emmirallava amb el que passava a Madrid. Així doncs, cal que llegim els exabruptes que es van produir en el l'ambient català no només com una resposta a Martí Alsina, sinó també com una prolongació del debat que tenia lloc a Madrid, ja que allà sí que s'hi formularen dues pràctiques artístiques que responien a propostes teòriques diferenciades. Heus aquí un exemple d'aquests exabruptes:

no ver en la naturaleza más que una reunión determinada de objetos , y proclamar simplemente su imitación, es presentar al arte un cadáver por modelo ¡De este modo muere el arte en manos de los mismos que se llaman a sí propios discípulos de la naturaleza!<sup>283</sup>

En tot cas, volem ressaltar que el discurs historiogràfic de mitjans de segle, així com el dels *Recuerdos*, es genera a partir dels pressupòsits de la teoria de l'art. Només d'aquesta manera s'entén, per exemple, l'esquema de fortuna crítica prevalent o els interessos dels historiadors catalans d'aquests anys que veurem seguidament.

---

<sup>283</sup> José DE MANJARRÉS. *Discurso leído en la sesión pública que la Academia de Bellas Artes de Barcelona ha celebrado en 9 de enero de 1859*. Barcelona: Librería de Joaquín Verdaguer, 1859, p. 5.

### 4.1.1. NEOCLASSICISME I NATZARENISME

Mentre que a Catalunya s'acostuma a entendre el Purisme com un moviment netament romàntic<sup>284</sup>, Pierre Francastel va situar el grup natzarè alemany com a part de la «reacción clásica del siglo XIX»<sup>285</sup>, una classificació que entenem més apropiada a la vista de la seva producció tant teòrica com artística. D'una banda, ha estat repetit en moltes ocasions l'enorme influència que, a nivell teòric, va exercir aquell grup en els artistes catalans becats a Roma<sup>286</sup>, així com la deriva tradicionalista que van emprendre els intel·lectuals catalans vinculats a les arts plàstiques a partir de 1839 - 1841<sup>287</sup>.

Aquesta influència va ser especialment significativa en el cas de Pau Milà, qui va assumir la ideologia natzarena i, a més, va perpetuar-la a l'Acadèmia de Belles Arts més enllà del seu càrrec com a professor de teoria i història de l'art per mitjà de la recomanació de José de Manjarrés a la càtedra que ell exercia i oferint-li, segons diu, tot tipus de material i llibres sobre les classes que havia d'impartir<sup>288</sup>.

A la llibreta que porta per títol *L'Escola Alemanya* del Fons Pau Milà es pot veure com la ideologia natzarena va ser assumida en la seva pràctica totalitat:

---

<sup>284</sup> Per exemple, Joan-Ramon TRIADÓ. *Arte en Cataluña*. Madrid: Cátedra, 1994, p. 243.

<sup>285</sup> «Desde la Rusia de Thomas de Thomon hasta la Polonia de Corrazzi y a la América de Jefferson, pasando por la Francia de Bosio y de Pradier, por la Inglaterra de Soane y de Westmacott, por la Alemania de los nazarenos, de Langhans (...) se desarrolla un ciclo de formas, deducidas unas de otras, al amparo de una ideología puramente conceptual de la Belleza», Pierre FRANCASTEL. «La reacción clásica del siglo XIX». A: HUYGHE, René (Dir.). *El arte y el hombre*. Vol III. Barcelona: Editorial Planeta, 1970, p. 294.

<sup>286</sup> FONTBONA. «Del Neoclassicisme a la Restauració», VI, 1983, p. 102; Matilde GONZÁLEZ LÓPEZ. «La contribució dels artistes catalans al Romanticisme històric». *Revista de Catalunya*. 2011, 275 – 276, p. 82 – 83.

<sup>287</sup> RIVERO. *Pau Milà i Fontanals...*, 1983, p. 159 – 161.

<sup>288</sup> Carta de Pau Milà i Fontanals al Marquès d'Alfarràs. Arxiu de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi (Doc. 2.27.21). Vegi's «Annex 2»

Overbeck, més feliç, va venir de bona hora a Itàlia, i, preparà que l'estat pels sants estudis, gràcies sobretot a les nobles tendències d'un esperit enllevat, davant les obres senzilles de Fiesol de Gozzoli, de Carpaccio, tant verdaderament pausades, tant admirables per l'unció, totes radiant d'expressions celestials, i que en les il·luminacions d'una fe ardent dintre la seva serenitat, Overbeck se sentí enlluernat d'una repentina llum. Ell va comprendre, amb la ràpida intuïció d'un geni, que el vas camp quedava menut després dels primers. S'obria a l'art nou, a l'art seriós, que no volia pas despreciar els ensenyaments de la tradició cristiana. Docil a aquesta feliç inspiració, ell la sap traduir admirablement dins les seves obres, on la fe dels segles primitius s'uneixen a una forma més savia, com a la originalitat de les concepcions, originalitat que no però res a la fecunditat d'aquell laboriós llapis. Una imaginació brillant i una creença basta que es nodreix de fortes lectures ofrenen al gran artista amb el tresor preciós de les seves santes creences (...) Bona part dels seus dibuixos vinguts, podem dir, a corrent del llapis, són obres d'art on els ulls i sobretot el cor no es podien despegar.<sup>289</sup>

Overbeck esdevé el símbol del camí que l'art havia d'emprendre gràcies a Milà i a artistes del grup nazarè, com Pelegrí Clavé. A les seves *Lecciones*, Clavé assumeix la figura d'Overbeck i de Rafael com a autoritats i, en general, contribueix a resumir el que s'havia anat perfilant des de la perspectiva acadèmica a Catalunya.

El joven no debe pensar en el ideal, debe imitar solamente la naturaleza y cuando consumado en el arte, entonces, puede pensar en aquella parte

---

<sup>289</sup> Pau MILÀ I FONTANALS. *L'Escola Alemanya*. Biblioteca Nacional de Catalunya, Fons Milà i Fontanals, Llibretes d'Art. Art Germànic. Capsa 3/2. Vària. p. 2.

dificilísima de la pintura. Ideal, puede decirse, es poner en práctica el concepto que ha formado la imaginación de Dios, de la virgen (...)»<sup>290</sup>

Això és, exactament, el que pregonava Manuel Milà i Fontanals al seu petit tractat de 1848, quan recomanava als artistes que es dediquessin «con esmero al estudio de la naturaleza, puesto que su contemplación ofrecerá repetidas ocasiones de elevarse a las ideas de lo bello»<sup>291</sup>. També veiem una proposta similar en el discurs de Manjarrés de 1859, on assegura que la filosofia eclèctica és la que «ha zanjado la cuestión entre naturalistas e idealistas»<sup>292</sup>. La creença en la superació de sistemes que es veien arcaics però amb la utilització parcial d'allò que els caracteritza sense perdre, nogensmenys, l'empremta de l'espiritualitat, és la base del programa dels natzarens catalans, cosa que van extreure de Victor Cousin (Paris, 1792 – Canes, 1867):

L'éclectisme nous est bien cher, sans doute, car il est à nos yeux la lumière de l'histoire de la philosophie, mais le foyer de cette lumière est ailleurs. L'éclectisme est une des Applications les plus importantes et les plus utiles de la philosophie que nous professons, mais il n'en est pas le princiipi. Notre vraie doctrine, notre vrai drapeau, est l'espíritualisme, cette philosophie aussi solide que généreuse.<sup>293</sup>

---

<sup>290</sup> Pelegr n CLAVÉ. *Lecciones estéticas*. M xic: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Aut noma de México, 1990, p. 98.

<sup>291</sup> Manuel MIL  Y FONTANALS. *Manual de est tica traducido libremente de V. C.* Barcelona: Imprenta y Fundición de Pons y Ca. 1848, p. 6.

<sup>292</sup> MANJARRÉS. *Discurso...*, 1859, p. 5.

<sup>293</sup> Victor COUSIN. *Du vrai, du beau et du bien*. Paris: Didier – Libraire, 1853, p. 3 – 4. Citem aquí, com es veu a la bibliografia, d'una edició de 1853, la primera data de 1836: Victor COUSIN. *Cours de philosophie professé a la Faculté des Lettres pendant l'année 1818, sur le fondement des idées absolues du vrai, du beau et du bien*. Paris: Hachette, 1836, 391 p.

Però la introducció de la teoria estètica de Cousin a Catalunya segurament es deu, un cop més, a Pau Milà i Fontanals. Cal anotar que a la part estètica i teòrica de Milà als apunts de Vilafranca hi conflueixen un seguit d'aportacions d'autors estrangers que havien anat conformant les bases de l'estètica contemporània, bases que són integrades en els apunts de Vilafranca, on Milà parla, per exemple, del sublim matemàtic i el sublim dinàmic que va establir Kant a la *Crítica del Judici*<sup>294</sup>. Ara bé, el deute més important és el que manté amb Victor Cousin.

En carta al seu germà Pau, Manuel Milà parla de «nuestros proyectos estéticos»<sup>295</sup>, referint-se a una publicació que mai va aparèixer on, suposadament, havien de constar-hi les idees estètiques més personals dels dos germans<sup>296</sup>. Tanmateix, Manuel Milà, en aquesta mateixa carta, explica que pretén publicar un manual d'estètica en solitari «para ganar aquí [a Madrid] alguna onza»<sup>297</sup> i assegura al seu germà que les idees de més valor que havien gestat entre els dos les guardava per a aquesta hipotètica publicació conjunta i finalment mai realitzada<sup>298</sup>. El manual de Manuel és una traducció «libre», com diu en carta i com finalment apareixerà a la portada del llibre, del de Cousin, autor que com assenyala també Jorba era conegut a Catalunya de feia temps<sup>299</sup>.

Els apunts sobre estètica de Pau Milà mantenen també coincidències amb Cousin, sobretot pel que fa a la consideració de la Bellesa com una entitat abstracta,

---

<sup>294</sup> Fons d'autors locals. Pau Milà i Fontanals. Lliçó 3. Centre de Documentació Vinseum. Vegi's «Annex 11».

<sup>295</sup> Carta de Manuel Milà a Pau Milà, datada a Madrid, 21 de novembre de 1846. Biblioteca Nacional de Catalunya, Ms. 5038 /1. Vegi's «Annex 9».

<sup>296</sup> També fa referència a aquesta carta Manuel JORBA. *L'obra crítica i erudita de Manuel Milà i Fontanals*. Barcelona: Curial – Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989, p. 77-85

<sup>297</sup> Carta de Manuel Milà a Pau Milà, datada a Madrid, 17 de gener de 1846 . Biblioteca Nacional de Catalunya, Ms. 5038 /1. Vegi's «Annex 10».

<sup>298</sup> «Añadiría algo de Jouffroy pero dejaría las mejores ideas para nuestra grande obra que no dejaras de poder vender cuando vengas á esta: obra que enunciaría con algún aparato en el prólogo». Carta de Manuel Milà a Pau Milà, «Correspondència de Manuel Milà, 1846 - 1884», Madrid, 17 de gener de 1846 . Vegi's «Annex 10».

<sup>299</sup> JORBA. *L'obra crítica i erudita...*, 1989, p. 84.



diferenciada d'allò útil i equivalent a allò vertader i a allò bo<sup>300</sup>. Segueix també a Cousin en la idea del sentiment desinteressat de la bellesa com quelcom diferent de la sensació<sup>301</sup>. D'aquí la divisió de les arts, que coincideix altra vegada entre el català i el francès.

En tot cas, la idea central de Cousin i la de Milà és la mateixa: l'art és la representació física d'una idea<sup>302</sup>; i com a tal ha de trobar un punt just entre el naturalisme i l'idealisme<sup>303</sup>.

Així doncs, si d'una banda, impera un idealisme fortament vinculat a la religió; de l'altra, el pes del classicisme és extraordinàriament notable. La vinculació religiosa es pot constatar en la incorporació de Hegel en els teòrics catalans. Pau Milà i Fontanals, com veurem en el capítol sobre historiografia, l'utilitza només parcialment i Manjarrés, que persistirà amb el Natzarenisme durant la segona meitat del segle XIX, es veurà obligat a divergir de l'alemany en un punt central de la seva estructura teòrica (la superioritat de la bellesa artística respecte a la natural), malgrat seguir-lo en bona part del seu discurs especulatiu. Així, Hegel dirà que «puede afirmarse ya de entrada que lo bello artístico es superior a la naturaleza. Pues la belleza artística es la belleza generada y regenerada por el espíritu»<sup>304</sup>. En canvi, Manjarrés insistirà en un punt de vista oposat per tal d'evitar el fet de veure's arrossegat lluny de l'ortodòxia catòlica:

---

<sup>300</sup> Fons d'autors locals. Pau Milà i Fontanals. Lliçons 1, 3 i 5. Centre de Documentació Vinseum. Vegi's, per la Lliçó 1, «Annex 13»; per la Lliçó 3, «Annex 11» i per la 5, «Annex 12».

<sup>301</sup> Fons d'autors locals. Pau Milà i Fontanals. Lliçó 7. Vegi's «Annex 14». Per altra banda, vegi's COUSIN. *Du vrai, du beau...*, p. 153.

<sup>302</sup> COUSIN. *Du vrai, du beau...*, 1853, p. 188. Per altra banda Fons d'autors locals. Pau Milà i Fontanals. Lliçó 10. Vegi's «Annex 15».

<sup>303</sup> COUSIN. *Du vrai, du beau...*, 1853, p. 467-468. Per altra banda, Per altra banda Fons d'autors locals. Pau Milà i Fontanals. Lliçó 9. Vegi's «Annex 16».

<sup>304</sup> HEGEL. *Lecciones sobre la estética*, 2011, p. 7.

La Belleza existe en el Arte, en su verdadero modo de ser, porque es la conformidad más asequible de la forma con la idea más verdadera y buena que el hombre puede alcanzar. (...) La naturaleza responde a otro orden [que l'art], responde a una idea más elevada, y a una elevación a que el hombre no puede alcanzar, a la del trono del Altísimo. En este sentido, la obra de la Naturaleza es superior a la obra del Arte<sup>305</sup>

A més, la correspondència que l'imaginari teòric d'aquest grup va tenir en la pràctica, ens porta a veure que el Romanticisme queda reduït a idees i temàtiques concretes, però al mateix temps, que en molts altres casos, el classicisme és imperant. Per exemple, en el cas de «Jacob rebent la túnica ensangonada del seu fill Josep», obra de Clavé datada a 1842<sup>306</sup> i conservada al Museu d'Art de Girona. És rellevant ressaltar el fet que es tracta d'una obra d'«autoafirmació» dins del corrent nazarè, relacionat amb el programa pictòric de Friedrich Wilhelm von Schadow (Berlín, 1792 – Düsseldorf, 1862) a la Casa Barthóldy de Roma<sup>307</sup>.

Òbviament, resulta simptomàtic detectar en un dels principals artistes nazarèns una composició clara i harmoniosa, en fris, el joc de colors, la codificació dels rostres, la construcció dels plans, els sentiments continguts, el predomini de la línia per sobre del color i, en general, la idealització de la naturalesa i la forta empremta rafaelesca de les figures.

El Natzarenisme, doncs, té tant present l'idealisme romàntic alemany dels Schlegel com els preceptes formals assenyalats per Mengs.

---

<sup>305</sup> José DE MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *Teoría estética de las artes del dibujo*. Barcelona: Establecimiento tipográfico de Jaime Jepús, 1874, p. 41 - 45

<sup>306</sup> Vegi's Jordi DE NADAL. *Jacob rep la túnica ensangonada del seu fill Josep*. Girona: Museu d'Art de Girona, 2010, 24 p.

<sup>307</sup> *Ibidem*, p. 14.



**Figura 6.** Pelegrí Clavé, *Jacob rebent la túnica ensangonada del seu fill Josep*. Oli sobre taula, 99 x 136 cm, 1842, Museu d'Art de Girona.

Com defensàvem en un article recent<sup>308</sup>, ens hem d'inclinar per classificar el Natzarenisme com un corrent d'arrel neoclàssica, tot i que amb una forta empremta de les teories romàntiques, àvidament explorades per altres autors<sup>309</sup>. I és que com veurem ens els capítols dedicats a la historiografia, els raonaments de Mengs seran els que conduiran el discurs historicoartístic en autors que pertanyen al natzarenisme: així, el dogmatisme dels principis i les lleis en l'anàlisi de les obres d'art, el caràcter orgànic de la història de l'art (és a dir, la concepció d'un origen, progrés i decadència en els estils), el seguiment dels canvis estilístics a través dels

---

<sup>308</sup> Guillem TARRAGÓ VALVERDE. «Noves idees sobre la gènesi i la persistència de la teoria de l'art neoclàssica a Catalunya». *Butlletí de La Reial Acadèmia Catalana de Sant Jordi*, 2014, 28, p. 57 – 68.

<sup>309</sup> Segurament, l'anàlisi global més rigorós que s'ha centrat en detectar la influència de l'estètica romàntica alemanya en el natzarenisme català és la ja citada tesi doctoral de GONZÁLEZ LÓPEZ. *La influencia de la estética alemana...*, 1992.

prejudicis estètics del Neoclassicisme i la metodologia mengsiana d'anàlisi estructurada a partir per les parts que formen la pintura (clarobscur, disseny, harmonia i composició per tal de pouar el «bell ideal») seguiran ben vigents durant el segle XIX<sup>310</sup>.

Per altra banda, la concepció de les disciplines artístiques és, fins a cert punt, la continuació del mètode classicista hibridat amb les idees del Romanticisme. Així, entendrem que Manjarrés perpetuï la refonamentació del repertori, de la qual es derivava «la possibilitat de depurar l'arquitectura de les herències barroques com una nova manera d'entendre-la en tant que art combinatòria»<sup>311</sup>:

Sentado como queda que la arquitectura no tiene en la Naturaleza modelo que imitar, sinó elementos que combinar, es preciso conocer estos elementos en su esencia y en su origen<sup>312</sup>

---

<sup>310</sup> Els escrits de Mengs en la fundació de la història de l'art és cabdal arreu d'Espanya, i així s'explica que autors com Manjarrés emprin el seu mètode d'anàlisi: vegi's Ignacio GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ. «La fundación disciplinar de la Historia del Arte en los escritos de Antonio Rafael Mengs». *Liño. Revista Anual de Historia del Arte*. 1991, 10, p. 221 – 235.

<sup>311</sup> Pere HEREU I PAYET. *Teoría de l'arquitectura...*, 1998, p. 133

<sup>312</sup> José DE MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *Teoría estética de la arquitectura*. Madrid: Imprenta y Fundación de Manuel Tello, 1875, p. 15.

### 4.1.2. L'ALTERNATIVA AL NATZARENISME

A Catalunya, l'influx del que Jorba ha anomenat els «romàntics radicals»<sup>313</sup>, és a dir, els articles i obres de Joseph Andrew de Covert-Spring, Ribot i Fontserè i inclús el primer Piferrer, es centraven exclusivament en la literatura o parlaven d'art de manera genèrica: no tenim cap teòric de les arts plàstiques de la primera meitat del segle XIX que es pugui assimilar a l'associació hugoliana de romanticisme i liberalisme present en obres com *Hernani*<sup>314</sup>. Ara bé, quan a 1851 Francesc Pi i Margall escriu la seva *Historia de la pintura en España* sí que recull certes idees que havien estat expressades en el camp de la literatura i que provenien del Romanticisme dit «radical». Per exemple, una lectura de la religió molt pròxima al *Nouveau christianisme* de Saint-Simon, i especialment a la interpretació en base una mena de socialisme catòlic de Philippe Buchez (Matagne – la – Petite, 1796 – Rodez, 1865) i de les *Paroles d'un croyant* d'Hugues Felicité Robert de Lamennais (Saint Malou, 1782 – Paris, 1854).

El arte cristiano difiere tan esencialmente del antiguo como el cristianismo del culto de los ídolos. Era el paganismo todo material; todo espiritual el cristianismo (...) Sancionaba el cristianismo con la unidad de Dios la unidad de la especie humana; con la multiplicidad de sus divinidades conservaba y eternizaba el paganismo la división de razas, de castas, de condiciones sociales. [Jesucruist] Lleno de celo por la humanidad, le dio su ciencia, su pan, su vida; no satisfecho aún, le comunicó ese mismo amor que le abrasaba, este amor que ha obrado después de él tantos prodigios, que ha

---

<sup>313</sup> JORBA. «Els Romàntics Radicals», 2002.

<sup>314</sup> «Le romantisme, tant de fois mal définie, n'est, à tout prendre, et c'est là sa définition réelle si l'on ne l'envisage que sous son côté militant, que le liberalisme en littérature (...) La liberté dans l'art, la liberté dans la société, voilà le double but auquel doivent tendre d'un même pas tous les esprits conséquents et logiques », Victor HUGO. *Hernani*. Paris: Eugène Renduel, 1836, p. 2 - 3.

sepultado la esclavitud entre las ruinas del Imperio, que està combatiendo la tirania bajo todas sus fases hace veinte siglos, que lucha aún y tiene abierto el abismo en que van a ser devorados los últimos azotes de los pueblos, que ha levantado cases de asilo para los pobres y los enfermos, que ha escudado con los muros de los templos á los reos de muerte (...) abrió la puerta á esas santas revoluciones que vienen desde tantos siglos operando la lenta y penosa emancipación del mundo.<sup>315</sup>

Tot plegat concorda perfectament amb l'ideari de Lamennais a les *Paroles*, on es pregunta a Jesucrist per l'actualitat i se'l fa respondre que veu «un peuple combattre comme l'archange Michel combattoit contre Satan»<sup>316</sup> però també amb el saint-simonisme de Covert-Spring a les seves *Misceláneas*, on parla d'un cristianisme aliat amb la causa de la llibertat<sup>317</sup>. Sabem, per Jutglar<sup>318</sup>, que Pi llegia a Lamennais, i potser és a través d'ell que pren idees expressades en el francès i que tenien un llarg recorregut en la història de la teoria de l'art, com la unitat dins la varietat<sup>319</sup>; tot i que Pi estava igualment interessat en Hugo, on hi apareix igualment aquesta idea i, de fet, ocupa un lloc central en la descripció de la catedral de Notre-Dame de Paris, ja que és la base a partir de la qual es descriu l'essència del monument<sup>320</sup>. Passa el mateix amb la opinió que l'art és una mena termòmetre

---

<sup>315</sup> Francisco PI Y MARGALL. *Historia de la pintura en España*. Madrid: Imprenta de los Hermanos Manini, 1851, p. 28.

<sup>316</sup> Hugues Felicité Robert DE LAMENNAIS. *Paroles d'un croyant*. Paris: Eugène Renduel, p. 9.

<sup>317</sup> Joseph Andrew COVERT-SPRING. *Misceláneas dióglotas políticas y literarias*. Barcelona: Imprenta de J. Verdaguer, 1836, p. 5.

<sup>318</sup> Antoni JUTGLAR. *Pi i Margall...*, 1975, p. 184.

<sup>319</sup> Sobre el lloc que ocupava la idea de la varietat en la unitat dins la teoria de Lamennais, es pot veure Juan PLAZAOLA. *Introducción a la estética: Historia, teoría, textos*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2007, p. 157.

<sup>320</sup> Victor HUGO. *Notre-Dame de Paris*. Paris: Pocket, 2015, p. 151.

filosoficocultural de les societats<sup>321</sup>, vertader *leitmotiv* de la *Historia de la pintura en España*<sup>322</sup>.

La divisió que s'ha fet tradicionalment en el terreny literari entre un Romanticisme conservador i medievalista i un altre de políticament liberal i «futurista»<sup>323</sup> és difícilment aplicable al camp de les arts plàstiques, si bé és cert que a la *Historia de la pintura en España* de Pi es proposa un art connectat amb l'actualitat i critica el que considera una actitud evasiva dels natzarens:

¿Dónde está el David de nuestra revolución? ¿Dónde estan nuestros artistas? A cada cañonazo han retrocedido un siglo, y los tenemos ya más allá de la restauración, los tenemos en la Edad Media<sup>324</sup>

Malgrat que Pi, en tant que intel·lectual interessat per l'estudi de l'Edat Mitjana, és un medievalista, critica l'adopció natzarena del llenguatge tardomedieval. Així doncs, és la mirada envers l'Edat Mitjana el que canvia: la idealització dels natzarens desapareix en Pi, la visió d'un moment històric en el qual la devoció cristiana guiava la creació ja no interessa, el que reclama és un art vinculat amb els problemes políticsocials d'aleshores, evidentment des d'un posicionament esquerrà. I aquest posicionament el portarà a demanar que els artistes executin obres d'art enteses com a expressió del sentiment individual articulat, alhora, com

---

<sup>321</sup> *Ibidem*, p. 225.

<sup>322</sup> «Esas bellas catedrales góticas que resumían tan bien su época, que eran la traducción más fiel de los sentimientos cristianos...». PI Y MARGALL. *Historia de la pintura en España*, 1851, p. 43.

<sup>323</sup> Vegi's, a tal d'exemple, JURETSCHKE. *Del Romanticismo liberal en Cataluña*, 1954.

<sup>324</sup> PI Y MARGALL. *Historia de la pintura en España*, 1851, p. 4.

a llenguatge útil per determinar a les persones «aux actes sociaux»<sup>325</sup>, tal com es deia a la *Doctrine de Saint-Simon*. Pi reclama un art que tingué en compte les injustícies sobrevingudes amb industrialització emergent:

Artistas que amáis de corazón el arte, cerrad ante vosotros las puertas de lo pasado, vivid y pensad en medio de los pueblos que rugen a vuestro alrededor (...) La humanidad sufre y está en perpetua lucha; en lugar de inmortalizar a los héroes que sucumbieron en la guerra, immortalizad con vuestros pinceles los mártires de nuestras sangrientas revoluciones<sup>326</sup>.

Aquest esperit també el trobem estès en la historiografia d'ideologia esquerrana, com és el cas de Jules Michelet (París, 1798 – 1874), defensor de la implicació dels artistes en la problemàtica social convidant-los a «recorrer la inmensidad de las profundidades sociales, en vez de quedarse a la superficie y ceder a la comodidad para subir»<sup>327</sup>.

Tot plegat, portaria a pensar que es proposa un art realista de tipus courbetià, però respecte a la formalització d'un art idealitzant, on la realitat és transformada per una visió depurada de la naturalesa, Pi és ambigu. D'una banda, persistim en l'esquema de la bellesa ideal, si bé matisat: «reproducen, imitan, se acercan más o menos a la belleza ideal; però no sienten ni hacen sentir»<sup>328</sup>, diu Pi dels natzarens. Per aquest historiador, en l'art hi ha d'haver certa depuració de la realitat, però combinada amb una interpretació directa de la realitat: «Osado como

---

<sup>325</sup> Amand BAZARD; Prosper ENFANTIN. *Doctrine de Saint-Simon: exposition ; première année, 1828-1829*. Paris: Bureau de l'Organisateur, 1831, p. 94.

<sup>326</sup> PI Y MARGALL. *Historia de la pintura en España*, 1851, p. 15.

<sup>327</sup> Mario DE MICHELI. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 19

<sup>328</sup> PI Y MARGALL. *Historia de la pintura en España*, p. 6.



todo hombre de genio, mezcla lo verdadero con lo ideal»<sup>329</sup>. En qualsevol cas, ja no estem davant del rigorisme depurador que propugnaven els natzarens, sinó davant d'algú que, probablement influït per la teoria de l'art saintsimonista, creu que el primer deure de l'artista és donar una visió del món pròpia del creador, l'obra del qual, a més, ha de ser un mirall on la societat s'hi pugui veure reflectida<sup>330</sup>:

Ellos en quienes se supone mayor sensibilidad, ¿han de ser precisamente los que no participen de los dolores de los pueblos? No es artista el que pinta lo bello, ni el que procura acercar a sus producciones a un ideal que forjó su fantasía; es solo artista el que sabe reproducir su vida interior, su vida de relación, que es la vida de la Sociedad a que pertenecemos, la vida del mundo en que habitamos.<sup>331</sup>

Al mateix temps, però, desaprova el naturalisme extrem de Caravaggio en considerar inapropiat el realisme per a temes bíblics:

---

<sup>329</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>330</sup> «[Saint-Simon] pensaba en cambio que los artistas, como nuevos sacerdotes, estaban mejor dotados para impulsar a la humanidad hacia el progreso, mediante la estimulación de los sentimientos (...) definía al artista de forma muy amplia, como el hombre de imaginación, declarando que el termino incluye a todos los maestros morales. (...) Y en un diálogo adicional entre un artista y un hombre de ciencia, o *savant*, el ex militar Saint-Simon hacía decir al artista: “Somos nosotros, los artistas, quienes serviremos a vosotros de Vanguardia: el poder de las artes es en verdad más inmediato y más rápido; cuando deseamos difundir nuevas ideas entre los hombres , las inscribiremos en el mármol o en la tela (...) y de esa manera, sobre sobre todas las otras, ejercemos una influencia eléctrica y victoriosa. Nos dirigimos a la imaginación y a los sentimientos de la humanidad...» Donald Drew EGBERT. *El arte y la izquierda en Europa: De la Revolución Francesa a mayo de 1968*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981, p. 125 - 126.

<sup>331</sup> PI Y MARGALL. *Historia de la pintura en España*, 1851, p. 5.

Hombres que profesen las exageradas ideas de Caravaggio no pueden dedicarse mas que a la pintura de costumbres populares: la razón y la imaginación se negarán eternamente a aceptar como imagen de Moisés o de Jesús la figura de cualquier aventurero. No discutiremos si es o no admisible el naturalismo; pero suponiendo que lo sea, ¿podremos convenir jamás en que no haya de haber elecciones de modelos según diversa clase de argumentos por que nos dedicamos?<sup>332</sup>

Així doncs, no podem presentar a Pi com a realista, però sí, tanmateix, com algú que des del terreny teòric va iniciar el procés que portaria cap al realisme i que a Catalunya formalitzaria Ramon Martí Alsina<sup>333</sup>. De fet, és Pi l'únic català que, dins del debat de les arts plàstiques, proposava idees diferents a les del Purisme, si bé és cert que, com Manjarrés, aspirava a una fusió perfecta entre naturalisme i idealisme<sup>334</sup> cosa que, potser, és la continuació de la voluntat conciliadora expressada en el debat entre classicistes i romàntics de López Soler, en el qual s'optava per una opció ponderada entre els dos extrems<sup>335</sup>. I és que Pi i Margall és qui va traslladar l'ideari dels teòrics de la literatura de principis de segle, sobre el qual n'hem esbossat algunes idees en capítols anteriors, cap al terreny de les belles arts i, al mateix temps, serà un notable precedent perquè el pintor Ramon

---

<sup>332</sup> *Ibidem*, p. 368.

<sup>333</sup> Tot i que no hi estem d'acord, hem d'apuntar que Vicente Maestre va fer notar que el realisme de Martí Alsina i el de Courbet eren diferents, que l'ambient intel·lectual francès i l'espanyol diferien tant profundament que el realisme que es va donar al país veí era diferent del nostre, almenys en el terreny teòric. Vegi's Vicenç MAESTRE. «Idees i pintura a la segona meitat del segle XIX». *L'Avenç*. 1978, 7, p. 73. Nosaltres argumentarem seguidament que no es poden equiparar les idees de Martí Alsina amb les de Manjarrés.

<sup>334</sup> «El naturalismo y el idealismo están aquí combinados de la manera más sublime y fácil; no cabemás perfección, no cabe ya más armonía». PI Y MARGALL. *Historia de la pintura en España*, 1851, p. 345.

<sup>335</sup> «Los clasicistas tienen modelos en un género que se acercan mucho a la perfección, e igualmente los tienen los románticos; unos y otros escriben según el carácter de las causas que han concurrido en la formación de sus sistemas, y aunque seamos de parecer que las del género romántico son más poéticas, no por esto desconocemos el grande mérito de las que inflamaron la imaginación de Homero», Ramón LÓPEZ SOLER. «Conclusión del análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas». *El Europeo*. 1824, 8, p. 257.

Martí Alsina (Barcelona, 1826 – 1894) faci encara un pas més cap al realisme i enllaci la continuació d'una alternativa a la teoria de l'art hegemònica de Catalunya.

El primer document amb difusió que prové de la ploma de Ramon Martí Alsina és un esberrany de discurs d'incerta datació<sup>336</sup> que nosaltres només podem situar a finals de la dècada de 1850. Conegutíssim esberrany i, com vèiem en la nota anterior, profusíssimament citat per la historiografia contemporània<sup>337</sup>, cal que persistim en aquesta redundància per coherència discursiva:

Póngase frente la masedumbre, la sosa ciencia y la filosofía de Overbeck, las armas de Vernet. Surja el cerco de los pintores apuestos en todas partes... que, ya que los hombres no somos dioses, ya que no encontramos la verdad directamente como fuera dado a una suprema intel·ligència, venga la lucha, y encontraremos resultados y verdades, procedentes de las diversas fuerzas de las ideas<sup>338</sup>

---

<sup>336</sup> Qui el va treure a la llum, i per tant, qui veié el document, assegura que és un esberrany «del seu discurs a l'Acadèmia en 1859» Joaquim FOLCH I TORRES. *El pintor Martí i Alsina. Els precedents artístics, l'home, l'artista, l'obra*. Barcelona: Publicació de la Junta Municipal d'Exposicions, 1920, p. 120. Fontbona, en canvi, tot i citar a Folch i Torres, diu que és de 1855: FONTBONA. «Del Neoclassicisme a la Restauració», VI, 1983, p. 129 i Triadó de 1853: Joan-Ramón TRIADÓ. «La ideologia artística de Ramón Martí Alsina». A: *Actas del VIII Congreso de Historia del Arte*. Cáceres: Editora Regional de Extremadura, p. 553. Per altra banda, Chillón segueix a Folch i Torres: Maria Concepción CHILLÓN DOMÍNGUEZ. *El pintor Ramon Martí Alsina (1826-1894): Contrastos de la seva vida a partir d'una documentació inèdita, i proposta d'un primer catàleg*. [en línia] <<http://www.tdx.cat/handle/10803/5201>> [Consulta: 2 febrer 2014], p. 69. Sembla versemblant que fos a 1859 quan es va llegir un hipotètic discurs que ningú, a banda de Folch i Torres, sembla haver-lo pogut llegir, ja que va ser llavors quan Ramón Martí Alsina va esdevenir acadèmic: «Habiendose manifestado por el Señor Presidente que la academia se hallaba en el caso de elegir dos académicos artistas por las plazas que habian dejado vacantes los Señores Lorenzale y Batlle al ser nombrados Director de la Escuela el primero y el segundo profesor de la clase de colorido y composicion, se procedió a la votacion por escrutinio, de la cual resultó haber sido elegidos don Ramon Martí, profesor de la clase de Figura, por catorce votos», Vegin-se les actes de l'acadèmia de Barcelona, «Annex 23».

<sup>337</sup> Aquí hauríem d'afegir a Maria Lluïsa FAXEDAS BRUJATS, «Ramon Martí Alsina, pintor de historia: entre el romanticismo y el realismo». *Goya*. 2013, 344, p. 238.

<sup>338</sup> FOLCH I TORRES. *El pintor Martí i Alsina...*, 1920, p. 120.

Es tracta del primer atac directe contra la ideologia natzarena i que més tard, «en un discurs llegit amb motiu de l'obriment d'una de les primeres exposicions d'art a l'Ateneo Catalán»<sup>339</sup> (tampoc sabem exactament quan) reforçaria:

Hay entre nosotros contradicción y lucha; no importa, pues, no hay vida, no hay progreso sin oscilación y sin lucha. Nos observamos y nos criticamos en virtud de la actividad y la ilustración cada día mayor entre nosotros. Buenas son las pugnas entre los que estudian en París y los que estudian en Roma. Buenas son las defensas y las impugnaciones que resultan de los cuadros opuestos. Opónganse las armas y las vivezas de Vernet a la cristiana filosofía de Overbeck; las realidades de Decam, a la fantasía de Kant Bach y disútese. Sí, la juventud en nuestra pintura, anda y le tocará llegar ayudada por la ciencia<sup>340</sup>.

A partir d'aquest text podem encaixar a Martí Alsina com a part de la seqüència que aspirem a interpretar. Lliga amb el hegelianisme d'esquerres de Pi i Margall el fet de copsar com a positiu el moviment històric, en aquest cas en referència a l'art. És a dir, el fet d'entendre que és gràcies a la «lucha» que s'esdevé el progrés, que el millorament de la humanitat és el canvi en la història, cosa que és exactament el pol oposat d'una perspectiva conservadora, la qual, nogensmenys, també es va saber aprofitar de Hegel:

Unlike the Right Hegelians who interpreted Hegel's synthesis in a more Christian manner as the basis of the unity of throne and altar and who

---

<sup>339</sup> *Ibidem*.

<sup>340</sup> *Ibidem*, p. 120 – 121.

were drawn toward Romantic nationalism, the Left Hegelians rejected Hegel's synthesis as merely spiritual and they sought to bring about the actual transformation of social reality<sup>341</sup>

Òbviament, aquest posicionament que l'esquerra hegeliana portava al camp social i que Martí Alsina i, com veurem més endavant, Pi i Margall, portaven al terreny de la reflexió artística i de la història de l'art, es vincula, a més, amb el rebuig a la ideologia dels natzarens, citant a Overbeck, i, en el cas de Martí Alsina, oposa aquells que optaven per Roma com una opció caduca i aquells que optaven per París. Per tot plegat, no podem lligar el corrent de pensament de Martí Alsina amb el de Manjarrés i la resta de natzarens, cosa que va pretendre Vicente Maestre<sup>342</sup>. Així doncs, en aquest cas podem afirmar que una ideologia progressista en la qüestió social<sup>343</sup> s'agermana amb una perspectiva igualment progressista pel que fa a les idees artístiques, cosa que, val a dir, no és una constant històrica.

---

<sup>341</sup> Michael GILLESPIE. «Nihilism in the Nineteenth Century: From Absolute Subjectivity to Superhumanity». A: STONE, Alison (Ed.). *The Critical History of Nineteenth-Century Philosophy*. Edinburgh: Edinburg University Press, 2011, p. 284.

<sup>342</sup> MAESTRE. «Idees i pintura...», 1978, p. 73

<sup>343</sup> Sabem que Martí Alsina va passar per un destacat republicà: CHILLÓN DOMÍNGUEZ. *El pintor Ramon Martí Alsina...*, p. 274.

## 4.2. LA HISTORIOGRAFIA IDEALISTA

L'hem anomenada «idealista» per diferenciar-la del segon positivisme i de les primeres temptatives historiogràfiques encarnades en Piferrer i Francesc Pi i Margall, però el cert és que tot i mantenir i potenciar un substrat idealista, constatem un clar emmirallament amb tot allò que l'arqueologia francesa havia establert durant les primeres dècades del segle XIX i sistematitzat amb els primers manuals dels anys quaranta.

Les diverses tendències romàntiques que es manifesten en la historiografia de l'art es mouen en un marc comú pel que fa a la valoració dels artistes, si bé els motius que aporten per formular aquesta valoració varien. No són concepcions teorètiques enfrontades, sinó l'intent de desprestigiar el contrincant ideològic o, inclús, condicionants polítics allò que motiva la diferència entre les argumentacions dels germans Pi i Margall i el grup natzarè. Malgrat certes diferències, la base de la ideologia artística segueix essent comuna, i això ens ho demostrarà la fortuna crítica.

En aquest sentit, pel que fa l'art de l'època del Neoclassicisme, tant en Pi com en els natzarens, hi perviu una visió pròxima: era vist com una restauració dels valors artístics del classicisme que el Barroc va menysprear, i per tant es tractava, *grosso modo*, d'un senyal positiu, però no era suficientment afí al Romanticisme en tant que pretenia establir unes regles massa rigoroses per a la pràctica de l'art, i, a més, presentava una perillosa tendència al paganisme que els tradicionalistes catalans no veien amb bons ulls. L'art Barroc segueix sent menystingut per la historiografia catalana de l'art a mitjans del segle XIX. L'única aportació localitzada que no rema en aquesta direcció prové d'una ploma profana en la crítica d'art, però entesa en qüestions d'església, de la del pare Maurici Flaquer, que fou capellà de l'església de Betlem quan es publicaven les entregues de la *Barcelona Antigua y Moderna* de Pi i Arimón. El judici de Pi i Arimón, com és conegut, atacava des d'un punt de

vista il·lustrat les formes barroques de l'església barcelonina de Betlem<sup>344</sup>, i va desagradar enormement a Flaquer, cosa que el va decidir a publicar un fullet on defensava la seva parròquia. Partint dels principis vitrubians (solidesa, comoditat i bellesa), Flaquer assegura que l'església de Betlem s'hi adequa perfectament. Pel que fa a la bellesa, en subratlla la seva relativitat, raonament de notable interès a mitjans del segle XIX, i dels ornaments del temple, si bé els considera excessius, en valora la seva factura.

Si pudiesen presentarse tipos perfectos de belleza para cada parte de las que comprenden las bellas artes, no se hubiera escrito tanto sobre la palabra belleza , en sentido tan opuesto, ni estarían discordes los críticos al formar juicio sobre las obras de arte (...) concretándose al examen de la iglesia de Ntra. Sra. de Belén es preciso confesar que ninguna otra Iglesia la aventaja en solidez y comodidad<sup>345</sup>.

En definitiva, i arribats a aquest punt, val la pena fer notar que és precisament d'un ambient aliè al debat artístic d'on sorgeixen les idees que més s'apropen a la concepció actual de la crítica artística i que en realitat, el segrest del debat artístic per part dels experts ens pot portar a crear-nos un esquema preestablert sobre el gust en la societat del segle XIX.

---

<sup>344</sup> «Artísticamente considerando, el templo de Belén dista mucho de corresponder al bello efecto que produce en el efecto del no inteligente», PI I ARIMÓN, *Barcelona Antigua y moderna*, I, 1854, p. 509.

<sup>345</sup> Vegi's Mauricio FLAQUER. *Observaciones que el cura párroco de Nuestra Sra. De Belén sujeta a la consideración del autor de la obra titulada Barcelona Antigua y moderna, que sale a la luz por suscripción*. Barcelona: Imprenta de A. Brusi, 1851 [o posterior], 4 p.

Tanmateix, la visió de Flaquer segueix imbuïda per l'esperit preceptiu, i pretén justificar la validesa de la seva església a partir de les mateixes normes que servien per atacar-la.

Però a banda de la crítica d'art esporàdica i aliena als circuits habituals, en base a les obres historiogràfiques analitzades, podem afirmar que el període 1851 – 1859 queda lligat per la prevalença de l'idealisme en la construcció del discurs historiogràfic en tots els autors que destaquem d'aquests anys iniciats per la publicació de la *Historia de la pintura en España* de Pi i Margall, culminats per la *Teoría e Historia de las Bellas Artes* de Manjarrés i sostinguts pels apunts de les classes impartides per Pau Milà i Fontanals. A més, és al principi d'aquest període quan es crea l'assignatura de teoria i història de l'art a l'Acadèmia, des de la qual es projectarà la teoria de l'art i la visió historicoartística de Pau Milà i Fontanals.

Fins a cert punt, podem afirmar que es tracta de l'esclat d'allò que s'havia preparat durant la primera meitat del segle XIX, quan la metodologia dels arqueòlegs francesos es combinava amb la teoria de l'art idealista del romanticisme conservador gràcies al mestratge de Pau Milà en Piferrer. Ara, durant els anys 1850-1859 trobarem sistematitzada aquesta proposta metodològica en els apunts de Pau Milà i Fontanals i en el manual de José de Manjarrés. I per altra banda, la *Historia de la pintura en España*, on es posa de manifest una concepció historiogràfica netament idealista, aliena als debats arqueològics i ideològicament enfrontada al natzarenisme.

#### **4.2.1. CREACIÓ DE L'ASSIGNATURA DE TEORIA I HISTÒRIA DE LES BELLES ARTS**

Arreu d'Europa, la institució de les càtedres d'Història de l'Art van acompanyades del que Hermann Bauer en diu «construcción de la Estética como disciplina



enjuiciable artísticamente»<sup>346</sup>. És a dir, que va ser quan l'estètica i la teoria de l'art passen de ser una disciplina normativa, de voluntat inapel·lable, a una d'històrica, o «historiogràfiable», que va sorgir la història de l'art entesa com a camp d'estudi abordable des de certa objectivitat. La teoria de l'art va deixar de ser un dogma a seguir i va esdevenir historiogràficament practicable; i el mateix es va donar amb la mirada vers l'art del passat: ja no era un exemple per a l'art del present, o, en tot cas, a més de ser-ho, es va convertir en un «fenòmen cultural» que calia conèixer i investigar. Així, a data de 1825 va ser establerta la primera càtedra del continent, a Königsberg, a 1844 va seguir Berlín i després, a 1852, Viena.

Però a Catalunya –i a Espanya-, el canvi de punt de vista en relació a la història de l'art trigaria molt a arribar. De fet, podem dir que no és fins a la segona meitat del segle XIX, amb el «segon positivisme», que les publicacions historiogràfiques abandonen el caràcter normatiu i, de fet, passen a ser exclusivament historiogràfiques; abans, inclús Piferrer, tenia necessitat d'acompanyar la història de la regulació teòrica pertinent, en el seu cas, natzarena. El canvi no s'institucionalitzarà fins que a la Universitat de Barcelona, a principis del segle XX, aparegui l'assignatura «Teoria de la Literatura i de les Arts», i especialment amb el professor José Jordán de Urríes y Azara, que finalment va donar a l'estètica el caràcter d'un camp d'estudi historiogràfiable<sup>347</sup>.

Durant el segle XIX, a Catalunya es manté la voluntat normativista, universalista i dogmàtica de la teoria de l'art i de l'estètica deutora, en primer terme, de Winckelmann i Mengs. L'obra d'art és vista com «allò bell», com la ressemblança a un ideal i no com la manifestació d'una facultat humana. D'aquí que els estudis d'història i de teoria de l'art vagin junts durant tot el segle XIX i que, en part, les

---

<sup>346</sup> Hermann BAUER. *Historiografía del arte: Introducción crítica al estudio de la Historia del Arte*. Madrid: Taurus, 1980, p. 27.

<sup>347</sup> FREIXA SERRA. «Los Estudios de Historia del Arte», 2009 p. 82. Per altra banda, també es pot veure la «Teoría General del Arte» d'Urríes per constatar que el sentit que inspira el llibre és la constant confrontació de les diverses opinions existents sobre la qüestió: José Jordán DE URRÍES Y AZARA. *Resumen de teoría general del arte*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1930, 303 p.

teories de Wölfflin i Riegl i, de fet, de la moderna historiografia de l'art, no arribin a tenir presència a Catalunya.

Aquesta és la situació en el qual es va crear l'assignatura d'Història i Teoria de les Belles Arts a Catalunya. No va ser un context universitari on va veure la llum l'assignatura, sinó l'acadèmic. I això és important perquè l'acadèmia de belles arts del segle XIX és una institució estatal que persegueix, més que la recerca científica, la fonamentació i propaganda del poder en el lloc on es vol transmetre l'ensenyament de la creació artística, tant la seva vessant tècnica com els seus principis teòrics.

Als anys quaranta, Pau Milà i Fontanals i Josep Arrau es van oferir a fer classes de teoria de l'art –no d'història-, però segons Marés, a causa de la incertesa generada per l'aplicació del pla d'estudis de 1845 de l'Acadèmia, diríem avui «central», de San Fernando, no es porten a terme les suggeriments d'Arrau i Milà<sup>348</sup>. Finalment, però, el pla d'estudis s'acaba imposant i a 1851 s'adjudica per Reial Ordre la càtedra de Teoria i Història de les Belles Arts a Pau Milà i Fontanals<sup>349</sup>.

Per tant, la incorporació de l'assignatura ve de l'Acadèmia de Sant Fernando. Però la seva concepció no és pas, com anunciàvem més amunt, la d'una disciplina veritablement autònoma, sinó com l'auxili per a artistes que s'estaven formant en la pràctica creativa. Com per Bastús, la història de l'art havia de servir per evitar anacronismes. Caveda, en les seves *Memorias*, explica el canvi que va tenir lloc en l'ensenyament de les belles arts a partir de la reforma de 1845:

---

<sup>348</sup> Federico MARÉS. *Dos Siglos de Enseñanza Artística En El Principado: La Junta Particular de Comercio, Escuela Gratuita Del Diseño, Academia Provincial de Bellas Artes*. Barcelona: Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, 1964, p. 121-123.

<sup>349</sup> Victoria DURÁ. «Pau Milà i Fontanals». [en línia] <[http:// dhac.iec.cat/ dhac \\_p.asp?id\\_personal =302](http://dhac.iec.cat/dhac_p.asp?id_personal=302)> [Consulta: 10 setembre 2015].

No procedían ya a ciegas los dibujantes: la teoría acompañaba a los ejercicios, y la imitación conducida por reglas seguras, no estaba reducida a un procedimiento mecánico. Si la mano obedecía al ojo fielmente, la razón ordenaba las operaciones materiales, buscando las causas y el efecto de la combinación y armonía de las líneas, de las luces y las sombras, del relieve de los cuerpos, de la belleza o deformidad de los perfiles. El profesorado llevaba al fin a la enseñanza el espíritu analítico de la época, su eclecticismo, la experiencia propia, el conocimiento de las variaciones que había sufrido el Arte allí donde alcanzara mayores progresos<sup>350</sup>

Del comentari de Caveda sobre el pla d'estudis de 1845, que és el que acabarà regint a Barcelona<sup>351</sup>, es desprèn que la teoria segueix essent normativa («reglas seguras») i que la història és una matèria auxiliar de l'artista, si bé amb voluntat d'aportar coneixements globals sobre l'art. De fet, són els mateixos paràmetres de Pau Milà i Fontanals, que veurem tot seguit en el proper capítol.

---

<sup>350</sup> José CAVEDA. *Memorias para la historia de la real Academia de San Fernando y de las bellas artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros días*. Vol. I, Madrid: Tello, 1868, p. 103.

<sup>351</sup> Vegin-se les actes de l'acadèmia de Barcelona, «Annex 24».

### 4.3. PAU MILÀ I FONTANALS. ENTRE L'ARQUEOLOGIA I L'IDEALISME

Pau Milà i Fontanals va ser un teòric, pintor i historiador extraordinàriament influent a Catalunya. Es matriculà a l'Escola de Belles Arts de Barcelona el 24 de setembre de 1833, on conegué a Claudi Lorenzale, Pelegrí Clavé, Manuel Vilar i Francesc Cerdà (Barcelona, 1814 – Madrid, 1881), companys amb els quals formà poc després a Itàlia el grup natzarè. Per la Reial ordre de 24 de febrer de 1851 es convertí en el primer professor de la recentment creada classe de teoria i història de les belles arts dels estudis superiors de l'Escola Llotja, càrrec que implicava la seva incorporació a l'Acadèmia de Belles Arts com a acadèmic de número<sup>352</sup>. Va ser en aquest marc on de manera oficial va poder difondre les doctrines del Romanticisme purista, així com una història general de l'art.

És, doncs, de Pau Milà i Fontanals d'on sorgeix bona part de la historiografia artística catalana, però la difusió del seu mètode historiogràfic i de la seva teoria artística no es limita a la molt dilatada audiència de les seves lliçons a l'Acadèmia, sinó que, com hem vist, també va arribar a intel·lectuals molt rellevants per a la història de la història de l'art a Catalunya, com és el cas de Piferrer. A més, també va influir en artistes d'àmbit espanyol, per exemple en el neoclàssic Ponciano Ponzano (Saragossa, 1813 – Madrid, 1877). A les seves memòries, l'escultor confirma el que veníem dient de Milà: que a data de 1839 ja tenia coneixements força sòlids sobre història de l'art. Per altra banda, també es converteix en un testimoni de l'extraordinària reputació que es va forjar Milà com a intel·lectual de les belles arts:

---

<sup>352</sup> DURÀ. «Pau Milà i Fontanals».

D. Pablo Milà (que tanta gloria ha proporcionado a Cataluña y tanta esneñanza y conocimientos a sus barceloneses) que ya en el año 1839 sabía cuanto sabe de Estética e Historia del Arte y que si más conocimientos ha adquirido después, debe de ser hoy un pozo de ciencia y de saber puesto que ya sabía mucho en aquella época, digo que Milà me convidó a su estudio y compañía mientras acababan de construir uno inmediato al estudio que él tenía cuando pintaba el precioso cuadro del Martirio de Santa Olalla<sup>353</sup>

El que pretenem demostrar ara és que en el cas de Milà conviu una mena de doble moral metodològica en la qual es fa patent la utilització indistintament i imbricada dels preceptes de l'idealisme i del positivisme. En aquest sentit, podem situar a Pau Milà com a seguidor parcial de la línia hegeliana, en tant que l'alemany «hace histórico el arte, pero no el concepto de arte»<sup>354</sup>. La diferència entre Milà i Hegel (en aquest cas) és que la història de l'art del català pren com a model els arqueòlegs francesos.

Com és sabut, els textos publicats de Pau Milà són molt escassos i ens donen només algunes pistes sobre el seu punt de vista historiogràfic: els seus articles sobre Giotto<sup>355</sup> s'han de llegir més com un intent de configuració del programa doctrinal del Natzarenisme, en el qual la figura d'aquest pintor de la Baixa Edat Mitjana representava un ideal, que no pas com un estudi historiogràfic seriós. La seva *Estética Infantil* és una simplificació dels seus manuscrits conservats al Centre de Documentació del Museu de les Cultures del Vi de Catalunya

---

<sup>353</sup> Aquest fragment, així com la resta de les seves memòries, està transcrit a Enrique PARDO CANALÍS. *Escultores del siglo XIX*. Madrid: Diego Velázquez, C.S.I.C, 1951, p. 347.

<sup>354</sup> Peter BÜRGER. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 2000, p. 165.

<sup>355</sup> Pablo MILÁ Y FONTANALS. «Giotto». *El Renacimiento*, 1847, 19, p. 445-447 i Pablo MILÁ Y FONTANALS, «Giotto». *Semanario Pintoresco Español*. 1847, 42, p. 334-335.

(Vinseum)<sup>356</sup>. Són precisament aquests documents, juntament amb les «llibretes d'art» de la Biblioteca de Catalunya<sup>357</sup>, els materials que ens permeten entendre el pensament historiogràfic de Pau Milà. A Vilafranca hi trobem les lliçons sobre teoria de l'art i estètica, mentre que a la Biblioteca Nacional de Catalunya hi ha el recull de passatges de diferents autors sobre l'art de bona part del planeta –intercalats amb algunes observacions pròpies- que Milà podria haver utilitzat tant en la preparació de les seves oposicions a la càtedra de l'Acadèmia com en les seves classes, un cop la obtingué. No insistiré en la descripció d'aquests fons perquè ja ho va fer en una acurada tesi de llicenciatura i en un article Núria Rivero<sup>358</sup>.

En parlar de la Índia, Milà cita a Schlegel probablement a causa dels seus articles sobre l'art hindú que també van influir en Francesc Pi i Margall i demostra que tenia consciència d'estar utilitzant una nova metodologia diferent de les obres imbuïdes pel pintoresquisme, on no es pretenia explicar la significació de les obres d'art, sinó simplement destacar-ne aquesta categoria estètica. Diu que sobre la Índia hi ha bibliografia, però que són obres «de estilo pintoresco»<sup>359</sup>. Milà, doncs, és conscient d'estar utilitzant una nova metodologia, d'haver superat (segons el seu esquema historiogràfic) el pintoresquisme.

El que es desprèn dels documents de Vilafranca és que Pau Milà coneixia i compartia les teories de l'estètica idealista<sup>360</sup>.

«La escultura no imita por imitar, sino para representar una idea o un sentimiento por medio de una imagen. Le basta la imitación más sencilla

---

<sup>356</sup> Fons d'autors locals. Pau Milà i Fontanals. Centre de Documentació Vinseum.

<sup>357</sup> Fons Pau Milà. Llibretes d'art. Biblioteca de Catalunya.

<sup>358</sup> RIVERO, *Pau Milà i Fontanals...*, 1983 i NÚRIA RIVERO. «Les notes manuscrites de Pau Milà i Fontanals a l'Arxiu Benach de Vilafranca del Penedès». *D'Art*, 1984, 10, p. 51 - 60.

<sup>359</sup> Fons Pau Milà. Llibretes d'art, Biblioteca Nacional de Catalunya. «Índia (1)». Biblioteca de Catalunya, p. 1.

<sup>360</sup> Sobre aquesta qüestió, a més dels propis documents, es pot veure CUSCÓ I CLARASÓ, «Pau Milà...», 2011, p. 31 i JURETSCHKE. «Federico Schlegel...», 1973, p. 291.

porque solo toma de la realidad lo necesario para la clara expresión del concepto.»<sup>361</sup>

Per ell, doncs, més enllà del coneixement empíric de l'art calia explorar el de la idea que contenia. Hem vist abans la importància de l'eclecticisme estètic de Cousin en Pau Milà. Potser aquesta barreja d'empirisme i idealisme que Milà va trobar en Cousin és el que va permetre, implícitament, portar a terme un estudi historiogràfic basat en la interpretació de les dades externes de les obres d'art combinat amb l'espiritualisme que reclamava sempre el francès. Així, en les seves llibretes d'art abunden les molt repetides cites d'autors com Louis Batissier o Daniel Ramée, dos dels més rellevants arqueòlegs de la França del segle XIX. Per tant, és a través d'aquest tipus de font que en les llibretes d'art Milà s'interessa, tal com es vol subratllar en la «figura 7», per la descripció tipològica de les obres arquitectòniques, per les seves mesures, per la seva ubicació, pels condicionants contextuals, per les seves característiques externes i en definitiva, per la seva configuració material.

Podem afirmar, doncs, que Pau Milà és un dels primers intel·lectuals que difon el coneixement de tall positivista aplicat a la història de l'art que s'estava generant a França. I aquesta base metodològica és la que permetrà posar en valor i fonamentar els interessos patrimonialistes que ja van ser exhibits en la literatura topogràfica, en bona part, gràcies al mestratge exercit per Pau Milà. De fet, l'arqueologisme dels *Recuerdos y Bellezas* és una mena de prefiguració que confirma la importància d'aquests documents, ja que el canvi metodològic entre el primer i el segon volum que hem analitzat més amunt el podem atribuir en bona part a la transmissió del coneixement de l'arqueologia francesa en Piferrer.

En tot cas, aquest és el camí per on seguirà la historiografia catalana a la segona meitat del XIX, ja que és el que possibilitarà bastir un suport històric i arqueològic

---

<sup>361</sup> Fons d'autors locals. Pau Milà i Fontanals. Lliçó 22. Centre de Documentació Vinseum. Vegi's «Annex 17».

que justifiqui l'interès per l'art català diferenciat del de la resta d'Espanya (i del món). No es podria argumentar tal diferència seguint els preceptes de la historiografia idealista, en tant que aquesta aspira a un anàlisi global i universalista. Per contra, el positivisme, es centra precisament en les particularitats.

Al mateix temps, però, com ja va assenyalar Núria Rivero<sup>362</sup>, Milà cita a Hegel en tractar la civilització persa. A més, la llibreta «Artes Románticas» sembla estar utilitzant «romàntic» per designar, com va fer Hegel, el que es considerava l'art més espiritualitzat (el gòtic); mentre que reserva l'adjectiu «simbòlic» per a l'art en el qual s'entén que la idea no s'expressa en sintonia amb la matèria. Per altra banda, en aquesta mateixa llibreta utilitza la periodització de l'art i l'arquitectura medieval establerta des de l'arqueologia francesa, amb la seva mateixa terminologia: parla de diversos períodes dins de l'arquitectura «latina», «bizantina» i «gòtica». És potser el cas més clar en el qual es fa evident la imbricació entre les dues metodologies descrites en el «context historiogràfic» de la tesi<sup>363</sup>, ja que utilitza la classificació sistemàtica de l'art que va establir Hegel en una narració historiogràfica que assumeix les particularitats i els interessos de l'empirisme arqueològic, és a dir, que en realitat és essencialment oposada a l'estètica de Hegel. Ara bé, com i fins a quin punt Milà incorpora l'estètica hegeliana és una qüestió molt complexa que cal ser ben acotada, ja que la seva parcial utilització contribueix en part a impedir l'arribada a Catalunya de metodologies historiogràfiques que en darrer terme depenien de la proposta hegeliana.

D'altra banda, la pervivència del Neoclassicisme en el grup natzarè que ens hem encarregat de fer notar més amunt va contribuir a mantenir una concepció historiogràfica normativista, amb períodes acceptables conforme a les regles que

---

<sup>362</sup> RIVERO. «Les notes manuscrites de Pau Milà...», 1984, p. 55.

<sup>363</sup> Vegi's Fons Pau Milà. Llibretes d'art. «Artes Románticas». Vitrina 3, núm. 5. Biblioteca de Catalunya.



determinaven la bellesa, i d'altres de menyspreables. Tanmateix, als seus ulls, el Neoclassicisme és una restauració excessivament allunyada del catolicisme<sup>364</sup>.

Qui fou el primer professor de Teoria i Història de les Belles Arts a l'Acadèmia barcelonina dedica una enorme atenció a l'art grec. Si bé per ell Winckelmann és una autoritat ineludible, no dóna sempre per bones les seves propostes. Així, a la llibreta «Escultura grega» parla d'historiadors «modernos» referint-se segurament als arqueòlegs francesos per desautoritzar una datació de l'alemany: «Aunque algunos modernos dudán mucho que sea de esta época que Winckelmann le asigna»<sup>365</sup>, diu. Com Batissier, que situa a Winckelmann dins d'una escola historiogràfica antiga<sup>366</sup>, Milà torna a demostrar que sap que està utilitzant una nova metodologia que no només és diferent del gènere pintoresc, sinó que també difereix del fundador de la història de l'art d'època contemporània. Difereix, a més, pel fet de no insistir en una història de l'art cíclica, cosa que vincula a Milà amb la concepció històrica perfectible del Romanticisme.

Per tant, fins ara hem pogut observar que Milà coneix els arqueòlegs francesos i comparteix la seva metodologia, que coneix també a Hegel i que hibrida part de la seva concepció estètica amb el positivisme de l'arqueologia i finalment, que tot i constatar importants diferències amb Winckelmann, perpetua certes idees del Neoclassicisme.

Però la incorporació de Hegel no és complerta, ja que la utilització sobre la naturalesa de l'art que pren de l'alemany, com abans hem vist, no implica necessàriament la plena acceptació de la base del seu sistema estètic. De fet, el pes de la concepció neoclàssica l'allunya del hegelianisme perquè Milà segueix

---

<sup>364</sup> «Restauración. Los abusos del barroquismo produjeron reacción. Tratóse de hacer una escultura pagana sin dominar en la época el espíritu del paganismo. Preferencia al desnudo». Fons d'autors locals. Pau Milà i Fontanals. Centre de Documentació Vinseum. Vegi's «Annex 18».

<sup>365</sup> Fons Pau Milà. Llibretes d'art. «Escultura grega». Biblioteca de Catalunya, p. 35.

<sup>366</sup> BATAISSIER. *Éléments d'archéologie nationale...*, 1843, p. 7.

valorant l'art d'altres cultures, per exemple en el cas de l'escultura índia, en funció d'una suposada proximitat a un bell ideal:

El defecto [dels escultors indis] es de exagerar las partes que las ideas nacionales han establecido como lo bello y se han separado de la historia sin alcanzar el bello ideal.<sup>367</sup>

La obstinada persistència en l'intent d'interpretar l'art de totes les civilitzacions que reflecteixen les seves llibretes d'art ens ve a dir que ha copsat els desencerts de Winckelmann sobre la impossibilitat de trasplantar una estètica dependent d'un context cultural concret, així com la resposta herderiana de reconèixer que l'art és el resultat de societats amb valors culturals concrets. El «problema hermenèutic» (és a dir, la participació estètica d'allò que va ser creat en contextos molt diferents) va ser resolt per Hegel, com ja hem comentat més amunt, a través de la Idea, que actua contínuament en la història, expressant-se de manera mutable a través de l'art. No sembla, però, que el retret de Milà respecte el suposat allunyament del «bello ideal» que imputa als escultors indis i la ommissió de qualsevol raonament respecte al perquè de les opcions formals de l'escultura índia tingui de cap manera en consideració la resolució hegeliana de les paradoxes que arrossegava la historiografia i la teoria de l'art des de l'època de Winckelmann.

---

<sup>367</sup> Fons Pau Milà. Llibretes d'art. «Índia (1)». Biblioteca de Catalunya, p. 1.

13.

## Panorama. Tabernaculo.

Por la parte de mediodia y norte estaba compuesto de 20 tablonos de madera de Setim, y por la de occidente tenia solo ocho tablonos; cada uno de ellos cubiertos de planchas de oro de 6 codos de largo y de dos y medio de ancho; apoyandose en dos barras de plata y se unian entre si por medio de travesaños de plata la misma madera, cubiertos de oro y asegurados con argollas del mismo metal. En el interior del tabernaculo estaba dividido por cuatro columnas (otros dicen 6) de madera de Setim, cubiertas de oro con capiteles del mismo metal y barras de plata, decorando la entrada cinco columnas (otros cuatro) iguales a las primeras, con la diferencia q<sup>d</sup> las barras eran de cobre. Venas y otras tenian dos velos, uno para reparar el Santo Santorum del lugar santo y el otro para cubrir la entrada. Estos dos velos de hilo fino torcido de color de jacinto, de púrpura y de grana, ricamente bordados y adornados con joyas de piedras preciosas colgados de anillos de oro, formaban diez cortinas de 28 codos de largo y cuatro de ancho unidas entre si de cinco en cinco.

Tenia el atrio 20 columnas de cobre con capiteles y adornos de plata al medio dia, 20 al norte, 20 a occidente y 6 a oriente, por cuyo lado tenia la entrada. Estendianse en un espacio de 100 codos por la parte de mediodia y norte cortinas de lino fino, pero por la de occidente no tenia mas q<sup>d</sup> en cuenta y por la de oriente dos partes de 15 codos cada una, entre las cuales habia un gran velo de 20 codos de largo y 3 de ancho como las cortinas del atrio, bordado de color de jacinto, de púrpura y de grana.

Emplearonse en estas obras (tabernaculo, arca) 60.000 talentos y setecientos setenta siclos de plata, y setenta talentos y dos mil cuatrocientos siclos de cobre. Mises segun mandato de Dios.

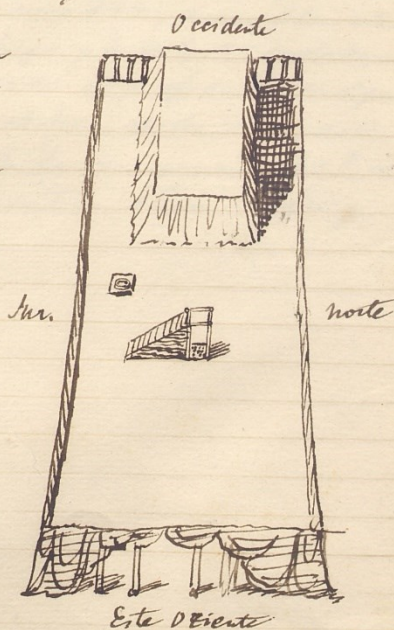


Figura 7. Pàgina 13 de la llibreta «Hebreos». Fons Pau Milà i Fontanals. Biblioteca Nacional de Catalunya

La incorporació només parcial, o superficial, de Hegel pel que fa a la concepció històrica de l'art en Pau Milà és un punt veritablement important perquè, en últim terme pensem que pot ésser un factor rellevant en la determinació futura de la historiografia a Catalunya. Això es deu, d'una banda, al fet que de Hegel en sorgirà una corrent historiogràfica que passa per Schnaase, Wölfflin, Riegl i que porta a Panofsky<sup>368</sup>, i de l'altra que part dels historiadors de l'art catalans de la segona meitat del segle XIX estaran enormement marcats per Pau Milà i no sentiran pas que sigui necessària la recerca de noves fórmules historiogràfiques a fora de Catalunya. Segurament, com apuntàvem més amunt, això també es deu als interessos patrimonialistes que van dominar la historiografia catalana durant bona part del segle XIX.

O dit d'una altra manera, les especulacions formalistes no van arribar o no van interessar a Catalunya. Historiadors com Wölfflin o Riegl, prossegueixen la investigació iniciada per Hegel en tant que la seva idea d'estil és essencialment diferent de la de Rumohr, que el veia com una individualitat que es transcendeix i esdevé universal<sup>369</sup>. Per Wölfflin i Riegl, en canvi, l'estil captura expressions específiques d'una època i per tant, estan continuant la tasca de Hegel<sup>370</sup>; almenys en tot allò que té a veure amb intentar esbrinar els caràcters definitoris de l'art que es manifesten al llarg de la història més enllà de les particularitats. El fet que Wölfflin i Riegl aprofundeixin en aquest problema a partir de les eines formalistes que havien fornit els *connoisseurs* no invalida el pes fonamental de Hegel en sengles idees historiogràfiques, en les quals es pretén anar més enllà de les individualitats i buscar lleis que expliquin el desenvolupament global de l'art. Malgrat que s'hagi assenyalat la proximitat entre Riegl i el neokantisme<sup>371</sup>, així com les diferències entre Hegel i Riegl<sup>372</sup>, també s'ha entès que si no s'haguessin

---

<sup>368</sup> PODRO. *The critical historians of art*, 1982, p. 25-29.

<sup>369</sup> HATT; KLONK. *Art History...*, 2006, p. 45 – 47.

<sup>370</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>371</sup> Adi EFAL. «Reality as the cause of art: Riegl and neo-kantian realism». *Journal of Art Historiography*. 2010, 3, p. 1–22.

<sup>372</sup> Moshe BARASCH. *Theories of Art: From Impressionism to Kandinsky*. New York: Psychology Press, 2000, p. 155.

assumit els conceptes bàsics de l'estètica hegeliana, difícilment hauria pogut tenir lloc el primer formalisme de la segona meitat del segle XIX. Segons Barasch, «Riegl's "Optical" art was in many respects a true parallel to Hegel's spiritual stage in the history of the arts»<sup>373</sup>.

I com dèiem, doncs, el bandejament del nucli de l'estètica de Hegel en el més influent de tots els historiadors de l'art del segle XIX va ser, probablement, una de les causes que van contribuir a impedir la materialització de noves formules historiogràfiques durant la segona meitat del segle XIX. Com veurem seguidament, tot apunta que va ser un bandejament a consciència.

En el cas de Manuel Milà, Juretschke va assenyalar «la lucha contra Hegel»<sup>374</sup> que va mantenir el germà de Pau; lluita que el va portar a mantenir-se sempre més pròxim als Schlegel per tot allò d'heterodox que comportava el panteïsme hegelianà<sup>375</sup>. El rebuig a Hegel i l'acostament a Schlegel va implicar que la visió projectada sobre el desenvolupament històric de l'art estava subjecte a les circumstàncies de cada època i no s'emprava una divisió sistemàtica dels estils artístics, en base a la seva naturalesa, com sí que feia Hegel en considerar que la Idea podia prendre forma en un art simbòlic, clàssic o romàntic. El distanciament de Manuel respecte a Hegel era, en part, compartit per Pau Milà, amb qui, tal com hem vist en aquest mateix capítol, Manuel treballava sobre les seves especulacions estètiques. Pau Milà, com el seu germà, es va mantenir més pròxim als Schlegel<sup>376</sup>,

---

<sup>373</sup> *Ibidem*.

<sup>374</sup> Hans JURETSCHKE. «Alemania en la obra de Milá y Fontanals». *Boletín de La Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*. 1973, 35, p. 30–50.

<sup>375</sup> Com hem vist abans, durant el segle XIX Hegel es va considerar un heterodox i la reputació dels seus adeptes era poc avantatjosa. Vegi's al respecte Manuel PIZÁN, *Los hegelianos en España y otras notas críticas*, p. 20, o, si es vol anar a les fonts, Marcelino MENÉNDEZ PELAYO. *Historia de los heterodoxos españoles*. Vol. II. Madrid: Homologens, 2011, p. 787 – 806.

<sup>376</sup> Aquest contacte es pot veure, a tall d'exemple, en la definició que es dona de l'arquitectura. Pau Milà diu el següent: «La arquitectura es el arte de construir con sujeción a los principios de la belleza. La arquitectura, se ha dicho también, es la expresión simbólica de una idea general por medio de formas labradas según las leyes de la geometría y de la mecánica y dispuestas según las de la conveniencia en una armonía de relaciones eurítmicas y simétricas». Fons d'autors locals. Pau Milà i Fontanals. Lliçó 14. Centre de Documentació Vinseum. Vegi's «Annex 19». Per la seva banda, A.W. Schlegel considera que «on entend par arts plastiques l'architecture et la sculpture», que «dans les arts nous ne chercherons que le beau» i que «l'architecture n'offre pas ces formes qui dans la nature existent comme des formes à part; et de là il résulte que, en opposition avec la

la qual cosa va implicar que tot i no abandonar les premisses de l'idealisme, entenia les diferents configuracions de l'art al llarg de la història com a conseqüència de les seves circumstàncies contextuais i no va prendre la sistematització de Hegel com a punt de vista a partir del qual enfrontar-se a l'anàlisi de l'art, sinó com un recurs eventual per adequar a la seva òptica historiogràfica provinent de l'arqueologia. De fet, l'aversion a Hegel es pot emmarcar globalment a partir de la tendència de l'historicisme «por sus posibilidades de transmutación en una interpretación revolucionaria»<sup>377</sup>.

Segurament, a la llum de les seves obres, el judici més acurat que podem fer sobre la opinió que tenia Pau Milà de Hegel és la que va deixar escrita el seu germà a data de 1873:

Winckelmann, el primero que examinó cara a cara la antigüedad clásica; Lessing, que en su Laocoonte reconoció los límites de la escultura comparada con la pintura; Kant, que analizó el juicio de lo bello y profundizó la teoría de lo sublime, y, más recientemente y entre otros, Schiller, que ilustró, no sin mezcla de error, algunos puntos; Schelling, que dio en su falso sistema filosófico una exagerada importancia al arte, pero contribuyó al estudio de su teoría, y los hermanos Schlegel, que nos complacemos en citar, aunque no sea ahora de buen tono. Por más que en el estudio de la estética saliese inficionado de los errores que propagaban la filosofía o las filosofías dominantes, es natural que entre las ideas falsas o aventuradas se obtuviesen algunos resultados sólidos en aquella ciencia, mediando en ello Hombres de innegable ingenio y perspicacia, el estudio de problemas estéticos hasta entonces no atendidos, la fecunda comparación de diversos períodos artísticos, algunos recientemente exhumados y el ejemplo viviente de una poesía y de un arte que renacían. Hegel, cuyo absurdo y funesto sistema, renovación del pseudo-idealismo, o mayor nihilismo, es justísimamente reprobado, dio un extenso tratado, si no de

---

sculpture, qui est l'art des formes individuals, elle est l'art des formes générales. Dans l'architecture on doit considérer: 1º Les bases générales de la géométrie et de la mécanique; 2º La symetrie; 3º La proportion; 4º L'ornement». SCHLEGEL. *Leçons...*, 1830, p. 1, 2 i 32 respectivament.

<sup>377</sup> FONTANA. *Historia: análisis del pasado...*, 1999, p. 126.

Estética completa, de Teoría del arte, en parte derivado, y en otra parte, principal acaso, independiente de sus doctrinas, donde coordinó las ideas de sus predecesores, llenó muchos huecos e ilustró puntos oscuros, sin que tan eminente obra deje de adolecer (aún prescindiendo del espíritu que en muchos puntos respira) de graves defectos, tales como no pocos vacíos, una decidida propensión sistemática que sujeta los hechos a moldes simétricos, formulas vagas substituidas a verdaderas soluciones, un exclusivismo clásico que aprecia solo la parte plástica y transparente del arte y desconoce la íntima y, por decirlo así, misteriosa, y, más de lo que se creyera, decisiones puramente subjetivas<sup>378</sup>

Per tant, allò que els germans Milà recriminen a Hegel és la seva sistematització de l'art, per la qual cosa els Schlegel, d'una banda, se'ls emmotllaven molt millor a la seva mentalitat conservadora<sup>379</sup> i a la seva voluntat d'explicar els fenòmens artístics en funció d'un context concret, de l'altra, en el cas de Pau, la ciència arqueològica era el que permetia explorar les particularitats que l'arbitrarietat de Hegel obligava a ometre.

Per tant, els Schlegel i Cousin són qui van permetre la utilització simultània de dues metodologies aparentment oposades en un mateix autor; en un autor que probablement és el que va marcar de manera més definitiva la instauració de la historiografia de l'art a Catalunya, almenys si ho jutgem a partir de la influència exercida. Aquesta imbricació es veu especialment en les llibretes d'art de Vilafranca, on normalment s'inicia l'explicació d'un període artístic fent referència a

---

<sup>378</sup> Manuel MILÁ Y FONTANALS. *Principios de literatura general y espanyola*. Barcelona: Diario de Barcelona, 1873, p. 285-286.

<sup>379</sup> Val la pena fer notar aquí que Hans Jurteschke afirmava posseir un exemplar del «Curs de literatura dramàtica» de A. W. Schlegel que, al seu torn, va pertànyer a Pau Milà i en el qual, segons diu Juretschke, hi constaven anotacions que constitueixen un «texto memorable por la intervención de Pablo, en contra del romanticismo progresista y revolucionario de Heine, Dumas, Hugo y compañeros en Barcelona», JURETSCHKE. «Federico Schlegel...», 1973, p. 291 – 292. Evidentment, hem intentat consultar aquest document, però no ho hem aconseguit.

allò que havia establert Hegel, però de seguida es passa a la seva descripció tipològica.

Així, Milà inicia l'estudi de l'arquitectura egípcia sentenciant que es caracteritza per ser «eminente simbòlica, por presentar estabilidad, severidad, fuerza extraordinaria y por presentar ideas misteriosas y imponentes»<sup>380</sup>. Seguidament, però, passa a la definició de «los elementos que la componen»<sup>381</sup> (murs, cornises, columnes, etc.), així com els principals tipus d'edificis. O quan diu que l'arquitectura grega és «el tipo del genero clásico»<sup>382</sup> i quan sobre la gòtica apunta «espiritualización materia» i «realización ideal cristiano»<sup>383</sup> està, molt probablement, adequant la sistematització hegeliana, definida com a clàssica en el cas de la Grècia antiga i de romàntica en el de l'arquitectura gòtica; sobre la qual Hegel afegeix la seva conformitat respecte «el culto cristiano tanto como la concordancia de la configuración arquitectónica con el espíritu interno del cristianismo»<sup>384</sup> o la creença en les seves possibilitats de «elevación más allá de lo finito»<sup>385</sup>.

Recordem, però, que aquesta darrera idea era compartida pels Schlegel<sup>386</sup> i que, a més, la utilització de Hegel és només parcial pel fet que n'empra judicis concrets per formalitzar un sistema historiogràfic més pròxim a l'anàlisi empíric: paral·lelament a una introducció especulativa, reapareix l'interès de les llibretes de

---

<sup>380</sup> Fons d'autors locals. Pau Milà i Fontanals. «Egipto». Centre de Documentació Vinseum. Vegi's «Annex 20».

<sup>381</sup> Fons d'autors locals. Pau Milà i Fontanals. «Egipto». Centre de Documentació Vinseum. Vegi's «Annex 20».

<sup>382</sup> Fons d'autors locals. Pau Milà i Fontanals. «Griegos». Centre de Documentació Vinseum. Vegi's «Annex 21».

<sup>383</sup> Fons d'autors locals. Pau Milà i Fontanals. «Ojival». Centre de Documentació Vinseum. Vegi's «Annex 22».

<sup>384</sup> HEGEL. *Lecciones sobre la Estética*, 2011, p. 502.

<sup>385</sup> *Ibidem*, p. 503

<sup>386</sup> «Dans ces monuments [els gòtics] on admirera toujours la profondeur du càlcul dans le plan, la hardisse et l'entente de l'ordonance des différentes parties, l'immensité et la délicatesse du travail, l'impression qu'on éprouve du dehors à la vue de ces masses effrayantes de hardisse, la profonde émotion qui saisit l'âme et l'élève vers son créateur, lorsqu'on pénètre dans l'intérieur», SCHLEGEL. *Leçons...*, 1830, p. 205.



la Biblioteca de Catalunya: l'evolució dels elements constructius, les tipologies arquitectòniques, la periodització estilística, etc. En definitiva, tot allò que pot determinar una definició rigorosa de les característiques materials de les obres d'art i que no trobem en la narrativa historiogràfica nascuda de l'estètica idealista, en la qual l'interès recau en investigar el desenvolupament d'allò de suposadament ideal que contenen les formes artístiques.

## **4.4. FONAMENTS HISTORIOGRÀFICS DE LA *HISTORIA DE LA PINTURA EN ESPAÑA* DE FRANCESC PI I MARGALL**

### **4.4.1. GÈNESI INTEL·LECTUAL**

Francesc Pi i Margall va ser un intel·lectual dedicat primerament a la història de l'art i, segonament, a la reflexió i acció política. Hem vist com la seva intervenció a *España. Obra pintoresca* i als *Recuerdos y Bellezas* es portava a terme des d'un marc teòric compartit amb Piferrer i, conseqüentment, amb Pau Milà. La decidida presa de partit a favor del socialisme per la qual va optar Francesc Pi i Margall va haver de tenir lloc en forma de conversió, va ser un procés ràpid que va fer virar el seu pensament sociopolític<sup>387</sup>; pensament que fins a mitjans dels anys quaranta –

---

<sup>387</sup> Vegi's l'epistolari de Pi amb Benet de Llançà, especialment la carta que Pi va enviar de Còrdova estant al Duc de Solferino, el 29 d'agost de 1851, on, abans d'acabar el primer paràgraf ja confessava una «franca y explícita declaración de ser demócrata puro y más que demócrata,

que sapiguem- restava, com a mínim, indefinit. La formació de la seva ideologia política, en el cas de Pi, va anar acompanyada per l'artística, perquè ell creu en un coneixement global i per tant es nega a separar la doctrina social de l'artística. Així, els postulats antinatzarens que defensa a la *Historia de la pintura en España* són una novetat en la trajectòria intel·lectual pimargalliana i la defensa d'un art enfrontat amb els problemes del segle i amb un condicionant polític fort són expressats en l'època en què ja es considera a sí mateix socialista. En aquesta conversió suposem que va influir l'ambient intel·lectual que va respirar a Madrid, ja que quan es trobava a Barcelona va formar part de la Sociedad Filomática, on va travar contacte amb Lorenzale, els Milà i Fontanals, Elies Rogent i altres intel·lectuals vinculats al Romanticisme conservador<sup>388</sup>. A més, els primers articles que publicarà trobaran acollida a *El Renacimiento*, revista de tarannà romàntic alineada amb els posicionaments més tradicionalistes<sup>389</sup>.

De la ferma –inclús arrauxada– defensa d'un art compromès amb el sofriment de la humanitat expressada a la *Historia de la pintura en España* no n'ha aparegut res, encara, als articles de *El Renacimiento*<sup>390</sup>. Des del punt de vista historiogràfic són textos d'escassíssima rellevància, fruit d'un coneixement adotzenat, de nul·la originalitat i fortament influenciats pels germans Schlegel. Al 1808, Friedrich von Schlegel havia publicat «Über die Sprache und Weisheit der Inder»<sup>391</sup>, un text del qual Pi hauria pogut treure bona part de la informació per escriure el seu article sobre arquitectura índia<sup>392</sup>, o bé a les ja citades *Leçons* d'August Wilhelm Schlegel.

---

socialista». Epistolari de Benet de Llançà, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB), 5D. 45-2 2/299. Vegi's «Annex 5». Per un anàlisi detallat del pensament polític pimargallià es pot veure JUTGLAR. *Pi y Margall...* 1975.

<sup>388</sup> La majoria de les biografies de Pi citen aquestes amistats. Vegi's la més moderna: Jordi CASASSES; Albert GHANIME. *Homenatge a Francesc Pi i Margall (1824 – 1901). Intel·lectual i polític*. Barcelona: Generalitat de Catalunya – Departament de Presidència, 2001, p. 18.

<sup>389</sup> Vegi's Borja RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ. «El Artista arrepentido: El Renacimiento de 1847». *Voz y Letra. Revista de Literatura*. 2004, 1, p. 77-98.

<sup>390</sup> Francisco PI Y MARGALL. «Arquitectura Egipcia». *El Renacimiento*. 1847, 13, p. 153 – 172; Francesc PI I MARGALL. «Arquitectura India». *El Renacimiento*. 1847, 12, p. 97 – 99 i Francesc PI Y MARGALL, «Una ojeada a la historia del arte monumental». *El Renacimiento*. 1847, 11, 66 – 67.

<sup>391</sup> Friedrich SCHLEGEL. *Über die Sprache und Weisheit der Inder*. Heidelberg: Moher und Bimmer, 1808, 324 p.

<sup>392</sup> CASASSES; GHANIME. *Homenatge a Francesc Pi i Margall...*, 2001, p. 78.

L'interès per l'obra dels germans Schlegel, però, ja ve de més lluny. La primera referència que tenim és la que va adreçar al Duc de Solferino, en una carta on Pi confessa tenir en ment la intenció d'escriure una història general de l'arquitectura.

¿No basta aun que los siglos vayan carcomiendo nuestros monumentos y las revoluciones estiendan sobre ellos su mano sino que es aun preciso que menguados sacerdotes y necios arquitectos de compás y escuadra toquen en lo que el tiempo y los pueblos respetaron? (...)

Hasta ahora, como dice Schlegel, no se ha comprendido el sentido profundo ni la significación propia de la arquitectura, y en España tengo yo para mí que hasta ahora no hicimos más que llegar a sospechar que pudieran tener alguna significación los monumentos. Del gran libro arquitectural solo hemos llegado a conocer ahora lo bello de sus caracteres, lo magnífico de su cubierta, fáltanos aun conocer lo que esta y aquellos significan. (...)

Estas y otras razones que omito por sabidas me indujeron no ha mucho a empezar a escribir la historia de la arquitectura, para la cual tengo ya encargados unos sesenta dibujos a un tal Ángel Tatxó, joven gravador amigo mio, cuyo buril no queda en zaga al de D. Antonio Roca. Débiles son las fuerzas mías para tamaña empresa, mas ya que no alcance otra cosa, abreire quizás camino para que plumas de mas alto temple se ejerciten en este nuevo género de composición mucho mas difícil de lo que a primera vista se presenta. He resuelto dividir la obra en dos partes. En la primera recorreré la arquitectura de todos los pueblos, demostrando que cada uno de los estilos que florecieron desde Moises acá ha sido un resultado natural y espontaneo de la creencia religiosa, leyes y literatura (...) Distinguido a cada uno de los países y épocas diversas. En la segunda describiré detalladamente el monumento-tipo de cada uno de los estilos dominantes. Al pasar a las descripción de las fábricas arquitecturales de la edad media desearía poder citar como modelo alguna de las muchas que enriquecen nuestro suelo patrio, mas ya V. sabe cuan difícil que pueda hacerlo con acierto, no habiendo nunca saltado las fronteras de este principado, y siendo por otra parte tan poco exactas y muy faltas de crítica las noticias

dados ahora sobre nuestros monumentos por Ponz, Bosarte, Bermudez y demás comparsas<sup>393</sup>.

Però com és sabut, la preocupació patrimonial ja es trobava entre els interessos de molts arquitectes i intel·lectuals<sup>394</sup> abans de 1846. També la necessitat d'escriure una història de l'arquitectura és sentida per altres personatges, val a dir que força més experimentats que el Pi i Margall de 1846. De fet, la vaga intenció d'aquest Pi postadolescent no transcendirà l'epistolari. Al mateix any en què s'escriu aquesta carta José Amador de los Ríos (1818, Baena – 1878, Sevilla) va publicar un article «Sobre la necesidad de escribir la Historia de la Arquitectura Española, y sobre la influencia de este estudio en la civilización española»<sup>395</sup>, i nou anys abans Antonio de Zabaleta (1803, Madrid – 1864) ja havia deixat per escrit la mateixa reivindicació<sup>396</sup> que De Los Ríos; volent superar els fragments que fins aleshores el tema havia generat i reclamarà una síntesi, justament com la que publicaria Caveda al 1848, titulada «Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días»<sup>397</sup>. El camí emprès per la historiografia arquitectònica del Romanticisme<sup>398</sup> a Espanya havia superat la idea pimargalliana de construir-ne una història universal, per molt que volgués citar monuments espanyols com a models dels estils

---

<sup>393</sup> Carta de Francesc Pi i Margall datada a 2 d'octubre de 1856 i conservada a l'Epistolari de Benet de Llançà, AHCB, 5D. 45-2/248. Vegi's «Annex 6».

<sup>394</sup> Vegi's, a tall d'exemple, la introducció de Piferrer al primer tom dels *Recuerdos y Bellezas*: PIFERRER. *Recuerdos y Bellezas... Principado de Cataluña*, I, 1839, p. 1-8.

<sup>395</sup> José AMADOR DE LOS RÍOS. «Sobre la necesidad de escribir una Historia de la Arquitectura española, y sobre la influencia de este estudio en la civilización española». *Boletín Español de Arquitectura*. 1846, 1, p. 100 – 103.

<sup>396</sup> Antonio DE ZABALETA. «Arquitectura». *No me olvides*. 1837, 11, p. 6 – 7.

<sup>397</sup> José CAVEDA. *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*. Madrid: Imprenta de Don Santiago Saunague, 1848, 544 p.

<sup>398</sup> Per una visió extensa d'aquesta qüestió es pot veure Juan CALATRAVA (Ed.). *Romanticismo y arquitectura. La historiografía arquitectónica en la España de mediados del siglo XIX*. Madrid: Abada Editores, 2011, 304 p.

dominants; i ja s'ha prèes consciència de l'especialització i del rigor que exigien els límits d'una història de l'arquitectura espanyola. Una especialització i un rigor units a un canvi de paradigma historiogràfic que Pi, no gensmenys, tal com ja hem posat de relleu abans, també havia considerat, tot i que a la *Historia de la pintura en España* seguirà utilitzant el diccionari de Ceán Bermúdez.

Però part del seu pensament artístic i de les seves idees estètiques queden ja arrelades en aquesta època. Quan Pi parla d'escriure una història de l'arquitectura que tingui present la «significación» dels monuments, ho fa, com hem vist, en referència a les idees d'August Wilhelm Schlegel, que declara enfrontar-se a l'arquitectura entenent-la com un art que no és «enfanté par le besoin de s'abriter des intempéries des saisons, nous l'avons pris sous un autre point de vue»<sup>399</sup>. És un punt de vista que, en la línia dels interessos de Pi, vol veure més enllà de la matèria per «connaître ces objets dans leurs véritables formes»<sup>400</sup>. Per tant, ja a 1846 veiem com es forma en Pi la voluntat de transcendir les formes per buscar el significat que se'n revela; un interès que prové netament de l'estètica romàntica alemanya. La referència a Schlegel en la carta que aportem és, en realitat, la constatació que per Pi en l'estudi del patrimoni arquitectònic o, de fet, en l'estudi de qualsevol manifestació artística, cal partir dels fonaments de l'idealisme que el mateix Schlegel, parafrasejant a Schelling, va posar en valor afirmant que la bellesa és la representació simbòlica d'allò infinit<sup>401</sup>, cosa que obligava a una interpretació d'allò artístic en funció de la seva qualitat representativa de quelcom metafísic. I més enllà de la connexió schlegeliana, a partir de la citada carta, podem incloure a Pi entre els autors romàntics per als quals l'anàlisi de la història necessita un sentit que uneixi i expliqui les dades de la història i «que solo puede darse (...) en la medida que remita a un proceso esencial que evidencia y realiza una visión global y muy concreta de la humanidad»<sup>402</sup>. Aquest és, sens dubte, el «sentido profundo»

---

<sup>399</sup> SCHLEGEL. *Leçons...*, 1830, p. 31-32.

<sup>400</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>401</sup> Jochen SCHULTE-SASSE (Ed.). *Theory as Practice: A Critical Anthology of Early German Romantic Writings*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, p. 209.

<sup>402</sup> Gonçal MAYOS. *Ilustración y Romanticismo. Introducción a la polémica entre Kant y Herder*. Barcelona: Herder Editorial, 2004, p. 134

al qual es refereix Pi a la carta que aportem i el que trobarem seguidament en la *Historia de la pintura en España*.

La influència schlegeliana no només es deixa veure en la declaració d'intencions, sinó també en exemples contrets. Els seus articles sobre arquitectura egípcia i Índia no són nascuts de la ploma d'un expert egipciòleg ni d'un coneixedor avesat en el món hindú, sinó d'un repetidor de tòpics sobre la determinació del medi social sobre les formes artístiques, cosa que es troba també en Schlegel al parlar, per exemple, de com va influenciar la teocràcia egípcia en la seva producció arquitectònica<sup>403</sup>. Hem de llegir en aquesta clau els tres articles de Pi a *El Renacimiento*, així com també cal entendre la molt comentada tendència pimargalliana a un tipus de pensament universal d'esferes interconnectades<sup>404</sup> com una visió del món pròxima a la *symphilosophie* schlegeliana.

Però l'evolució intel·lectual de Pi el portaria per altres camins, cap a la recerca documental, cap a l'anàlisi arqueològic, en definitiva cap a allò que hem estat analitzant en referència a la seva participació als *Recuerdos y Bellezas*. Passat aquesta mena de xarmpió positivista, es replanteja aquesta seva nova deriva per reprendre els vells postulats de l'idealisme, aquesta vegada sota una forta influència hegeliana.

---

<sup>403</sup> SCHLEGEL. *Leçons...*, 1830, p. 141 – 142.

<sup>404</sup> «Pi y Margall es de los hombres que creen firmemente en la unidad esencial de criterio y en la necesidad de fundar las convicciones políticas en convicciones filosóficas. Estima la política como ciencia relacionada con la marcha general de los conocimientos humanos y no comprende cómo pueden existir hombres que, sin erudición alguna, sin criterio en filosofía, en economía ni en derecho, se juzgan estadistas hábiles», Enrique VERA Y GONZÁLEZ. *Pi y Margall y la política contemporánea: la democracia federal, su origen, su historia, sus destinos, medio siglo de doctrinarismo en España, la política de programa y la política real* Vol. I. Barcelona: Tip. La Academia, de Evaristo Ullastres, 1886, p. 171.

#### 4.4.2. IDEES HISTORIOGRÀFIQUES DE LA HISTORIA DE LA PINTURA EN ESPAÑA

En una altra carta a Benet de Llançà, segons diu Francesc Pi i Margall, bona part del que havia escrit fins a la *Historia de la pintura en España*, no s'ajustava a la seva veritable visió del món<sup>405</sup>:

Yo he escrito sobre arquitectura unos artículos que al mismo tiempo de escribirlos hubiera podido desvanecer de un soplo. Yo he escrito los Recuerdos y Bellezas de España sin ningún sentimiento hacia lo bello, con un entusiasmo siempre fingido, mintiendo siempre, trabajando por excitar en los demás impresiones que yo nunca he recibido. Yo me he reído en silencio de una sociedad necia y estúpida que, engañada por el talento del actor, tomaba lo convencional por lo real y encontraba razones donde no había más que mentiras y sofismas. Sabía por experiencia y creo hasta por intuición, que este país de botarates no creía sino lo que se le decía de una manera original y nueva; y, a trueque de parecer original, he falseado las leyes de la razón, las leyes de la religión, las leyes de la historia<sup>406</sup>.

Tant si és veritat que Pi va escriure des de l'escepticisme com si pretén fer creure que sempre havia pensat de la mateixa manera, la qüestió és que anys més tard va posar per escrit aquest replantejament, fixant-se sobretot en la influència dels

---

<sup>405</sup> Això ha estat assenyalat per Casimir MARTÍ. *L'orientació de Pi i Margall cap al socialisme i la democràcia. La correspondència entre Pi i Margall i el Duc de Solferino (1846-1865)*. Barcelona: Recerques, 1974, 197 p.

<sup>406</sup> Carta de Pi i Margall datada a 28 de juny de 1853 i conservada a l'Epistolari de Benet de Llançà, AHCB, 5D. 45-2 2/305. Vegi's «Annex 4».

Schlegel<sup>407</sup>, a qui fa responsables –i en bona part, així va ser<sup>408</sup>- del Natzarenisme, que en l'imaginari pimargallià és una forma d'escapisme, el símptoma més greu de la decadència artística que veu en el seu art contemporani.

Efectivament, Pi abandona la metodologia dels *Recuerdos y Bellezas de España*. La idea de Pi a la *Historia de la pintura en España* ja no és la d'utilitzar els monuments per donar cos a una topografia, ni esbrinar l'origen dels estils, ni cercar-ne els seus tipus a partir de la observació. Les formes literàries d'un «entusiasmo fingido» tampoc continuaran, ni es voldrà entretenir en els tòpics del pintoresquisme i el costumisme<sup>409</sup>, sinó que se centrarà, estrictament, en una història de l'art d'arrel idealista. El pensament universalista serà la clau del desenvolupament de la *Historia de la pintura en España*, on aprofitarà per adaptar-hi els seus postulats esquerrans i on les circumstàncies particulars perden valor. Tampoc ens trobem doncs, en els paràmetres de la posterior *Historia de la pintura española* de Cossío<sup>410</sup>, escrita amb fins didàctics i en la qual s'hi estudia, sobretot, allò que és específicament espanyol per tal de descobrir el caràcter de la pintura nacional<sup>411</sup>. En el llibre de Pi i Margall estem, per contra, en l'intent de descobrir allò d'espiritual i universal que hi ha en la pintura produïda a Espanya.

Contrasta el penediment respecte tots els escrits anteriors a la *Historia de la pintura en España* l'entusiàstica empenta amb la qual va emprendre aquest projecte:

---

<sup>407</sup> «Prevalecieron desgraciadamente las doctrinas de los hermanos Schlegel sobre las de Goethe y Schiller, y esta es a nuestro modo de ver la más importante causa de la gran desviación sufrida por el arte de nuestro siglo», Francesc PI I MARGALL. «De la decadencia del arte». *La América*. 1857, 14, p. 5.

<sup>408</sup> KULTERMANN. *Historia de la historia del arte...*, 1996, p. 116 – 117.

<sup>409</sup> Vegi's ARIÑO COLÁS. *Recuerdos y Bellezas de España...*, 2007, p. 68.

<sup>410</sup> Començaria a aparèixer, per entregues, a 1885. Vegi's Eugenio M. OTERO URTAZA. Cossío. *Trayectoria vital de un educador*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994, p. 157.

<sup>411</sup> Sobre el nacionalisme en la pintura espanyola, vegi's Edward Inman FOX. «La construction de l'art espagnol. L'identité national et le document pictural». A: AUBERT, Paul (Dir.). *Crise espagnole et renouveau idéologique et culturel en Méditerranée: fin XIXe - début XXe siècle*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2006, p. 309 – 318.



Creo que voy a hacer una obra bastante regular. La escribo con entusiasmo, con sentimiento y esto sirve de mucho cuando para escribir con acierto y de una manera agradable a los lectores<sup>412</sup>.

A pesar de la seva dedicació fervent, des del punt de vista historiogràfic, la *Historia de la pintura en España* no és especialment rellevant. Té una característica destacable, això sí, la d'emmarcar-se entre els primers estudis historicoartístics que a Espanya abandonen els paràmetres estrictament biogràfics<sup>413</sup> i opten per una narració històrica de metodologia aleshores més moderna. De fet, és el primer llibre que pretén tractar la història de la pintura a Espanya en format de manual, tot i que finalment no es portés a bon port a causa de la seva prohibició. A més, és un dels exemples que ens permeten diferenciar la situació historiogràfica catalana i espanyola de la francesa, ja que amb aquesta obra, i més tard amb la de Manjarrés, podem constatar que entre els historiadors catalans hi havia la voluntat de portar a terme manuals que donessin un punt de vista global sobre la matèria.

Tant Pi com Manjarrés, a qui seguidament veurem, tenen consciència d'estar en una nova etapa historiogràfica. Efectivament, si Pi a 1846, com hem vist, esbossava en una carta la manca de reflexió dels historiadors espanyols precedents, amb la *Historia de la pintura en España* declara per escrit els seus objectius, que segueixen sent els d'abandonar la biografia i incorporar un sentit crític i, sobretot, pouar el valor espiritual de l'art de temps pretèrits:

---

<sup>412</sup> Carta de Pi i Margall al Duc de Solferino datada a 15 de novembre de 1851 i conservada a a l'Epistolari de Benet de Llançà, AHCB, 5D. 45-2 2/302. Vegi's «Annex 7».

<sup>413</sup> CAVEDA. *Ensayo histórico...*, 1848.

El arte (...) es la revelación de misteriosas armonías que brotan a cada paso por la superficie del mundo (...) Marcha con la humanidad (...) Es, en cierto modo, el corazón de las sociedades.<sup>414</sup>

Pi assegura que escriu «la historia de la pintura y no la de los pintores»<sup>415</sup>, i quan cita dades biogràfiques ho fa, o bé «para satisfacer a los aficionados a notas biográficas», o bé per completar el seu discurs historiogràfic, per exemple quan pot ajudar a comprendre's millor la valoració d'un artista en el seu temps<sup>416</sup>. A més, engloba la pintura –i l'art, en general-, en l'esdevenir espiritual de la humanitat, perquè per Pi, deutor en bona part de l'estètica idealista germànica, l'art és el millor mitjà per resseguir aquest desenvolupament. De fet, les pàgines dedicades a «Estudios sobre la Edad Media» tenen molt poc a veure amb la història de la pintura, són un esbós d'història de la filosofia.

L'abandonament de la creença en una història de l'art cíclica és un símptoma que ens revela un cop més la seva adhesió al Romanticisme idealista, com en el cas de Milà i Manjarrés. En aquest sentit, la seva *Historia de la pintura en España* ha escapat a la llarga ombra winckelmaniana (i vasariana).

Malgrat això, no hi ha un trencament abrupte amb l'*Aufklärung*: En la seva narració històrica Pi fa seus molts dels tòpics que des de la Il·lustració havien sorgit. Així, la creença en el perfeccionament constant de la humanitat o en la llibertat com a condició favorable per tal que les arts prosperin havien aparegut, el primer, des de

---

<sup>414</sup> PI Y MARGALL. *Historia de la pintura en España*, 1851, p. 5.

<sup>415</sup> PI Y MARGALL. *Historia de la pintura en España*, 1851, p. 136

<sup>416</sup> «Continuamos aquí esta pequeña anécdota para que se comprenda mejor que, dándose en España tanta importancia, no había de ser escaso el mérito de este artista». *Ibidem*, p. 74

Vasari, passant per la *Querelle des Anciens et des Moderns*<sup>417</sup>; el segon, el trobem ja en Winckelmann<sup>418</sup>.



**Figura 8.** Portadella de la *Historia de la pintura en España* de Francesc Pi i Margall

<sup>417</sup> Vegi's, a tall d'exemple, Charles DE SAINT ÉVREMONT. «De la tragedie ancienne et moderne». A: SAINT ÉVREMONT, Charles de. *Oeuvres de Monsieur De Saint-Évremont avec la vie de l'auteur*. Vol. III, Sense lloc d'edició ni editorial, 1753, p. 148.

<sup>418</sup> Johann Joachim WINCKELMANN. *Historia del arte en la antigüedad*, Barcelona: Editorial Iberia, 2000, p. 106-107.

Aquests tòpics, però, tenen una raó de ser en el particular univers narratiu de Pi, que es basa en l'evolució del que havia fixat la filosofia idealista: el «símbol» i el «ritmo». Per símbol Pi entén el concepte, la idea que conté la forma; i per ritmo la materialització de la idea, la forma. La relació entre aquestes dues entitats és la base interpretativa a partir de la qual es construeix el seu discurs historiogràfic. Per altra banda, la valoració de l'art depèn de la capacitat dels artistes d'expressar «el espíritu del siglo», de manera que l'obra es converteix en una mena de termòmetre filosòfic i cultural de cada època. Si, per exemple, la llibertat es veu coartada, es trencarà l'expressió artística, serà impossible la creació d'un art fidel a la naturalesa del seu temps, perquè en realitat estem parlant d'una doble llibertat: l'ambiental, podríem dir, i la individual, la que permet a l'artista enfrontar-se a la creació sense barreres, cosa que ja va ser advertida, gairebé en forma de manifest, per Victor Hugo, a qui Pi va llegir amb avidesa. De fet, creiem que Hugo va ser important en Pi per la incidència que va fer en la interpretació de la història de l'art feta en funció de la llibertat que en determinades èpoques el francès atribueix, així com per l'aspecte termomètric que considera que ha de posseir. En aquest sentit, doncs, no és estrany que Pi citi el capítol «Ceci tuera cela» de *Notre - Dame de Paris*<sup>419</sup>, ja que és allà on aquestes dues idees s'hi desenvolupen amb més deteniment.

Prenons pour exemple le moyen âge, où nous voyons plus clair parce qu'il est plus près de nous. Durant sa première période, tandis que la théocratie organise l'Europe, tandis que la Vatican rallie et reclasse autour de lui les éléments d'une Rome faite avec la Rome qui gît écroulée autour du Capitole, tandis que le christianisme s'en va recherchant dans les décombres de la civilisation antérieure tous les étages de la société et rebâtit avec ses ruines un nouvel univers hiérarchique dont le sacerdoce est la clef de voûte, on entend sourdre d'abord dans ce chaos (...) Toute la pensée d'alors est écrite en effet dans ce sombre style roman<sup>420</sup>.

---

<sup>419</sup> PI Y MARGALL. *Historia de la pintura en España*, 1851, p. 339.

<sup>420</sup> HUGO. *Notre - Dame de Paris*, 2015, p. 225.

Com dèiem, al parer de Pi, la manca de llibertat és un element distintiu de l'art dels primers anys de l'Alta Edat Mitjana. Vegi's, a més, com les idees expressades concorden amb l'anterior fragment citat d'Hugo:

El arte cristiano, apenas nacido, dió con graves obstáculos, suscitados por la religión misma: tuvo contra sí no sólo á los que fueron conocidos más tarde con el nombre de iconoclastas, tuvo contra sí la Iglesia entera (...) Empezó a crear [l'art] pero no sólo sin medios de ejecución, sino hasta sin libertad, no pudo medrar más que á la sombra de sus enemigos, y tuvo que ser por entonces y por mucho tiempo esclavo del sacerdocio, de este poder siempre celoso que tiende, por instinto de conservación, a la inmovilidad que se opone casi constantemente al progreso. No sólo no pudo salir de los dominios del misticismo, vióse obligado a no reproducir más que los mitos creados por la imaginación del clero, mitos casi siempre antiartísticos, extraños, bárbaros, ajenos de las naturaleza y del buen gusto<sup>421</sup>

Aquesta interpretació és veritablement inèdita en la història de l'art a Espanya, com també ho és la continua i coherent necessitat de «dar a conocer antes el siglo en que florecieron [els artistes], las circunstancias que les rodearon, las ideas que pudieron dominarles»<sup>422</sup>, base de la metodologia pimargalliana. Aquest problema era ben estès en l'esperit historiogràfic de mitjans del segle XIX i tenia la seva correspondència en l'estètica de Hegel, qui havia plantejat la necessitat de tenir en compte l'entorn perquè «el artista pertenece a su propia época, vive en sus hábitos, modos de ver y representar»<sup>423</sup>.

---

<sup>421</sup> PI Y MARGALL. *Historia de la pintura en España*, 1851, p. 25-26

<sup>422</sup> *Ibidem*, p. 186.

<sup>423</sup> HEGEL. *Lecciones sobre la Estética*, 2011, p. 192.

Però en aquesta obra també tenen cabuda els seus prejudicis teòrics personals, i així s'explica l'absència de la tant estesa concepció orgànica de la història de l'art, concepció aplicada apriorísticament tant des de la història de l'art de les *Vite* com des de la de Winckelmann. Per Pi, el progrés és una constant, i quan el seu judici considera que no s'està avançant, llavors estem davant d'un retrocés, d'una decadència transitòria. I és que el hegelianisme de Pi forma part de la revisió crítica feta per la *gauche hégélienne*. Així, quan parla de la necessitat d'un art perfectible i implicat amb la seva realitat, està amb sintonia amb la relectura liberal de la filosofia hegeliana:

Les Hégéliens libéraux, opposant au système conservateur de Hegel sa dialectique qui implique une transformation incessant du réel, montraient que tout réalité tend nécessairement à perdre son caractère rationnel, par suite de l'évolution historique qui traduit le mouvement de l'Idée, et doit faire place à une réalité nouvelle qui représente un moment, un degré nouveau de l'Esprit<sup>424</sup>.

Per altra banda, cal subratllar que la consideració de l'art com a expressió de la seva contemporaneïtat l'obliga a valorar, estudiar i emetre un judici –positiu o negatiu, tant se val- sobre l'art de tots els períodes artístics.

Però a més d'aquesta incansable voluntat d'explicar les circumstàncies socioculturals per relacionar-hi l'art, cal emmarcar el Pi de 1851 amb el Romanticisme. L'anàlisi racionalista dels fets històrics es compatibilitza amb una visió plenament romàntica del fet artístic, que considera nascut de la sensibilitat i per tant impossible d'objectivar. Així s'explica el rebuig a certes teories sobre Rafael i Miquel Àngel:

---

<sup>424</sup> Auguste CORNU. *Moses Hess et la gauche hégélienne*. París: Les Presses Universitaires de France, 1934, p. 23.

Aparecen evidentemente como dos figuras gigantescas las de Rafael y Miguel Ángel; sus numerosas obras, coronadas por la mano de tres siglos son, aún hoy, el asombro de los que, a falta de originalidad y sentimiento, pretenden sujetar a nebulosas teorías científicas su arte, que es, por naturaleza libre, hijo de la vida interior del hombre, esencialmente modificable, progresivo, termométrico, si así cabe expresarse, para la época y el pueblo en que vive.<sup>425</sup>

És possible (ni tant sols probable) que quan parla de les «nebulosas teorías científicas» sobre Miquel Àngel, Pi estigui fent referència al rebuig de Rumohr a la confusió romàntica de contingut ideològic i fet visual que el va portar a una interpretació molt poc favorable per a una consideració netament positiva de Miquel Àngel, a preferir a Thorvaldsen per sobre de l'italià i a defensar un esquema proper al natzarè<sup>426</sup>.

Aquest posicionament no ha de resultar estrany respecte el comentari sobre el descobriment d'allò que va fer que deixés de ser un escèptic per convertir-se al socialisme, de

esa ciencia eminentemente positiva y consoladora que se consagra con tanto celo a la profunda investigación de los medios que pueden conducir a la felicidad pública. A quién debo sino a esos hombres generosos que en Francia y en Alemania han consumido los mejores años de su vida en preguntar a la historia y a la naturaleza el modo de cumplir y acelerar el destino de la especie humana<sup>427</sup>.

---

<sup>425</sup> PI Y MARGALL. *Historia de la pintura en España*, 1851, p. 186

<sup>426</sup> Vegi's Gert SCHIFF. «Introduction». A: SCHIFF, Gert (Ed.). *German essays on Art History*. New York: The Continuum Publishing Company, p. 28 – 29.

<sup>427</sup> Carta de Francesc Pi i Margall al Duc de Solferino, datada a 2 de gener de 1852. Epistolari de Benet de Llanzá, AHCB, 5D. 45-2 2/303. Vegi's «Annex 8».

Aquí Pi es refereix a les lectures de l'utopisme, que tal com ha assenyalat Jutglar<sup>428</sup>, coneixia prou bé. De fet, -i això ho hem vist en el capítol «L'alternativa al Natzarenisme» d'aquesta tesi-, la teoria artística de Pi tenia molts punts coincidents amb el saint-simonisme. I és que no es pot oblidar, tal i com ha assenyalat Jutglar, que en Pi convergeixen una marea de corrents ideològics que -això ho afegim nosaltres-, sap adaptar coherentment en el seu imaginari conceptual.

Però més enllà de la guia ideològica, hem de fer referència als models literaris de la *Historia de la pintura en España*. Sabem que Pi dominava –entre altres llengües- l'alemany<sup>429</sup>, cosa que li va permetre de tenir present un llibre cabdal per a la història de l'art, el *Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen* de Franz Kugler. La cita que Pi fa de Kugler<sup>430</sup>, que sovint passa desapercebuda<sup>431</sup>, és d'una gran rellevància historiogràfica, ja que significa que Pi estava –fins a cert punt- familiaritzat amb la metodologia de l'Escola de Berlin, malgrat les seves aparents reticències a donar una explicació estrictament científica i basada en les fonts que acabem de veure. De fet, el sentit del llibre de Pi és proper al de Kugler i els seus precedents (Rumohr inclòs) pel seu intent d'aportar un panorama complet i pel seu esperit crític respecte a les fonts utilitzades. Com Kugler, que amb el seu hegelianisme de base atorga a l'art la funció col·lectiva de materialitzar el pensament, Pi és capaç de compondre una obra original i en part emmirallada amb les aportacions pioneres sobre la història de l'art. Com deia, no ha estat prou

---

<sup>428</sup> JUTGLAR. *Pi y Margall...*, 1975, p. 192.

<sup>429</sup> «Empiezo a traducir [diu Pi] ya regularmente el alemán. Hay momentos en que aburre y desalienta. Verdad que me la aprendo sin maestro y que he empezado por los autores más difíciles, por Goethe y Schiller». Carta de Pi al Duc de Solferino datada a 23 de novembre de 1850 i conservada a l' Epistolari de Benet de Llanzá, AHCB, 5D. 45-2 2/293.

<sup>430</sup> PI Y MARGALL. *Historia de la pintura en España*, 1851, p. 255.

<sup>431</sup> Arnaldo en fa referència, però no en el sentit que nosaltres argumentem. Vegi's ARNALDO. «Francisco Pi i Margall...», 1994, p. 305. Per altra banda, Arnaldo diu que Pi també va utilitzar l'obra Frédéric Bourgeois de MERCEY. *Études sur les Beaux-Arts depuis leur origine jusqu'à nos jours*. III Vols. Paris: Arthus Bertrand Éditeur, 1855 – 1857 (ARNALDO. «Francisco Pi i Margall...», 1994, p. 305). D'aquesta obra només en coneixem l'edició, començada a 1855 i posterior, doncs, a la *Historia de la pintura en España*.



subratllada la importància que té aquest coneixement en un país on mai s'ha traduït a Kugler i on la publicació de manuals d'història de l'art serà inexistent fins molt més endavant, amb Manjarrés, mantenint-se la predilecció per la literatura topogràfica i els articles esporàdics. La similitud amb Kugler ve també donada pel fet que Pi, com hem vist al bloc anterior, prové d'un sistema historiogràfic pròxim al positivisme. Kugler representa aquesta «tercera via» historiogràfica tant important a Catalunya en la qual l'interès per allò quantificable i objectivable s'agermana amb l'idealisme. Així, Pi, a través del seu propi camí intel·lectual arriba a posicions assimilables, possiblement degudes al coneixement del *Handbuch* de l'alemany, sobretot en el seu intent de pouar les «relaciones del Arte, su posición respecto a la vida y en la vida, lo que el artista exige al mundo y lo que el mundo exige al artista, y contribuir a la organización de estas relaciones»<sup>432</sup>.

Si bé l'esquema general és molt possible que Pi el trobés a les primeres obres del nucli incipient de l'Escola de Berlin (de fet, no podia tenir altres referents, ja que les síntesis d'història de l'art s'inicien amb Kugler, que es tradueix a l'anglès<sup>433</sup> i a l'italià<sup>434</sup> mentre que a França, com hem vist, es segueix la tradició dels llibres de monuments<sup>435</sup>), veiem que, tot i amb esperit sempre crític, les dades que li calen les aconseguix de l'obra de Juan Agustín Ceán Bermúdez (Gijón, 1749 -1829) i de John Coindet (1800 – 1857), autor d'una obra a mig camí entre un manual i una guia per a turistes. Tot i que entenem que la vocació de Pi era la d'anar a recercar les dades que necessitava per tal de compondre el seu discurs històric<sup>436</sup>, l'obra va ser

---

<sup>432</sup> KULTERMANN. *Historia de la historia del arte...*, 1996, p. 130.

<sup>433</sup> Franz KUGLER. *A Hand-Book of the History of Painting, from the age of Constantin the Great to the present time, translated from the german by a Lady*. Londres: Murray, 1842, 444 p.

<sup>434</sup> Franz KUGLER. *Manuale della storia dell'arte del Dr Francesco Kugler; con aggiunte del dottore Jocopo Burckhardt*, Venècia: Giornale Lombardo-Veneto, 1852, 951 p.

<sup>435</sup> Veure nota 109.

<sup>436</sup> Pi cita sovint inscripcions que es va trobar en les obres que fa aparèixer en el seu relat (PI Y MARGALL. *Historia de la pintura en España*, 1851, p. 85, 94, etc.) i algun document de l'arxiu de Sevilla (PI Y MARGALL. *Historia de la pintura en España*, p. 120), suposem que trobat en el seu viatge a Andalusia per redactar els *Recuerdos y Bellezas de España*.

empresa amb certa precipitació<sup>437</sup>, cosa que el va obligar a seguir els autors als quals fem referència per enllestir-la. Sobre el primer caldrà només recordar que és l'autor d'un conegut *Diccionario histórico*<sup>438</sup> d'artistes, una obra que tot i sorgir de l'erudició d'un il·lustrat familiaritzat amb la consulta de documents, segueix el mètode biogràfic. Del segon haurem de dir que és l'autor d'una *Histoire de la Peinture en Italie. Guide de l'amateur des Beaux-Arts*. Efectivament, estem davant d'una guia útil, com diu el mateix autor, per saber en què cal invertir el temps si es viatja a Itàlia. A banda d'aquest objectiu tant estès, Coindet declara que vol aportar una història general de l'art:

Winckelmann, Schlegel, Lessing, Mengs, Vasari, Visconti, Tiraboschi, Lanzi D'Agincourt, Hope, Reynolds et tant d'autres savants ou littérateurs qui ont écrit sur les beaux-arts sont, les uns exclusivement érudits, les autres de simples biographes, quelques uns traitent seulement des sujets spéciaux, aucune ne s'est propose de donner une idée générale, mais suffisamment complète de la marche des beaux-arts en Italie depuis la Renaissance jusqu'à la fin du siècle dernier, du caractère distinctif de chaque école, du merit individual des grands maitres et de leurs principaux chefs-d'oeuvre, enfin, des theories qui ont prévalu, ou dont la discussion dure encore<sup>439</sup>

Està clar, doncs, que malgrat el títol estem davant d'una aposta estructuralment lanziana que reproduïx l'esquema que la fortuna crítica havia instituït des del segle XVI i que es va anar adaptant, tot seguint-lo, fins el segle XIX: «De Cimabue à

---

<sup>437</sup> A l'Epistolari de Benet de Llançà, conservat a l'AHCB, no trobem rastre del projecte fins ben entrat l'any 1851, quan es publica el llibre, motiu pel qual creiem que és probable que fos redactat amb uns pocs mesos.

<sup>438</sup> Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*. VI Vols. Madrid: Vda. De Ibarra, 1800.

<sup>439</sup> John COINDET. *Histoire de la Peinture en Italie. Guide de l'amateur des Beaux-Arts*. Vol I. Ginebra: Joël Cherbuliez Libraire, 1849.p. 8.

Raphael, c'est le progrès, de Raphael aux Carraches c'est la perfection, des Carraches à nos jours, c'est la décadence»<sup>440</sup>. Cal aclarir que per «nos jours» Coindet entén també el segle XVIII, el moment en el qual Mengs, segons diu, «par sa critique artistique, ramena les peintres à l'étude des grands maîtres, aux saines doctrines, aux vrais principes»<sup>441</sup>.

Aquest serà també, en bona part, l'esquema de la fortuna crítica que reproduirà Pi. Malgrat la seva innovació teorètica, no va alterar significativament la valoració dels estils artístics. Ara bé, no escriu segons idees preconcebudes, sinó que creu actuar en base a les seves conviccions, o almenys a elles hi adapta els seus judicis. Per exemple, pel que fa a Grècia, Pi segueix el no poc reproduït esquema de Winckelmann: associa la perfecció a l'art grec d'època clàssica i l'acusa d'un excés de virtuosisme per definir el que considera la seva decadència, l'època hel·lenística. Malgrat titllar de bàrbar l'art de l'Alta Edat Mitjana<sup>442</sup>, ho fa en coherència amb els seus postulats ideològics –en culpa la teocràcia cristiana- i a partir de llavors l'esquema del reconeixement artístic es repeteix. Ara bé, els motius de la valoració dels primitius són diferents dels que aporten els nazarens. Ni rastre del misticisme, ni de la puresa ni del sentiment religiós que hi veia el Romanticisme conservador. Pi en valora, d'acord amb la seva construcció metodològica, la transcendència dels valors expressats en tant que reflex de l'estat general de la seva contemporaneïtat:

Mucho han dejado aún por adelantar a los que han de sucederles, pues no conocen ni los estudios académicos, ni las leyes de los escorzos (...) mas poco, muy poco les dejan por adelantar en punto a expresión, a sentimiento, en todo lo relativo a la reproducción de nuestras propias

---

<sup>440</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>441</sup> *Ibidem*, p. 270.

<sup>442</sup> PI Y MARGALL. *Historia de la pintura en España*, 1851, p. 85.

impresiones, a la manera de representar la vida del corazón humano<sup>443</sup>.

És una lectura llunyana de la que fa, per exemple, Pau Milà i Fontanals quan diu de Giotto que «su corazón henchido de fe y entusiasmo valía más que las profundas teorías modernas, y sus congregaciones o fraglie mantenían más viva la llama de las artes que las frías reuniones de nuestras academias»<sup>444</sup>. Si bé l'esperit antiacadèmic és similar entre Milà i Pi, el primer en ressalta la religiositat, mentre que en el segon aquesta idea desapareix. L'estratègia d'encabir en el seu discurs historiogràfic a artistes i estils generalment valorats per fer-los quadrar amb el seu discurs és habitual en Pi. Així, en la lectura de Van Dyck, un dels pocs pintors barrocs que van gaudir sempre de reconeixement<sup>445</sup>, se'n ressalta, a més dels valors formals, una suposada actitud revolucionaria:

lucha del hombre con el hombre a quien ofrecía en holocausto, lucha del hombre con el mundo que le rodea. Esta lucha admirablemente pintada por Vandick consituye a nuestros ojos la escelencia de su cuadro<sup>446</sup>.

---

<sup>443</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>444</sup> MILÀ Y FONTANALS. «Giotto», 1847, p. 146.

<sup>445</sup> Vegi's Matías DÍAZ PADRÓN. «Prestigio y fortuna crítica de Van Dyck en los tratadistas españoles». *Archivo Español de Arte*. 2011, 84, p. 41-58. En aquest article s'explica que fins i tot Mengs y Ceán Bermúdez són generosos en elogis.

<sup>446</sup> Francisco PI Y MARGALL. «Vandick». *El Museo Universal*. 1858, 8, p. 62.

En aquest sentit, és força representatiu el fet que Pi es decantés per Miquel Àngel abans que Rafael, sent aquest darrer el màxim emblema del Natzarenisme. Tot i valorar-lo, Pi hi posa per davant a Miquel Àngel perquè en ell hi veu un temperament sense contenció, fidel només als seus sentiments, típicament romàntic, genial i antiacadèmic<sup>447</sup>, de manera que s'inverteix el tradicional posicionament dels dos artistes, Miquel Àngel passa al «Nivell 1» i Rafael cau al «Nivell 2». Probablement, aquesta presa de partit, juntament amb la busca comparació amb Rafael, sigui una resposta a la fortuna crítica establera pels natzarens, els quals donaven a Rafael un paper central en la història de l'art, per fer valer tot allò que la figura de Miquel Àngel havia encarnat des del segle XVIII, quan se'l considera exponent de la bellesa sublim. «Y lo sublime [diu Argan] supera a la naturaleza y a la historia»<sup>448</sup>.

Pi seguirà, nogensmenys, amb el desprestigi -llavors generalitzat- de l'art Barroc i del Manierisme, si bé cal dir que no ho farà impel·lit pel rigorisme academicista sancionador de tot desviament normatiu, sinó que pel que considera que té d'excés virtuos i superficial: en el Manierisme, diu, «atendióse exclusivamente al ritmo; sacrificóse el símbolo»<sup>449</sup>. És un altre exponent de com Pi adapta al seu esquema valoratiu el lloc dels estils artístics. Ara bé, al mateix temps que del Manierisme en destaca l'adotzenament, de Correggio el clarobscur: són símptomes que ens indiquen que no només citava a Mengs<sup>450</sup>, sinó que també se'l creia. Per altra banda, ja hem vist abans com la crítica a Caravaggio en Pi era una continuació de la que es desenvolupava en molt bona part de la literatura artística dedicada a la qüestió des del classicisme del segle XVII, que veia en aquest artista la oposició

---

<sup>447</sup> «Hemos dicho que preferíamos Shakespeare a Racine, el Dante al Tasso: Rafael se parece más al Tasso; Miguel Ángel, a Shakespeare; sería en nosotros hasta una inconsecuencia, dejar de considerar a Miguel Ángel como superior a Reafael y a todos los artistas de sus siglo», PI Y MARGALL. *Historia de la pintura en España*, 1851, p. 221.

<sup>448</sup> Giulio Carlo ARGAN. «El cinquecento italiano y el idealismo». A: HUYGHÉ, René (Dir.). *El arte y el hombre*. Vol II. Barcelona: Editorial Planeta, 1966, p. 404.

<sup>449</sup> *Ibidem*, p. 270.

<sup>450</sup> *Ibidem*, p. 278.

més evident i radical als postulats idealitzadors que defensava<sup>451</sup>. Tanmateix, Pi en valora la recuperació que l'italià va fer del naturalisme, en oposició al Manierisme:

en el período que estamos estudiando [el manierisme] los artistas italianos habían llegado a considerar como anti-estético el estudio de la naturaleza: solo la audacia de Caravaggio podía contrarestar la influencia de tan funesta idea<sup>452</sup>.

Així, en el cas de Pi i Margall, Caravaggio romandria a mig camí, entre el «Nivell 3» i els artistes «Critocats», de manera que podem afirmar que estem, probablement, davant d'un dels més incipients símptomes de la revaloració caravaggesca.

Amb Goya es dona una situació similar a la de Caravaggio, però amb un grau de politització superior. Pi, com a hegelianista de posicionaments revolucionaris, comparteix el punt de vista social de l'època il·lustrada i de Goya en destaca la seva individualitat, el fet que, segons diu, fos l'únic espanyol de la seva època que va saber «crearse un símbolo y un ritmo propios, ser el eco de las ideas del siglo»<sup>453</sup>. Segueix, doncs, Pi, a 1857 amb les idees d'Hugo sobre la necessitat que l'art expressi la seva contemporaneïtat, i ell, exercint com a crític pren també aquest posicionament, fent notar el caràcter revolucionari de l'obra de Goya. Aquest artista li va servir per perpetuar els tòpics que la fortuna crítica havia començat a crear, posicionant-se, com a romàntic esquerrà, entre els seus admiradors i ressaltant,

---

<sup>451</sup> Erwin PANOFSKY. *Idea*. Paris: Gallimard, 2007, p. 126 – 127.

<sup>452</sup> PI Y MARGALL. *Historia de la pintura en España*, 1851, p. 369.

<sup>453</sup> Francisco PI Y MARGALL. «Don Francisco Goya». *El Museo Universal*. 1857, 12, p. 92.

com ja havia fet Vicente Carderera<sup>454</sup>, el Goya original, «traductor de sus propios sentimientos»<sup>455</sup> i «intérprete de las instituciones y costumbres de su patria»<sup>456</sup>.

Fue desde los treinta y cuatro años de edad pintor de cámara y privó con Carlos IV; más no había nacido para cortesano, y sujetó sucesivamente a su pincel satírico a covachuelistas, sacerdotes, aristócratas y personas más allegadas a la del monarca (...) amaba esa especie de sátira que es el grito de un alma vivamente lastimada por el espectáculo de la injusticia.<sup>457</sup>

A més, de l'anàlisi pimargallià de Goya destaca el fet que consideri com a recursos formals vàlids certes llicències que Goya es prenia en la representació de la realitat: «logró imprimir el sello de la inmortalidad a sus obras ¿Qué importa que estén poco acabadas y tengan muchas y graves faltas de dibujo?»<sup>458</sup>.

Així doncs, Pi participa d'uns postulats idealistes que fins a cert punt eren compartits amb Pau Milà i Fontanals, tot i que com hem vist, el pes de Hegel sigui més fort. Per altra banda, els canvis respecte a la fortuna crítica dels artistes són mínims, si bé ens revelen la seva idiosincràsia que podríem anomenar «protorealista».

---

<sup>454</sup> Sobre aquesta qüestió, vegi's l'últim article sobre Goya de Cardera: Vicente CARDERERA. «Goya». *Semanario Pintoresco*. 1838, 120, p. 631 – 633, així com el llibre sobre la fortuna crítica del pintor aragonès: Nigel GLENDINNING. *Goya and his critics*. New Haven: Yale University Press, 1977, 340 p.

<sup>455</sup> PI Y MARGALL. «Don Francisco Goya», 1857, p. 93.

<sup>456</sup> *Ibidem*.

<sup>457</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>458</sup> *Ibidem*, p. 92.

## 4.5. IDEALISME, NEOCLASSICISME I POSITIVISME EN MANJARRÉS

Vèiem en el capítol anterior com Pi és conscient d'estar utilitzant una nova metodologia historiogràfica nascuda de l'idealisme. En José de Manjarrés passa el mateix. Tot i que a l'hora de portar a terme el discurs historiogràfic es basa en els arqueòlegs francesos, no accepta una història de l'art autònoma (quan l'escineixi l'anomenarà «arqueologia»), sense una estètica i una teoria de l'art que rendeixin compte de l'art en sí mateix. Per Manjarrés, gràcies a l'estètica s'ha passat a un estadi superior i definitiu d'anàlisi. De fet, és només des de l'estètica que ens podem explicar el desenvolupament històric que seguirà l'art, malgrat que paradoxalment, el seu discurs historiogràfic es basi en criteris positivistes.

La ciencia estética tal cual se ha inaugurado en el mundo científico desde principios del siglo en que vivimos tiene todas las condiciones necesarias para proporcionar al arte los elementos de una teoría razonada, y por lo mismo, estable y difícil de ser derribada. Ella ha puesto en evidencia el verdadero objetivo del arte, sus relaciones con la Naturaleza, los principios que presiden en su desarrollo histórico, los caracteres de las obras artísticas<sup>459</sup>

---

<sup>459</sup> MANJARRÉS. *Disurso...*, 1859, p. 4.



Aquest punt de vista explica també el judici de Manjarrés respecte a una memòria de Pi i Arimón sobre un claustre que era eminentment descriptiva i que no pretenia aportar res que no fossin dades objectives.

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>460</sup>

Interpretem que pels «adelantos que la Historia del arte arquitectónico ha alcanzado» Manjarrés entén una lectura de l'art basada en la filosofia idealista, cosa que prendrà forma en el seu primer manual d'història i teoria de l'art. Probablement, l'optimisme de creure's posseïdor d'un sistema d'anàlisi definitiu va ser contagi de Hegel<sup>461</sup>, font recurrent per a la seva estètica i teoria de l'art.

---

<sup>460</sup> Aquesta cita és extreta d'una ressenya trobada a l'interior d'aquest manuscrit: Andrés Avelino Pi Y ARIMÓN, *Memoria descriptiva de la antigua Iglesia y Convento de Santa Catalina de esta Ciudad destruidos en el año 1837. Leída porel socio don Andrés Pi y Arimon en la seccion literaria del día 15 de marzo de 1842*. Manuscrit. Arxiu de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona. Lligall 33, Núm. 8.

<sup>461</sup> «De modo que esta perspectiva es algo así como el despertar de la filosofia en general y también el despertar de la ciencia del arte, y,, en efecto, este despertar debe propiamente hablando la estética como ciencia su verdadero nacimiento y el arte su superior dignificación». HEGEL. *Lecciones sobre la Estética*, 2011, p. 44.

### 4.5.1. LA TEORÍA E HISTORIA DE LAS BELLAS ARTES: UN MANUAL COM A MATERIALITZACIÓ DE LA PROPOSTA MILANIANA

*Teoría e Historia de las Bellas Artes. Principios fundamentales* és el títol del llibre publicat a 1859<sup>462</sup> amb la qual Manjarrés va introduir un gènere inèdit a Espanya, el manual d'història universal de l'art.

En el «Context historiogràfic» hem aportat la carta que el paisatgista mallorquí Joan O'Neill va adreçar a José de Manjarrés per fer-li saber la gran estima que li professava i per comunicar-li la seva adhesió a totes les seves teories, ja per llavors força anacròniques<sup>463</sup>. O'Neill es referia a *Las Bellas Artes*<sup>464</sup>, una publicació de 1875 que en realitat reproduïx la *Teoría e Historia de las Bellas Artes. Principios fundamentales*, però amb certes diferències veritablement indicatives de la nova deriva historiogràfica de l'últim quart del segle XIX, si bé ambdues publicacions comparteixen els principis fonamentals. Allà es felicita a Manjarrés perquè, diu O'Neill, gràcies a la seva obra ja no cal recórrer a autors estrangers. Creiem rellevant aquesta cita perquè podem veure a quin tipus d'autor s'assimila Manjarrés, així com pel renom que de ben segur va adquirir com a teòric i historiador.

Efectivament, la *Teoría e Historia de las Bellas Artes. Principios fundamentales* és un llibre que pel que fa a la part històrica ja havien iniciat uns quants estrangers força anys abans, però que al 1859 encara cap espanyol havia redactat. Ara bé, els noms apuntats per O'Neill són equiparables als de Manjarrés només en part. A tall d'exemple, si ens fixem en dos dels erudits que cita el paisatgista, podem

---

<sup>462</sup> José de MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *Teoría e Historia de las Bellas Artes: Principios Fundamentales*. Barcelona: Librería de Joaquín Verdaguer, 1859, 414 p.

<sup>463</sup> Veure nota 111.

<sup>464</sup> José de MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *Las Bellas Artes: historia de la escultura, pintura y arquitectura*. Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1875, 148 p.

destacar que Louis Batissier prové de la literatura topogràfica romàntica, d'un temperament similar al nostre Pau Piferrer, fins que al 1843 publica els ja citats «Éléments d'archeologie national», 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» de 1863, que esdevindrà el més conegut *Darembert et Saglio*<sup>465</sup>. No era una obra de recerca, sinó que tenia el doble objectiu de servir «1º aux savants un instrument mnémonique (...) 2º aux commençants un texte d'étude»<sup>466</sup>. L'empresa en la qual va participar l'*abbé* Martigny era, doncs, un diccionari que volia esdevenir un mostrari de conceptes que fos utilitzat com una eina auxiliar. Pel que fa al manual de Batissier, ja hem vist que és una posada al dia de les aportacions arqueològiques que s'havien anat publicant a França, amb un esperit científic notable. No són reflexions especulatives com les de Winckelmann o Mengs, ni tampoc una història, són compendis que classifiquen i descriuen obres concretes, imbuïts 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, com ja hem assenyalat, poc avesats<sup>467</sup>. Per altra banda, ja hem citat les edicions anglesa i italiana del *Handbuch* de Franz Kugler<sup>468</sup>. Després, al 1855, apareix el de Springer<sup>469</sup>, que és probablement el que va assolir una major difusió

---

<sup>465</sup> Catherine VALENTI. «*Darembert et Saglio ou Saglio et Pottier? La difficile gestation d'un dictionnaire savant*». [en línia] < <http://anabases.revues.org/2969?lang=it> > [Consulta: 19 octubre 2015].

<sup>466</sup> Joseph Alexandre MARTIGNY. «Préface». A: *Dictionnaire des antiquités chrétiennes contenant le résumé de toute ce qu'il est essentiel de connaître sur les origines chrétiennes jusqu'au Moyen Âge exclusivement*. [en línia] < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2003747.r=martigny+Joseph.langFR> > [Consulta: 19 octubre 2015]. p. 11 – 12.

<sup>467</sup> Vegi's nota 109.

<sup>468</sup> Vegi's notes 427 i 428.

<sup>469</sup> SPRINGER. *Handbuch der Kunstgeschichte*, 1855.

a Catalunya a finals del segle XIX<sup>470</sup>. Aquests escrits, especialment el de Springer, estan definitivament vinculats al positivisme, tot i que mantenen una concepció de l'art típicament hegeliana, per la qual cosa es poden assimilar a l'obra de Manjarrés.

Sigui com sigui, Manjarrés, en la seva obra de 1859, no segueix plenament cap d'aquestes dues vies, però sembla que les havia de tenir en compte. En qualsevol cas, tal com passa amb Piferrer, estava profundament influenciat per Pau Milà i Fontanals. El gran teòric del Natzarenisme, com hem vist més amunt, a jutjar per les fonts que utilitzava havia de representar una mena de «tercera via» historiogràfica que prenia com a sistema d'anàlisi principal els positivistes francesos interessats a posar en valor un discurs basat en les característiques externes de les obres combinat, però, amb el seguiment de l'estètica idealista. Aquesta combinació pren forma de llibre per primera vegada de la ploma de Manjarrés, és la *Teoría e historia de las bellas artes*. Per tal de reforçar aquesta hipòtesi, podem aportar el document a través del qual Milà i Fontanals recomana, després de la seva arrauxada dimissió, a Manjarrés i s'ofereix per deixar-li els seus llibres i manuscrits.

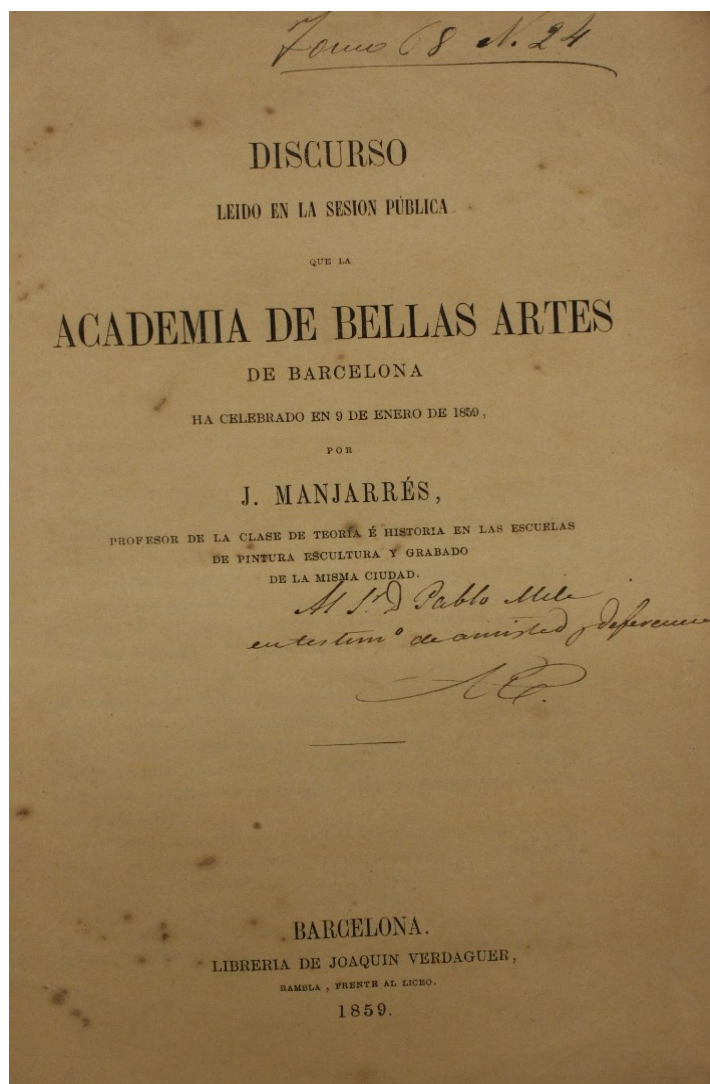
Hubiese sentido que hubiese quedado suspendida mi clase a la mitad del curso, pero sé que esto no sucederá, pues un sujeto muy digno y capaz está dispuesto a sustituirme, si V. lo estimase oportuno, hasta que se provea la cátedra por oposiciones. La persona en cuestion es el señor Manjarrés, que está perfectamente preparado para salir airoso de su empenyo y que además, por si lo necesitase, que no lo creo, yo le he ofrecido mis libros, manuscritos y trabajos de una porcion de años<sup>471</sup>

---

<sup>470</sup> El cas d'Anton Springer és força significatiu, ja que conservem a les nostres biblioteques edicions de finals del segle XIX dels seus manuals en alemany i cinc edicions italianes de ple segle XX.

<sup>471</sup> Carta de Pau Milà i Fontanals al Marquès d'Alfarràs conservada al' Arxiu de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi (Doc. 2.27.21).

Per altra banda, testimoni de l'amistat i deferència que professava Manjarrés envers Milà n'és un exemplar del seu discurs de 1859 dedicat al vilafranquí.



**Figura 9.** Portada del *Discurso* de Manjarrés dedicat a Pau Milà i conservat al Fons d'autors locals. Pau Milà i Fontanals. Centre de Documentació Vinseum.

Malgrat no tenir traduccions espanyoles dels manuals alemanys de mitjans del segle XIX no vol dir que no se'n conegués la seva existència, i hem de contemplar

la possibilitat que, per exemple, sabés de l'obra de Kugler. De fet, La història de l'art de Manjarrés està intrínsecament lligada a la teoria de l'art, si bé



**Figura 10.** A. Carretero. *Retrat de José de Manjarrés*. Xilografia publicada al llibre *Las Bellas Artes*, de 1881.

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 no es fonamentava a partir d'exemples concrets. Cal

subratllar 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 lligada a la proposta hegeliana, la seva obra s'apropa molt als manuals apareguts a mitjans de segle XIX.

D'altra banda, és cert que Manjarrés reproduïx la proposta de Hegel i divideix el manual en tres blocs, començant per una estètica, seguint per una teoria de cada disciplina artística i culminant en una història, però hi combina l'experiència classificadora que els manuals, diccionaris, mostraris de tot tipus i estudis arqueològics estaven portant a terme. D'aquesta manera, intenta fer una història de l'art de totes les civilitzacions i, a més, respecte a unes preocupacions que no són les pròpies de l'idealisme: influències, exemples concrets, conservació de les restes monumentals, tècniques constructives, etc. De fet, utilitza la terminologia de periodització proposada pels arqueòlegs francesos («estilo romano-bizantino», «terciario»...) i cita a Prosper Merimée (Paris, 1803 – Canes, 1870), personatge que, cal recordar, va ser format en la literatura d'Arcisse de Caumont i que participa del debat arqueològic. De fet, la periodització històrica de Manjarrés, és la que trobem en el llibre *Archéologie chrétienne* de Jean-Jacques Bourassé, que al seu torn és l'establerta per Arcisse de Caumont<sup>472</sup>, al mateix temps que utilitza arguments de Merimée, com per exemple en el fet de creure que la utilització de l'ogiva es devia principalment a les facilitats funcionals i constructives que permetia<sup>473</sup>. Així doncs, Manjarrés estableix l'estil «Romano-bizantino» dividit en tres períodes, el «primario», fins el segle X, el «secundario» (s. XI) i el «terciario» (s. XII)<sup>474</sup>. A tall d'exemple, veiem com en reproducció de la síntesi de Bourassé, que veu com un dels elements constitutius de l'arquitectura de l'Alta Edat Mitjana la dificultat de cobrir grans espais amb voltes<sup>475</sup>, Manjarrés diu que «las dificultades

---

<sup>472</sup> «Nous admettons les divisions établies par M. De Caumont, parce qu'elles sont bien circonscrites, bien déterminées, parfaitement caractérisées» Jean-Jacques BOURASSÉ. *Archéologie chrétienne, ou, Précis de l'histoire des monuments religieux du Moyen Age*. Tours: Chez Ad. Mame et Cie, 1841, p. 120.

<sup>473</sup> *Ibidem*, p. 215 - 216.

<sup>474</sup> MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *Teoría e historia de las Bellas Artes...*, 1859, p. 227.

<sup>475</sup> «Durant toute l'époque romano-byzantine primordiale, on éprouva les plus grandes difficultés dans l'élévation de la voûte à plein cintre», BOURASSÉ. *Archéologie chrétienne...*, 1841, p. 141.



que se hallaron para construirlas [les voltes] hicieron que no fuesen de grande extensión»<sup>476</sup>. També la reivindicació de la terminologia «ogival», en contra de la de «gòtica»<sup>477</sup> es dóna a les dues obres, així com la divisió dels seus subperíodes gòtics, que també coincideix en els seus trets definitoris<sup>478</sup>.

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 classicisme. A banda d'aquesta visió tant estesa, la narració històrica de Manjarrés és un 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. Aquesta expressió directe que evitava un llenguatge pompós ja va ser advertida pel seu biògraf i editor Juan Bastinos<sup>479</sup> i va ser una de les poques crítiques que l'Acadèmia de San Fernando va fer a la *Teoría Estética de la Arquitectura*<sup>480</sup>, premiada, tanmateix, per aquesta corporació que encara a mitjans dels anys seixanta pretenia la defensa de la noblesa de l'art a través de la utilització recargolada del llenguatge.

Una pulsó superficial que apunta al positivisme no com a manera d'entendre l'art, sinó com una opció únicament historiogràfica que no afecta a les teories idealistes de base però sí a la metodologia, ja és absolutament assumida per Manjarrés, que

---

<sup>476</sup> MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *Teoría e historia de las Bellas Artes...*, 1859, p. 228.

<sup>477</sup> *Ibidem*, p. 226; BOURASSÉ. *Archéologie chrétienne...*, 1841, p. 125.

<sup>478</sup> MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *Teoría e historia de las Bellas Artes...*, 1859, p.243; BOURASSÉ. *Archéologie chrétienne...*, 1841, p. 126.

<sup>479</sup> Juan BASTINOS. «Apuntes Biográficos de José de Manjarrés». A: MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de. *Las Bellas Artes. Historia de la arquitectura, la escultura y la pintura*. Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1881, p. 13.

<sup>480</sup> «Acaso la demasiada llaneza y desaliño de la locucion con modismos de cierta provincia que, aunque producen muchos escritos, los castiga poco, deslustran el vestido literario de esta bien pensada Memoria». Manuscrit de la Biblioteca Nacional de Catalunya on s'analitzen els escrits presentats al concurs de 1866 sobre *Teoría estética de la Arquitectura* (Ms. 3448).



a la seva història de l'art fa un pas més enllà i es limita a descriure l'evolució de l'art amb la voluntat d'explicar-ne el seu desenvolupament i les causes de les transformacions sofertes per les formes artístiques, tot i que parteix dels seus prejudicis expressats en la seva teoria artística.

Manjarrés, com hem vist, compartia les preocupacions que la utilització del positivisme en la historiografia de l'art va incorporar en la recerca. Al mateix temps, però, va efectuar la divisió que va portar a terme Hegel en el seu curs de «ciència estètica», tot introduïnt la matèria amb una «parte general» –avui en diríem una estètica- seguida per una «parte especial» –teoria de cada disciplina artística- que condueix finalment a la història de l'art. Però l'esforç sintètic del corpus històric de Schlegel, unit al teòric en una sola obra, fa pensar que tingués present al citat llibre de Schlegel<sup>481</sup>, per bé que la part teòrica no està desenvolupada sistemàticament. De fet, la mateixa opció de decantar-se al títol per *Teoría e historia de las bellas artes* i no per la paraula «estètica», així com els tòpics compartits amb Schlegel sobre l'art de cultures llunyanes, ja són prou indicatius. En tot cas, cal tenir igualment present a Cousin, per exemple, en la reivindicació d'allò bell diferenciat d'allò agradable argumentat en base al desinterès de Kant<sup>482</sup>. A Hegel, però, se'l segueix més de prop, tant per l'acceptació de la divisió sistemàtica en base a la naturalesa de l'art simbòlic, clàssic o romàntic<sup>483</sup>, com en la teoria desenvolupada per explicar les diferents disciplines artístiques que tracta a les seves *Lecciones*, molt similars a les que Manjarrés aporta a la seva *Teoría e Historia*. D'aquí que tant Hegel com Manjarrés considerin l'arquitectura com la disciplina artística més adequada per representar l'esperit en la seva forma simbòlica, l'escultura en la clàssica i la pintura en la romàntica<sup>484</sup>

---

<sup>481</sup> SCHLEGEL. *Leçons...*, 1830.

<sup>482</sup> MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *Teoría e historia de las Bellas Artes...*, 1859, p. 10.

<sup>483</sup> «De estos tres principios que pueden considerarse en la arquitectura, se deduce su clasificación en distintos géneros, basándose por analogía, en los mismos principios que sirven para la clasificación de las formas generales del arte. La arquitectura será pues simbólica, clásica y romántica», MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *Teoría e historia de las Bellas Artes...*, 1859, p. 38.

<sup>484</sup> MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *Teoría e historia de las Bellas Artes...*, 1859, p. 76 -77; HEGEL. *Lecciones sobre la Estética*, 2011, p. 467, 582 i 584.

Per altra banda, tal com ja hem vist en analitzar la teoria de l'art natzarena, opta per posicionar-se en el punt de vista oposat pel que fa a la superioritat de la bellesa artística respecte a la natural, la qual cosa era defensada per Hegel, ja que aquesta idea l'hagués portat fora de la ortodòxia catòlica<sup>485</sup>.

Així doncs, com en el cas dels germans Milà, malgrat incorporar molts més elements de l'estètica i la teoria artística hegeliana, Manjarrés és caute en la seva utilització. Però més enllà de les diferències i concomitàncies especulatives, per sobre de tot, hem de tenir clar que el manual de Manjarrés és l'encarnació dels manuscrits de Pau Milà conservats a Vilafranca del Penedès, cosa que es pot veure clarament en les figures 10, 11, 12, 13 i 14. L'estructura del llibre és justificada per Manjarrés, on diu, respecte a l'escultura, seguint a Hegel, que si s'analitza *per se* es veurà que és l'ideal d'allò clàssic, però que el seu desenvolupament només pot ser analitzat històricament:

Este arte según hemos dicho al tratar de su teoría, es el tipo del ideal clásico, y su desarrollo en distintos géneros solo puede considerarse como puramente histórico.<sup>486</sup>

Així doncs, Pau Milà i Manjarrés segueixen l'esquema de Hegel fonent l'estètica, la teoria i la història de l'art en un sol corpus estructurat, al seu torn, en aquestes tres subdivisions. Ara bé, com hem vist, tant Milà com Manjarrés se separen de la concepció estrictament idealista que Hegel mantenia en l'explicació del desenvolupament històric de l'art<sup>487</sup> i prenen com a models les obres dels

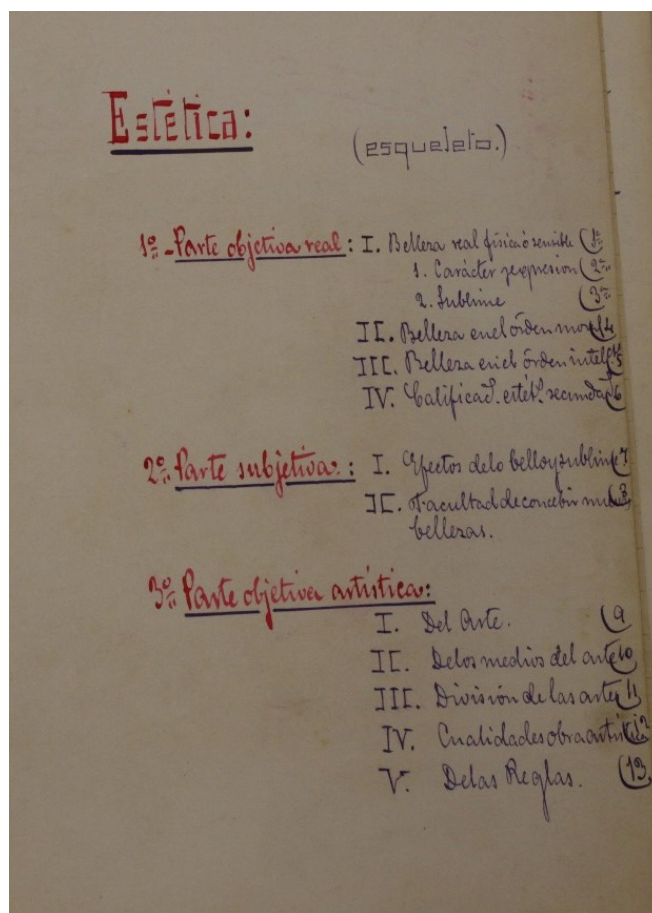
---

<sup>485</sup> Vegi's nota 305.

<sup>486</sup> MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *Teoría e historia de las Bellas Artes...*, 1859, p. 269.

<sup>487</sup> Hegel, malgrat reconèixer que la història havia de «echar una ojeada a esta esfera de la obra de arte que se realiza efectivamente en el elemento de lo sensible», considera que «Solo el ideal puede

arqueòlegs francesos als quals hem estat fent referència en l'anàlisi historiogràfic de les seves obres, la qual cosa lliga molt més amb l'interès patrimonialista que guiarà els historiadors de l'art catalans durant bona part del segle XIX.



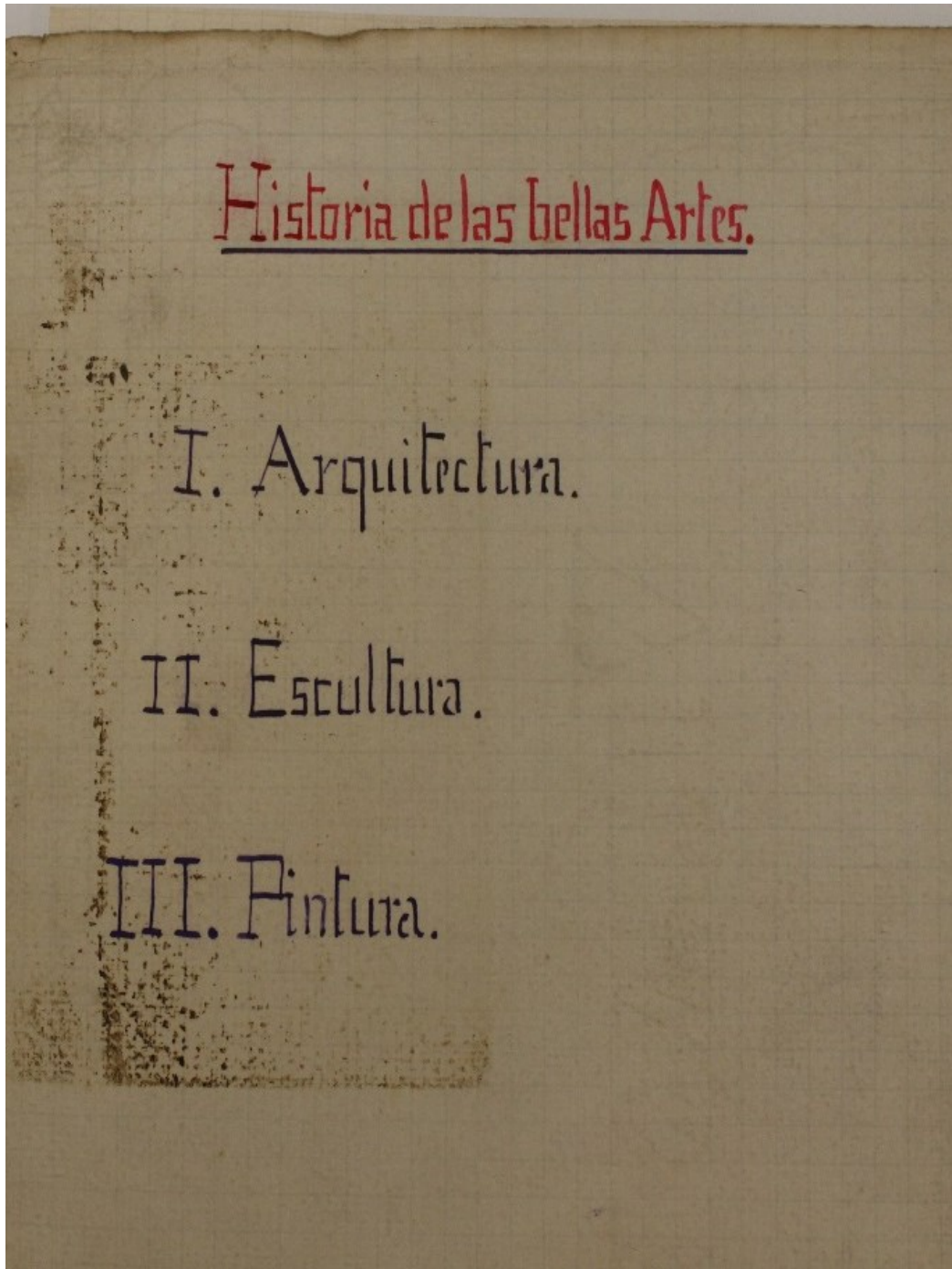
**Figura 11.** Índex dels apunts d'«Estética» de Pau Milà conservats al Centre de Documentació Vinseum.

# Teoría artística.

(esqueleto.)

<u>1.º Arquitectura:</u>	I. Principios generales.	(14)
	II. De la obra arquitectónica.	(15)
	III. Dimensiones obra arquitect.	(16)
	IV. Influencia clima, mater. terraz.	(17)
	V. Variaciones op. se notan en la obra arquitectónica segun la forma y caracter partes sustent y sustent.	(18)
	VI. Arquitectura plata-banda.	(19)
	VII. Arquitect. en arco.	(20)
	VIII. Arte de los jardines.	(21)
<u>2.º Escultura:</u>	I. Principios generales	(22)
	II. Obra escultórica.	(23)
	III. Materiales escultóricos.	(24)
	IV. Formas reales. represent. escult.	(25)
<u>3.º Pintura:</u>	I. Principios generales.	(26)
	II. Obra pictórica.	(27)
	III. Dibujo y color en la obra pict.	(28)
	IV. Géneros en pintura.	(29)
	V. Grabado y Litografía	(30)

Figura 12. Índex dels apunts de «Teoría artística» de Pau Milà conservats al Centre de Documentació Vinseum.



**Figura 13.** Índex dels apunts d'«Historia de las Bellas Artes» de Pau Milà conservats al Centre de Documentació Vinseum.



<b>ÍNDICE.</b>	
PRÓLOGO.	Pág. 1
TEORÍA E HISTORIA DE LAS BELLAS ARTES. — INTRODUCCION.	1
<b>TEORÍA DE LAS BELLAS ARTES.</b>	
<b>Parte general.</b>	
CAPÍTULO I. Naturaleza y objeto del arte.	3
CAP. II. — Del artista.	6
CAP. III — De la belleza.	8
LECCION. 1ª De la belleza en general.	id.
LEC. 2ª De lo bello en la naturaleza.	11
LEC. 3ª. — 1ª Parte. De lo ideal ó lo bello en el arte.	14
2ª Parte. Determinacion de lo ideal en cuanto al fondo.	15
3ª Parte. Determinacion de lo ideal en cuanto á la forma.	19
LEC. 4ª. — De los fenómenos estéticos que se producen en la esfera de lo ideal.	23
CAP. IV. — Cualidades especiales de la obra de arte.	26
CAP. V. — De las distintas formas que el arte reviste.	28
<b>Parte especial.</b>	
<b>CAP. I. — ARQUITECTURA.</b>	
LEC. 1ª. — Naturaleza y objeto de la arquitectura.	33
LEC. 2ª. — Arquitectura simbólica. — Caracteres generales y formas especiales.	39
LEC. 3ª. — Arquitectura clásica	41
1ª Parte. Caracteres generales.	id.
2ª Parte. Formas especiales de la arquitectura clásica.	42
LEC. 4ª. — Arquitectura romántica.	47
1ª Parte. Caracteres generales.	47
2ª Parte. Caracteres particulares de las formas de la arquitectura romántica.	49
LEC 5ª. — Artes suntuarias.	53
<b>CAP. II. — ESCULTURA.</b>	
LEC. 1ª. — Naturaleza y objeto.	57
LEC. 2ª. — De lo ideal escultórico.	59
LEC. 3ª. — Determinacion de lo ideal escultórico.	61

Figura 14. Índex de *Teoría e Historia de las Bellas Artes* de José de Manjarrés.



LEC. 4ª. — Determinacion de la individualidad.	70
LEC. 5ª — Distintos modos de representacion escultórica.	73
<b>CAP. III. — PINTURA.</b>	
LEC. 1ª. — Naturaleza y objeto.	76
LEC. 2ª. — De lo ideal pictórico.	79
LEC. 3ª. — Determinacion de lo ideal pictórico.	81
LEC. 4ª. — De la representacion pictórica.	86
1ª Parte. De los materiales sensibles de la pintura.	id.
2ª Parte. Modos de concepcion y de ejecucion.	94

### HISTORIA DE LAS ARTES PLÁSTICAS.

INTRODUCCION.	113
CAP. I. — Desarrollo histórico de las artes plásticas.	116
CAP. II. — Historia de la arquitectura.	134
CAP. III. — Historia de la escultura.	269
CAP. IV. — Historia de la pintura.	313
VOCABULARIO auxiliar de la parte histórica.	359
TABLA cronológica auxiliar de la parte histórica.	415

### ERRATAS.

Pág.	Lín.	Dice.	Léase.
5	24	un efecto de este	un medio que este emplea
6	14	especulativa	física
10	9	apropiar á la obra	apropiar la obra á
23	20	absoluto, y tomando	absoluto, tomando
26	22	originalidad	personalidad
28	5	LECCION 5ª.	CAPÍTULO V.
58	6	lazo que la une	lazo que le une
75	25	dominacion	denominacion
146	13	pies	pisos
207	5	oblicuamente	desigualmente
id.	7	oblicuidad	desigualdad
210	30	carácter	cadaver
215	30	pared	parte
223	2	quedando este descubierto	quedando esta descubierta
228	26	sostenido el arco	sosteniendo el arco
237	27	todo el fervor	solo el fervor
276	5	ya que este	ya que la religion mosaica
280	13	los griegos, despues	los griegos; y despues
299	22	que la habia de imprimir	que habia de imprimirle
304	13	á todo la figura	al resto de la figura
313	4	CAPÍTULO III	CAPÍTULO IV.
340	12	fueron	son
342	4	Este mismo principio reinó	Este mismo principio de autoridad tradicional reinó
345	17	Aunque lo que	Aunque por lo que
353	4	determinar	terminar

Imprenta de los H. de la V. PLA.

Figura 15. Índice de *Teoría e Historia de las Bellas Artes* de José de Manjarrés.

Finalment, cal fer esment de la gran difusió que aquest manual va tenir no només a Catalunya, sinó arreu d'Espanya, ja que tal i com explica Maria Rosario Caballero, «sirvió de importante referencia a Hermenegildo Giner de los Ríos en la elaboración de los programas y manual de historia del arte realizados con destino a los planes de bachillerato de 1868 y 1894»<sup>488</sup>. Efectivament, tant el *Programa de Estética y Teoría del Arte e Historia abreviada de las artes principales*, publicat a 1894, com el *Manual de Estética y Teoría del Arte e Historia abreviada de las artes principales hasta el Cristianismo*, de 1895, són escrits pel pedagog i publicista vinculat a la Institución Libre de Enseñanza, Hermenegildo Giner de los Ríos (Cadis, 1847 – Granada, 1923) i revelen una extrema proximitat amb Milà i Manjarrés no només per la seva estructura, que també, sinó que igualment en el contingut. A tall d'exemple, Giner de los Ríos persisteix amb la dicotomia entre fons i forma<sup>489</sup> i en l'anàlisi de la bellesa arquitectònica segons la suposada harmonia i simetria<sup>490</sup> que s'hi pogués detectar. D'altra banda, però, pel que fa al contingut moral de l'art, representa un pas endavant respecte als seu ascendent manjarresià, ja que considera, a diferència d'aquell, que «el arte nada tiene que ver con la moralidad. Son esferas distintas y el artista no ha de preocuparse en primer término de crear una obra buena, moralmente considerada, sino una obra bella»<sup>491</sup>. En tot cas, vista l'estructura del llibre és de suposar que Giner de los Ríos tingués en compte el primer manual de teoria i història de l'art escrit a Espanya, el de Manjarrés, i de fet així ho demostra el fet que fusioni «una concepción idealista del arte, derivada de postulados romántico-krausistas, con los nuevos planteamientos positivistas que van a afianzar notablemente el estudio y catalogación de las obras artísticas»<sup>492</sup>.

---

<sup>488</sup> María Rosario CABALLERO. *Inicios de la Historia del Arte en España: La Institución Libre de Enseñanza (1876 – 1936)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de Historia, Departamento de Historia del Arte, 2002, p. 24.

<sup>489</sup> Hermenegildo GINER DE LOS RÍOS. *Manual de Estética y Teoría del Arte e Historia abreviada de las artes principales hasta el Cristianismo*. Madrid : Sáenz de Jubera Hermanes Editores, 1895, p. 7.

<sup>490</sup> *Ibidem*, p. 43 – 44.

<sup>491</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>492</sup> CABALLERO. *Inicios de la Historia del Arte en España...*, 2002, p. 30.



Així doncs, a la vista de tot el que hem estat exposant des del primer bloc d'aquesta tesi, aquests «nuevos planteamientos positivistas» als quals fa referència Caballero, no eren pas tant «nuevos», almenys a Catalunya, on van ser implementats, en part, des dels *Recuerdos y Bellezas*, per Pau Milà i per Manjarrés. Òbviament, a França estaven en funcionament des de principis de la centúria.

#### 4.5.2. EL NEOCLASSICISME EN EL DISCURS HISTORIOGRÀFIC DE MANJARRÉS

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 necesitaria de un genio como tuvo la Antigua el de Winckelmann»<sup>493</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<sup>494</sup>. 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 (Córdoba, 1655 – Madrid, 1726) fins a d'altres de marginals

---

<sup>493</sup> MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *El Traje bajo consideración arqueológica...*, 1858, p. 20.

<sup>494</sup> 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)

com un anònim *Tratado sobre el modo de pintar en vidrio* que tenia localitzat a l'arxiu de la catedral de Segovia<sup>495</sup>.

L'empremta de personalitats com Winckelmann o Mengs són molt profundes. Malgrat que tal i com recorda Matilde González<sup>496</sup>, Manjarrés és un dels representants de la superació, a Espanya, de la creença en la superioritat de l'art grec, no podem oblidar que és un intel·lectual que, fins a cert punt, va per lliure i no està completament afiliat al Natzarenisme. Així, per ell, els elogis envers l'art grec del període clàssic són molt similars als de Winckelmann i emprarà repetides vegades la paraula «perfecció» per tal de definir-lo. El fet de portar a terme un manual de tota la història de l'art l'allunya de les concepcions de Winckelmann, però Manjarrés continua creient que l'art clàssic grec és «perfecte»:

en este lugar puede entrarse de lleno en la cuestión relativa al antropomorfismo poético de Grecia que produjo la perfecta armonía entre la idea y la forma, proporcionando al espíritu su verdadero modo de aparecer en el mundo de lo sensible<sup>497</sup>.

En aquesta línia, també podem ressaltar la metodologia utilitzada en l'anàlisi d'obres concretes, que coincideix amb la compartimentació dels elements que determinen la pintura per comprovar la seva adhesió als principis objectius del classicisme (composició, colors, etc.), la qual cosa era emprada per Mengs<sup>498</sup>. Aquesta és la tònica del seu *Museo europeo de pintura y escultura*, per exemple, en un quadre de Carracci, on Manjarrés n'analitza les seves característiques

---

<sup>495</sup> Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (Ms. A. 311).

<sup>496</sup> GONZÁLEZ LÓPEZ. «Sobre la teoria de l'art romàntic...», 1991, p. 98.

<sup>497</sup> MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *Teoría e historia de las Bellas Artes...*, 1859, p. 276.

<sup>498</sup> GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ. «La fundación disciplinar de la historia...», 1991, p. 224.

desglossadament: «la composición se recomienda por sí sola (...) Achácase a este cuadro el defecto de presentar un colorido rebajado [etc.]»<sup>499</sup>

El que en definitiva cal ressaltar és que la tirania de la Raó segueix vigent en Manjarrés, per qui el concepte de «decadència» és plenament acceptat per referir-se als estils que s'aparten de les lleis objectives, com per exemple el Manierisme i el Barroc. Ara bé, l'organicisme és aparcat per donar pas a una història lleugerament més objectiva, per analitzar l'art segons el seu desenvolupament contextual concret, un esquema mental encara allunyat de les concepcions positivistes, però una mica més lliure del classicisme i en sintonia amb el Romanticisme.

Manjarrés, doncs, voldrà fer un pas més enllà en la perspectiva historicoartística per explicar-la no només en relació a un Ideal, sinó que també en el seu esdevenir històric, malgrat que sense arribar a la necessitat d'explicar l'estat filosòficocultural del moment com feia Pi.

L'exemple de Manjarrés ens ha de fer veure una constant entre els historiadors de l'art de la seva generació, és a dir els que van venir al món pocs anys després de l'eclipsi napoleònic. Aquesta constant és el manteniment del classicisme com a mètode vàlid per a historiar i la combinació amb les novetats del moment, entre elles, el medievalisme<sup>500</sup>. Per tant, la valoració d'èpoques medievals, no provoca l'abandonament de la metodologia del classicisme, si bé no és adoptada de manera acrítica: és adaptada, com hem vist, a la contemporaneïtat.

---

<sup>499</sup> José DE MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *Museo europeo de pintura y escultura, o sea colección de láminas grabadas en perfectísimo contorno por el célebre Reveil representando los más notables cuadros, estatutas y bajo relieves de todos los museos y galerías de Europa*. Vol. I. Barcelona: Librería de Joaquín Verdaguer, 1860. p. 8.

<sup>500</sup> Vegi's Juan CALATRAVA. «La construcción romántica de la historia de la arquitectura». A: CALATRAVA, Juan (Ed.), *Romanticismo y arquitectura. La historiografía arquitectónica en la España de mediados del siglo XIX*. Madrid: Abada Editores, 2011, p. 16.

## 4.6. CONCLUSIONS SOBRE LA HISTORIOGRAFIA DE L'IDEALISME

L'anàlisi de la teoria de l'art i de la historiografia influenciada per l'idealisme a Catalunya ens porta a concloure que de la mà dels autors catalans es formalitzen teories i metodologies que eren presents a Europa, però sense que puguem determinar nítidament «escoles» historiogràfiques diferenciades.

Pel que fa a la teoria de l'art, Francesc Pi i Margall representa un punt de vista excepcional. Malgrat que bona part dels seus criteris obeeixen, encara, a la tradició del Neoclassicisme, cal valorar-ne, com dèiem, la seva excepcionalitat. L'anàlisi del primer art medieval o del Barroc, en Pi, pateix, no gensmenys, els prejudicis dels Neoclassicisme:

El brillo de los colores y el de los metales ofende cuando no están armónicamente distribuidos, y en esas vírgenes de que hablamos, colores, metales, piedras preciosas, todo está puesto allí sin combinación, sin orden, sin una regla, sin un pensamiento que lo una. No hay un claroscuro, no hay tonos, no hay degradación de tintas, no hay colorido<sup>501</sup>

I sobre el Barroc, el seu judici continua essent negatiu, però amb matisos. Així, per ell segueix tractant-se d'una desviació de les normes que han de regir l'art, però valora la pintura de Caravaggio, tot i creure que en la pràctica artística s'ha

---

<sup>501</sup> PI Y MARGALL. *Historia de la pintura en España*, 1851, p. 74.

d'equilibrar el realisme amb certa idealització. De fet, en termes generals i malgrat certes diferències remarcables en matèria de fortuna crítica, Francesc Pi i Margall, d'una banda, i de l'altra, Pau Milà i Fontanals i José de Manjarrés mantenen idees extremadament properes respecte què ha de ser l'art. L'únic element que els separa és la càrrega social en la teoria de l'art de Francesc Pi i Margall, que és el punt fonamental per bastir la crítica del Natzarenisme: segons Pi, aquest corrent és evasiu i està completament desvinculat de l'actualitat. Per altra banda, l'idealisme dels natzarens està lligat a la religiositat: «Ideal sense creences / és de poques conseqüències»<sup>502</sup>, diu Milà. Tot plegat es pot entendre si tenim present la utilització, per part de Pi i Margall de publicacions com la de John Coindet, que recullen l'esquema classicista instituit des del segle XVII i que només produirà variacions en relació a la plena o parcial acceptació del Neoclassicisme.

Per altra banda, hem d'anomenar aquí a Martí Alsina, que a finals de la dècada dels anys cinquanta, aportava una visió crítica del Natzarenisme i molt pròxima al realisme en la qual, a diferència de Pi i Margall, ja no hi ha cap referència a la necessitat d'idealitzar.

Pel que fa a la historiografia, en Francesc Pi i Margall es dona quelcom que no havia tingut lloc en la literatura sobre les arts plàstiques; i això és la materialització de les idees provinents del que s'ha anomenat «Romanticisme radical» o «liberal». Aquestes idees provenien del debat literari i, molt excepcionalment, tocaven a la idea de l'art o de l'artista en general, mai s'havien aplicat específicament a les arts plàstiques fins a la *Historia de la pintura en España*.

Segurament Pi és qui assumeix més nítidament a Hegel. Tot i que pretenia escriure un llibre sobre la pintura espanyola, el seu anàlisi és global i es vol separar, com hem vist, tant de l'erudició il·lustrada com de la literatura topogràfica.

Però al capdavant, en tots els historiadors hi perviu el convenciment de la necessitat moralitzadora de l'art, ja sigui des d'una perspectiva filorevolucionària, com des d'una de conservadora. Val la pena fer notar que la creença en la idoneïtat d'una

---

<sup>502</sup> Pablo MILÁ Y FONTANALS. *Estética Infantil*. A: BENACH TORRENTS, Manuel. *Pablo Milá y Fontanals: Gran figura del romanticismo artístico catalán*. Vilafranca del Panades: s.n., 1958. (Sense paginar).

finalitat pedagògica o moralitzant en l'art ha estat eliminada de la crítica actual i ha passat a considerar-se com un element que no hauria de condicionar l'experiència estètica<sup>503</sup>, si bé és cert que en la societat del segle XIX estava plenament assumida, com ho demostra el fet que diversos artistes fossin processats judicialment per immoralitat. Hem de fer aquest especial esment al moralisme, que és una de les principals contradiccions en les quals cau l'estètica romàntica, ja que si d'una banda s'admet l'autonomia de l'art, de l'altra, se l'entén unit a conceptes com la bondat. L'autor que més clarament va caure en aquesta contradicció va ser Victor Cousin<sup>504</sup>, precisament un dels que va gaudir de més interès, com hem vist, per part del Natzarenisme.

Pau Milà i Fontanals va ser qui el va introduir en la seva estètica. Si analitzem el seu model historiogràfic, veiem que és el que va predominar també en Manjarrés, i per tant, el que es va difondre des de l'Acadèmia de Barcelona als artistes i historiadors que hi van concórrer fins i tot, encara més enllà de Manjarrés, inclús en les classes, com veurem, de Francesc Miquel i Badia.

La metodologia de Pau Milà es basa en la imbricació de l'estètica idealista i la historiografia positivista. Convençut que en l'art s'hi expressa una idea, va seguir l'estètica de Victor Cousin i els Schlegel. Pel que fa a Hegel, sembla que només l'utilitza parcialment: la sistematització de l'art hegeliana queda sotmesa a les circumstàncies contextuais dels períodes artístics; cosa que enllaçava molt millor amb la utilització de les premisses de l'arqueologia per establir la narrativa de la història de l'art. Els interessos del positivisme, presos d'autors com Batissier o Ramée, va ser el que va permetre, de fet, donar cos a l'expansió de la preocupació pel patrimoni català. La conservació del patrimoni era el que realment preocupava a la historiografia artística des de l'època dels *Recuerdos* i és el que seguirà preocupant durant la segona meitat del segle XIX.

---

<sup>503</sup> Vegi's Matthiew KIERAN. «Forbidden knowledge: the challenge of inmorality». A: BERMÚDEZ, Jose Luis; GARDNER, Sebastian (Eds.). *Art and Morality*. Londres: Routledge, 2003, p. 56 – 73. Cal assenyalar que Sartre parlava d'una tria moral en la construcció d'una obra d'art, però en cap cas de valors estètics *a priori*. Jean – Paul SARTRE. *L'existencialisme est un humanisme*. Paris: Gallimard, 1996, p. 64 – 65.

<sup>504</sup> Peter BÜRGER. *Crítica de la estètica idealista*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1996, p. 192.

Així doncs, sembla que per una banda, les reticències respecte a l'heterodox deisme hegelian i per l'altra les preocupacions pel patrimoni són el que van frenar l'adopció plena de l'estètica de Hegel a Catalunya; així com les seves conseqüències historiogràfiques que haguessin pogut permetre el futur (i hipotètic) desenvolupament d'una historiografia formalista.

Finalment, la *Teoría e Historia de las Bellas Artes* tanca el bloc central de la historiografia de l'art catalana. Aquesta obra és, de fet, la materialització de la proposta milanesa, és a dir, la combinació d'una estètica i una teoria de l'art d'arrel idealista culminada amb una història que comparteix els interessos del positivisme.

Cal fer notar que si bé Pau Milà utilitza parcialment l'estètica hegeliana, en comparteix l'esquema organitzatiu general (estètica, teoria i història de l'art), la qual cosa s'observarà després en Manjarrés, qui es veurà obligat a negar tot allò d'heterodox que hi havia en Hegel alhora que incorporava bona part de les seves idees. Tanmateix, Manjarrés utilitza amb molta més constància a Hegel que no pas Milà, però en el discurs historiogràfic l'anàlisi generalista establert en base a l'idealisme es troba bandejat i apareix l'interès per les particularitats i les característiques externes de les obres d'art que s'estudien.

En últim terme, tot plegat ens ha de portar a concloure que positivisme i idealisme no són dues metodologies enfrontades, que ambdues pretenen, en el fons, arribar a una meta similar. El positivisme pretén esbrinar l'origen dels estils, vol completar la història com també ho pretén l'idealisme, que si bé ho fa en base a premisses divergents, es veu obligat a fonamentar el seu discurs igualment en la observació per explicar les diferents formes de l'art en contextos i èpoques diferents.

En tot cas, el marc intel·lectual en el qual s'analitza l'art encara participa del normativisme classicista i obliga a fer anar juntes teoria i historiografia, així com a entendre la teoria com un compendi dogmàtic i no com una matèria historiografiable. L'emancipació definitiva de la història de l'art serà el que veurem en el següent bloc, si bé és cert que es desenvoluparà progressivament i que, per tant, encara s'arrossegaran dinàmiques pròpies del període que hem estat analitzant fins ara.

## **5. L'ÈPOCA DEL SEGON POSITIVISME HISTORIOGRÀFIC**



## 5.1. CONTEXT TEÒRIC

### 5.1.1. LA TRANSFORMACIÓ DE L'ALTERNATIVA AL TRADICIONALISME ARTÍSTIC

El famós esberrany de Martí Alsina dels anys cinquanta representa, sens dubte, un punt d'inflexió important que hem analitzat anteriorment i que es veu confirmat amb el següent discurs de l'artista datat el vuit de novembre de 1863. Ja en els discursos anteriors hem detectat una diferència fonamental amb Pi i Margall, i això és la inexistència de la reivindicació de la idealització artística. Persisteix en el bandejament de la metafísica aplicada a l'art el seu discurs del 1863, on es declara absolutament aliè a l'especulació teòrica sobre la qüestió i gens avesat a desenvolupar «ideas que, como tantas, anduvieran perdidas por los espacios de la metafísica»<sup>505</sup>.

Tanmateix, Vicente Maestre va assenyalar la coincidència entre la idea de «simpatia» i vivificació de l'art que apareixen en aquest discurs amb les expressades per Manjarrés<sup>506</sup> per justificar així un hipotètic lligam entre Martí Alsina i aquest teòric d'òrbita natzarena:

---

<sup>505</sup> Ramón MARTÍ ALSINA. *Discurso que en la sesión pública de la Academia de Bellas Artes de Barcelona el día 8 de noviembre de 1863 leyó D. Ramon Martí, académico de la misma*. Barcelona: Librería de Joaquin Verdagué, 1863, p. 4.

<sup>506</sup> MAESTRE. «Idees i pintura...», 1978, p. 73. Vegi's per exemple, el que diu Manjarrés sobre Vernet a qui, d'altra banda, vèiem com elogiava Martí Alsina en els discursos anteriors: «Todas estas ideas son delicadas y producen el efecto simpático que debe producir en el espectador esta clase de pintura: de modo que puede decirse que ya nada queda por representar para la vida de esta escena». MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *Museo europeo...*, II, 1860, p. 143.

Y ¿qué es, señores, el placer del Arte en su primer efecto sinó una vibración simpática de la naturaleza humana? ¿Qué es mas sinó el movimiento simultáneo de sentidos y demás facultades del hombre en consonancia con los sentidos e inteligencia del otro hombre que ha concretado y reflejado los deseos de la naturaleza misma que así los absorbe?<sup>507</sup>

Si bé podem acceptar un element de contacte concret, entenem que malgrat això, Martí Alsina es troba ja en un punt de vista absolutament diferent al de Manjarrés pel fet de no optar per la idealització artística, la qual cosa ja ha estat demostrada per la literatura recent<sup>508</sup>. Val la pena insistir en allò que dèiem al principi, és a dir, en la diferència que hi ha en Martí Alsina respecte dels natzarens, però també i molt especialment, respecte a Pi i Margall, ja que aquest representa una opció ideològica diferent a la del Romanticisme conservador però igualment imbuïda per l'idealisme.

És l'abandonament en el fet de creure que l'art ha de ser depurat allò que el diferencia amb el Natzenisme, evidentment, però també amb Francesc Pi i Margall, el qual persistia en la defensa de la depuració malgrat la seva crítica als natzarens. Veiem, però, que Martí Alsina radicalitza aquesta crítica en deixar de parlar-ne com si es tractés d'una inevitabilitat i, com hem vist al principi, fins i tot desdenyant la metafísica aplicada a l'art. Ara bé, coincideix amb Francesc Pi i Margall en la consideració de creure necessari la participació de l'art en l'actualitat: «el artista está entre vosotros; ve, siente, prueba con vosotros; rie y llora con vosotros, goza con vuestros goces, y llora con vuestras lágrimas»<sup>509</sup>. A més, veu

---

<sup>507</sup> MARTÍ ALSINA. *Discurso...*, 1863, p. 8.

<sup>508</sup> FONTBONA. «Del Neoclassicisme a la Restauració», VI, 1983, p. 129; TRIADÓ. «La ideologia artística de Ramón Martí Alsina», p. 553; CHILLÓN DOMÍNGUEZ. *El pintor Ramon Martí Alsina (1826-1894)*, p. 226; Joan LIPTON, «Ramon Martí i Alsina i el desenvolupament del realisme català». *Revista de Catalunya*. 1986, 2, p. 146.

<sup>509</sup> MARTÍ ALSINA, *Discurso...*, 1863, p. 9.

en el positivisme el mitjà pel qual s'ha desenvolupat: «un Aristóteles y un Humboldt y tantos artistas de la ciencia, supremas inteligencias, intrépidas...»<sup>510</sup>.

Per altra banda, hem de citar al dibuixant i gravador Joaquim Pi i Margall (Barcelona, 1810 – 1891), germà de Francesc. A causa d'una frase de Joaquim Pi en el seu discurs de 1868, on diu que «a generación nueva arte nuevo»<sup>511</sup>, se l'acostuma a situar en la mateixa línia ideològica que Martí Alsina<sup>512</sup>, però nosaltres hem de matisar aquesta interpretació perquè segons hem pogut constatar es troba exactament en la línia de pensament artístic que va introduir el seu germà Francesc a *Historia de la pintura en España*, tot i que, certament, podem veure'l més pròxim, en alguns aspectes, a un realisme més decidit.

És probable que quan Joaquim Pi parla d'«un gran filósofo» que, segons cita, va dir que «la historia del arte es paralela a la de la religión, nace con ella y participa de su destino; con ella se eleva, descende, muere y se transforma»<sup>513</sup> estigui citant a Hegel, perquè tot seguit passa a descriure la classificació hegeliana de l'art en referència a Egipte i Grècia. A més, cal tenir present el fet que Hegel situés l'art en un punt equivalent al de la religió i la filosofia, afirmant que «también pertenece a la esfera absoluta del espíritu y por ello se halla, según su contenido, en uno y el mismo terreno que la religión»<sup>514</sup>.

Per tant, el hegelianisme de Francesc el retrobem en Joaquim Pi, inclús pel que fa a la terminologia que utilitza: parla de «símbolo»<sup>515</sup>, com feia el seu germà, i entén que l'art és una manifestació dels sentiments<sup>516</sup>. La insistència en la necessitat d'un

---

<sup>510</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>511</sup> Joaquín PI Y MARGALL, *Discurso que en la sesión pública de la Academia de Bellas Artes de Barcelona el día 9 de febrero de 1868 leyó D. Joaquín Pi y Margall, académico de la misma*. Barcelona: Imprenta de Celestino Verdaguer, 1868, p. 18.

<sup>512</sup> TRIADÓ. «La ideología artística de Ramón Martí Alsina», p. 553.

<sup>513</sup> J. PI Y MARGALL. *Discurso...*, 1868, p. 3.

<sup>514</sup> HEGEL. *Lecciones sobre la estética*, 2011, p. 77.

<sup>515</sup> Per exemple, J. PI Y MARGALL. *Discurso...*, 1868, p. 11 i 12.

<sup>516</sup> *Ibidem*, p. 2

art vinculat amb l'actualitat<sup>517</sup>, la demanda d'una interpretació «más social»<sup>518</sup> dels temes i una lectura de la religió molt pròxima al *Nouveau christianisme* saintsimonià<sup>519</sup> ens relacionen directament la teoria artística de Joaquim Pi amb la del seu germà. Igualment, la seva crítica al Natzarenisme ens remet a Francesc Pi i Margall, en tant que és vist com una impostura, com una translocació sense sentit ni utilitat de l'art medieval en plè segle XIX:

Porque hoy por hoy la mayor parte de los asuntos pictóricos en nada afectan a los pintores ni a la masa general, que falta de erudición solo puede y debe juzgar por los sentimientos que le comunican las obras de arte. Su vida es el trabajo, la actividad y para ella es letra muerta toda imitación del misticismo de la Edad Media: este no puede ser su ideal como no puede serlo el sangrado quietismo de Oriente<sup>520</sup>.

Per tant, així com succeeix a la *Historia de la pintura en España*, es valoren els artistes en tant que «fieles intérpretes han sido de su sociedad»<sup>521</sup>; i la història de l'art és vista com un desenvolupament progressiu<sup>522</sup>, si bé ens trobem amb un sorprenent desinterès per l'art medieval, al qual pràcticament no se li dedica atenció en un breu recorregut històric global. És simptomàtic el fet que Joaquim Pi parli de «sociedad» i no de «espíritu», com és el cas del seu germà i de Manjarrés. Aquesta nova terminologia demostra una creixent sensibilitat envers a l'interès per

---

<sup>517</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>518</sup> *Ibidem*.

<sup>519</sup> «Amaneció el cristianismo y conél la revolución más radical que registra la humanidad», *Ibidem*, p. 12.

<sup>520</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>521</sup> *Ibidem*.

<sup>522</sup> «El arte debe ser esencialmente progresivo», *Ibidem*.

comprendre les societats que bressolen l'art del seu temps, com veurem seguidament en la historiografia. Es tracta d'una mentalitat pretesament més científica que no pas les aproximacions anteriors, l'anàlisi de les quals es mantenia en termes estètics i menys preocupats per fornir una veritable sociologia de l'art.

D'altra banda, Joaquim Pi es mostra defensor d'abolir la jerarquia dels gèneres que encara defensaven els natzarens<sup>523</sup> i creu necessari que els artistes portin a la pràctica la seva activitat en plena llibertat:

Si el artista reproduce con acierto (...) aclamémosle y guardémonos de clasificar su obra entre los cuadros de tercer orden por pertenecer a la agrupación de género (...) Dejemos pues al artista que reproduzca sus propios sentimientos, exijiendo solo de él que sea eminentemente artístico<sup>524</sup>.

I aquesta defensa de la llibertat el porta a reivindicar allò que fins llavors era absolutament indefensable per haver violat tota norma preceptiva; el Barroc, convertint-se així en un dels primers intel·lectuals vinculats a les arts plàstiques que mantenen una visió positiva d'aquell estil:

Si ensaya la libertad absoluta, sin reglas ni trabas en alas de su genio, halla en el barroquisme todo lo más atrevido que darse pueda en arte.

---

<sup>523</sup> TARRAGÓ VALVERDE. *Romanticisme i positivisme...*, 2012, p. 39 – 43.

<sup>524</sup> J. PI Y MARGALL, *Discurso...*, 1868, p. 17.

Porque cada una de esas épocas ha tenido su razón de ser; la nuestra vemos que carece de ella.<sup>525</sup>

És evident, doncs, que Joaquim Pi representa un canvi de paradigma en la valoració dels estils artístics, fent el pas definitiu per acceptar tot període, cosa que encara no succeïa en el seu germà. Vèiem, però, que acceptava la divisió hegeliana de l'art i que parla de «idea» contraposada a «forma»<sup>526</sup>. A més, els referents artístics del seu segle són Paul Delaroche (Paris, 1797 – 1856)<sup>527</sup> i Thomas Couture (Senlis, 1815 – Villiers-le-Bel, 1879)<sup>528</sup>, exponents del *juste milieu*. Per altra banda, la seva defensa de la moralitat i de la instrucció segurament provenen de les lectures de Proudhon<sup>529</sup>. Malgrat això, no sembla advocar per la idealització en l'art del seu moment, i inclús en parlar del de Grècia diu que va ser «libre y materialista»<sup>530</sup>. Així, hem d'interpretar a Joaquim Pi potser no com a un realista ple, però sí molt pròxim als postulats de Martí Alsina que, a més a més, va col·laborar a deslliurar paulatinament la visió del Barroc que des de feia anys mantenien els prejudicis del classicisme, probablement per primera vegada a Catalunya: recordem que el pare Maurici Flaquer ho feia sota les mateixes premisses que utilitzaven els que l'atacaven i molt probablement mogut més per l'interès personal que per un judici sincer.

Així doncs, probablement, qui va deslliurar per primera vegada l'anàlisi del barroc del normativisme classicista va ser, com hem vist, Joaquim Pi i Margall, el qual, a

---

<sup>525</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>526</sup> «los artistas de nuestros primeros siglos cristianos fueron exclusivos intérpretes de la idea y del sentimiento hasta llegar a olvidar la forma», *Ibidem*, p. 12.

<sup>527</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>528</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>529</sup> FREIXA SERRA. *En el decurs del discurs...*, 2007, p. 18.

<sup>530</sup> J. PI Y MARGALL, *Discurso...*, 1868, p. 7.

diferència del seu germà, justifica tots i cadascun dels estils artístics que han existit en la història, inclòs (i aquí hi constatem la innovació) el Barroc:

Si [l'art] ensaya la libertad absoluta, sin reglas ni trabas en alas de su genio, halla en el barroquismo todo lo más atrevido que pueda darse en arte. Porque cada una de esas épocas ha tenido su razón de ser<sup>531</sup>

Però els referents de la contemporaneïtat de Joaquim Pi i Margall, com hem vist abans, són Paul Delaroche i Thomas Couture. El primer estava dins d'un realisme «de asunto» i el segon en un eclecticisme acadèmic de gran volada entre la burgesia francesa del segle XIX que amb la vinguda del realisme i les avantguardes deixarà d'interessar ràpidament. De fet, podem observar la diferència entre el realisme i el Modernisme català a partir de la fortuna crítica d'aquests dos pintors: mentre Joaquim Pi els elogia, Raimon Casellas els menysté:

el microscópico Meissonier, ahondando en las finuras incomparables de un acabado a la lupa; Gêrome, Couture y otros discípulos de Delaroche, pintores agraciados y brillantes que se complacían en poner la historia en viñetas...<sup>532</sup>

---

<sup>531</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>532</sup> Raimon CASELLAS. «Manuel Ferrán y su tiempo. II. Estancia del pintor en París». *La Vanguardia*. 8 agost 1896, p. 4.

És amb Joaquim Pi i Margall que acaben el que Mireia Freixa en diu «els debats del realisme»<sup>533</sup>, a partir de llavors es passa a debatre en el terreny de la premsa i la crítica d'art és el gènere que s'encarregarà de dirimir tot allò que té a veure amb el pensament artístic. En aquest moment el debat es situa ja entre naturalisme, defensat sobretot de la ploma d'Yxart, i la continuació, encara molt vigent, d'un ja retrògrad i anacrònic tradicionalisme artístic associat amb el conservadorisme polític i social.

Però hem d'anomenar també a Jeroni Faraudo (1823 - 1886), metge que esdevingué catedràtic d'anatomia aplicada a les arts a l'Acadèmia de Belles Arts i que venia produint obres on tractava la teoria de l'art des de 1851. Ha estudiat Cristina Rodríguez Samaniego, qui n'ha detectat el seu contingut antiacadèmic en cites com la següent:

Tenemos pues que esta belleza artística tan buscada en todos tiempos ha sido las más veces convencional, nacida ya del espíritu de un autor que se ha dejado llevar de una idea dominante, ya de la originalidad de otro artista que ha contrariado las verdaderas miras del arte, ó ya también del espíritu de una escuela que ha sujetado sistemáticamente al arte la naturaleza tan armoniosa como libre y siempre varia.<sup>534</sup>

Un esglaió més d'aquesta línia teòrica el conformen les personalitats del Modernisme. És evident que els postulats d'aquest moviment cultural no són els que defensaven els germans Pi i Margall o Martí Alsina, però el fet d'entendre que

---

<sup>533</sup> FREIXA SERRA. *En el decurs del discurs...*, 2007, p. 16.

<sup>534</sup> Citat per Cristina RODRÍGUEZ SAMANIEGO. «L'Anatomia artística a l'Escola de Belles Arts de Barcelona. Els casos de Jeroni Faraudo (1823-1886) i de Tiberio Ávila (1843-1932)». *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 2012, 26, p. 63 – 79. p. 72.



el camí academicista ha arribat a un cul-de-sac<sup>535</sup> i el rebuig, per tant, del conservadorisme artístic, ens obliga a fer encaixar el Modernisme a aquest capítol.

El debat no superat sobre el pes del naturalisme dins del modernisme<sup>536</sup>, al qual no pretenem contribuir, queda lluny de les expectatives d'aquesta tesi. Però efectivament, en el terreny teòric, hem d'admetre un canvi respecte al realisme pel que fa a l'entrada en joc del subjectivisme en Raimon Casellas (Barcelona, 1855 – Sant Joan de les Abadesses, 1910)<sup>537</sup>; si bé al mateix temps observem la continuació de la tradició iniciada per Martí Alsina i els germans Pi, per exemple, en el desplaçament de l'interès avantguardista de Roma cap a París<sup>538</sup> (hem vist que es donava també en Martí Alsina), en una actitud allunyada de l'idealisme<sup>539</sup> i en el rebuig de la pintura acadèmica pel fet de considerar-la allunyada de les preocupacions de l'actualitat, cosa recurrentíssima en Francesc Pi i Margall. A diferència d'ell, però, trobem que Casellas fa una especial incisió a la tècnica, cosa que no es dona en els realistes, els quals no retreuen res al llenguatge formal acadèmic:

Las palpitaciones de la existencia coetania, los ideales del siglo, las costumbres de la época, las tormentas de lucha social, los dramas de la intimidad, los bullicioso de las calles, cuanto, en fin, revele un aspecto de la agitación universal... se interrumpe como por encanto así

---

<sup>535</sup> Isabel COLL I MIRABENT. *Enric Clarasó, Ramón Casas i Santiago Rusiñol, com a nucli de la renovació de l'escultura i la pintura a Barcelona en el trànsit del segle XIX al segle XX*. Vol. VI. Tesi doctoral. Universitat de Barcelona – Departament d'Història de l'art, 1984. p. 1367 – 1372.

<sup>536</sup> Hem assenyalat en el «Marc històric» el contrast d'opinions respecte el modernisme. D'una banda, Fontbona defensa un avantguardisme superficial en les obres dels artistes plàstics modernistes, mentre que Jordi Castellanos els considera dins d'un «realisme reconsiderat» on s'hi palesen formules més innovadores. Vegi's Francesc FONTBONA DE VALLESCAR. *La crisi del modernisme artístic*. Barcelona: Curial, 1975, p. 20 -22 i CASTELLANOS. *Raimon Casellas i el modernisme*, I, 1992, p. 45 – 46.

<sup>537</sup> CASTELLANOS. *Raimon Casellas i el modernisme*, I, 1992, p. 65 – 66.

<sup>538</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>539</sup> *Ibidem*, p. 69.

que pasáis los umbrales de esta región de las pinturas muertas, donde la vida exterior tiene prohibida la entrada. Menos mal todavía si aquí dentro se viviese de los recuerdos del pasado, para verlos resucitados en grandes plasticidades por las geniales intuiciones del artista... però no; aquí, todo lo más, se vive miserablemente de las parodias arqueológicas, cursilamente reproducidas por un arte senil y corto de espíritu, que no sabe emanciparse de las recetas de taller, ni salirse de la copia tradicional de lo pintado.

El sumum del arte consiste, a lo que parece, a mostrarse viejo en todo; en significación y asunto, en técnica y procedimiento. Nada más distanciado de la vida actual que el motivo de estas pinturas; nada más divorciado de las corrientes pictóricas, que el modo de ser tratados. En la forma y en el concepto se patentiza el prurito de chochez que informa este tradicionalismo artístico<sup>540</sup>

A més, hem vist en Casellas un canvi respecte a la fortuna crítica del realisme historicista de Delaroche i Couture, que han passat a ser vistos per aquest crític com artistes sense una traducció emotiva de la individualitat artística ni les innovacions tècniques reivindicades.

Hi hagi o no hi hagi presència del realisme o del naturalisme entenem vinculada la generació de Ramon Casas (Barcelona, 1866 – 1932), Santiago Rusiñol (Barcelona, 1861 – Aranjuez, 1931) i Raimon Casellas amb els iniciadors del realisme. La producció teòrica dels modernistes ha estat tractada en innumerables articles i llibres, i per tant, poc sentit tindria redundar en aquest estudi. A més, per argumentar la seva pertinença en aquesta línia de pensament en la qual els vinculem, ens serveix prou el rebuig que generaven en personatges del tradicionalisme.

---

<sup>540</sup> Raimon CASELLAS. «La Exposición de Bellas Artes de Madrid. Ranciedades». *La Vanguardia*. 10 novembre 1892, p. 4.

Si Rusiñol pensara de otro modo en lo fundamental de sus filosofías – ya que filosofía se encuentra en el fondo de sus obras-; si lograra que su talento de poeta y de artista pudiese penetrar en las regiones más altas de la religión católica, teniendo la dicha de ser creyente, ¡qué sentido tan diverso adquirirían sus concepciones! ¡Cómo desaparecería de ellas el humorismo escéptico que las convierte ahora en flores, muchas veces hermosas de líneas y de colores, pero faltas por completo de fragancia! ¡Qué resultado tan opuesto al que causarían ahora producirían en todos los lectores!<sup>541</sup>

En aquest sentit, també és revelador l'animadversió del bisbe Josep Torras i Bages (Les Cabanyes, 1846 – Vic, 1916) respecte el Modernisme, ja que, com veurem seguidament, és un personatge que es considera ell mateix com a deutor dels germans Milà i, per tant, continuador del nucli de la línia de pensament artístic que hem volgut descriure.

### 5.1.2. LA CONTINUACIÓ DEL TRADICIONALISME ARTÍSTIC

Manjarrés i Pau Milà van perpetuar el tradicionalisme artístic durant la segona meitat del segle XIX. El primer, amb les abundants publicacions que van veure la llum en aquest període; el segon amb el llibret *Estética Infantil*. En els dos casos,

---

<sup>541</sup> Citat a Margarida CASACUBERTA. *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*. Barcelona: Curial, 1997, p. 248 - 249

es segueix defensant una representació artística depurada i d'acord amb la moral del conservadorisme burgès del segle XIX.

Ja hem vist com Manjarrés, tot i seguir a Hegel, corregeix una part fonamental del seu pensament i creu superior a la naturalesa, per davant de l'art. A més, afegim ara, compara l'acte creatiu humà amb el diví («El hombre debe proceder en el arte a semejanza de Dios en la formación del hombre (...) el arte es, pues, un simulacro de la creación»<sup>542</sup>, diu) i insisteix en la necessitat de corregir aquella teoria artística deslliurada del fonament idealista, típicament divuitesca, que encarnava, per exemple, Denis Diderot. Manjarrés cita explícitament a Diderot, i diu que la seva concepció de la bellesa porta a la corrupció<sup>543</sup>. Els motius els hem de buscar, a més, en el fet que Diderot valorava únicament l'art capaç d'emocionar a l'espectador a través d'una expressió pròpia del creador en desobediència al normativisme establert des del classicisme tot propugnant un art realista<sup>544</sup>. Manjarrés, precisament, creu que un art basat en l'expressió porta a una suposada immoralitat, al materialisme i a la impurificació.

Tampoco puede ser el objeto final del Arte la Expresión de los sentimientos. Esta expresión tiene por objeto despertar todas las facultades del alma, revelar a la Conciencia lo más profundo del Corazón y del Pensamiento con todos los contrastes, oposiciones y contradicciones, grandezas y miserias, penas y sufrimientos, en una palabra, con todos los sentimientos y todas las pasiones a fin de extender y completar el círculo de nuestra experiencia. Este principio deja indiferente el fondo de la representación, siendo todo exterior. Por poco que la Expresión fuese viva y animada, el bien y el mal, lo

---

<sup>542</sup> José de MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *Teoría estética de las artes del dibujo*. Barcelona: Establecimiento tipográfico de Jaime Jepús, 1874, p. 31

<sup>543</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>544</sup> Vegi's tot plegat, per exemple, en la seva crítica de Chardin, on posa en valor exclusivament les seves solucions formals i l'efecte que creen en l'espectador, sense necessitat de referir-se a res que no sigui la utilització particular del llenguatge plàstic: Denis DIDEROT, *Salón de 1767*. Madrid: A. Machado Libros, S.A. 2003, p. 146.

Hermoso y lo feo, lo noble y lo bajo, lo asqueroso, lo vil y lo despreciable tendrían derecho a figurar como obra de arte. El arte es como un raciocinio; puede expresarlo todo, como un raciocinio puede intentar probarlo todo, por sofisticas que sean las razones de que se eche mano. Inmoral, licencioso o impío, bajo, rastrero o asqueroso, el artista habría cumplido su misión luego que hubiese sabido expresar fielmente una situación verdadera o falsa. Pero el arte, aunque es libre, no tiene derecho a ser libertino, ni inmoral, ni asqueroso. El principio de la expresión como objeto final del arte es hijo de una época sensualista. Admitirle es tomar el vaso por los arabescos y las molduras, la estatua por sus contornos, la versificación por el drama, en lugar de ser la representación del espíritu y del desarrollo del corazón; es el arte materializado y sensualista y puesto al servicio de toda clase de pasiones: sus consecuencias han sido fatales en todos los tiempos; desnaturalizándose el arte en manos de los que han querido sacar un lucro halagando las pasiones más impuras.<sup>545</sup>

Manjarrés pretén, doncs, persistir en la vinculació entre Veritat, Bondat i Bellesa, cosa que seguia també Pau Milà i Fontanals a la seva *Estética Infantil* de 1878. Diu el vilafranquí que «la societat que és atea / res de gran en les arts crea»<sup>546</sup>. De fet, aquesta actitud és un exemple més del rebuig que va causar la teoria artística de la Il·lustració per part del Romanticisme conservador.

Aquest punt de vista tradicionalista es mantindrà en diversos discursos de l'Acadèmia durant la segona meitat del segle XIX, per exemple en el de Francisco de Paula Villar (Múrcia, 1828 – Barcelona, 1901), que seguirà parlant de la «moralitat» que l'art ha de difondre a l'inici de la dècada dels anys seixanta<sup>547</sup> i entrat el segle XX, l'escultor acadèmic Pere Carbonell (Barcelona, 1850 - 1927) es

---

<sup>545</sup> MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *Teoría estética...*, 1874, p. 19-20.

<sup>546</sup> Pablo MILÀ Y FONTANALS. «Estética Infantil», sense paginar.

<sup>547</sup> FREIXA SERRA. *En el decurs del discurs...*, 2007, p. 22.

mostra partidari també de la identificació entre moral i art, i inclús valorarà la història de l'escultura en funció del seguiment dels principis de la ortodòxia catòlica:

A falta de una idea de Dios, que la moderna filosofía tendía a destruir, el escepticismo recluía al hombre dentro de los límites de la materia, supliendo los impulsos del espíritu con las acciones y reacciones del instinto. De ahí los refinamientos en una estatuaria cuya única finalidad era la de complacer y excitar las pasiones dominantes. El arte del sentimiento quedó relegado a los humildes imagineros, algunos de los que, como Salcillo, Gurri, Amadeu y otros, en nuestra patria, se compenetraban con el alma popular, traduciendo en obras de una encantadora sinceridad, las creencias tradicionales<sup>548</sup>

Aquest posicionament el portarà a valorar el gòtic<sup>549</sup> i, com acabem de veure, a menystenir el Neoclassicisme. Per Carbonell s'ha de tendir a l'equilibri entre naturalisme i idealisme que ja havien repetit Milà i Manjarrés i que ell anomena «armonía entre el ideal Cristiano y el amor a la naturaleza»<sup>550</sup>. Tot plegat també es deixava sentir en el polifacètic catedràtic d'anatomia artística a l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona, Tiberio Àvila (Viana do Bolo, 1843 – Barcelona, 1932), que restarà igualment ancorat en aquesta mateixa fórmula tant recurrent que aspirava a poder agermanar allò real i allò ideal<sup>551</sup>.

---

<sup>548</sup> Pere CARBONELL HUGUET. *El concepto moral en la escultura*. Barcelona: Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, Imprenta Barcelonesa, p. 14

<sup>549</sup> *Ibidem*, p.10.

<sup>550</sup> *Ibidem*, p.13.

<sup>551</sup> RODRÍGUEZ SAMANIEGO. «L'Anatomia artística...», 2012, p. 73.

Per altra banda, la literatura recent ha estudiat la teoria artística de Francesc Miquel i Badia<sup>552</sup>, i per això se sap que es va erigir com a defensor del conservadorisme artístic d'arrel romàntica des de les pàgines del «Diario de Barcelona», malgrat que darrerament s'hagi volgut valorar positivament la seva reconeguda intransigència i anacronisme<sup>553</sup>.

Un punt de vista més radical en direcció al conservadorisme artístic que l'emès des de l'acadèmia barcelonina és el que va proposar Ramon Vinader Nubau (Vic, 1832 – Madrid, 1896), advocat, diputat a Corts del Partit Carlista / Comunió Catòlico-Monàrquica i també historiador. Vinader va ser un integrista catòlic que s'autoanomenava «intransigent». La seva obcecació fonamentalista el va portar a defensar, en matèria artística, que la bellesa que ell anomenava «objectiva» només la poden posseir les obres d'art imbuïdes d'un veritable esperit cristià, ja que Vinader també participava de l'aleshores ja tranuitada tradició idealista que vinculava bellesa i bondat. L'art no-cristià, i fins i tot els períodes artístics menyspreats des del Neoclassicisme, com per exemple el Manierisme (que ell no distingeix i anomena «renacimiento»), només poden aspirar a posseir una bellesa superficial, material, ornamental i subjecta a les modes. Aquesta base estètica, estrambòticament combinada amb certes idees kantianes, és la que sustenta la sèrie de conferències pronunciades a la Societat Literariocatòlica *La Armonía* i publicades l'any 1866<sup>554</sup>, unes conferències on també s'inclouen debats historiogràfics que van ser modificats i en alguns punts ampliat en el seu llibre del 1870, «Arqueología cristiana española», del qual en parlarem en el capítol historiogràfic.

Però una de les opcions més retrògrades pel que fa a la concepció del fet artístic és l'expressada pel bisbe Josep Torras i Bages. En un seguit de conferències de les acaballes del segle XIX i principis del XX, pronunciades al Cercle Artístic de

---

<sup>552</sup> Enric CASSANY; Antonia TAYADELLA. *Francesc Miquel i Badia, crític literari al Diario de Barcelona: 1866-1899*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001, 222 p.

<sup>553</sup> ALSINA COSTABELLA. *Francesc Miquel i Badia...*, p. 427.

<sup>554</sup> Ramon VINADER NUBAU. *Lecciones sobre el arte cristiano*. Madrid: Imprenta de El Pensamiento Español, 1866, 111 p.

Sant Lluç, va detallar una concepció deutora encara del tomisme en la qual l'ultramuntanisme serveix per interpretar l'art. El fet de considerar que Torres i Bages s'oposa a la teoria artística que esdevindrà avantguardista no entra en col·lisió amb la interpretació de les obres del bisbe de Vic com un exemple d'implicació en la seva contemporaneïtat, com una resposta als reptes que la modernitat imposava a la jerarquia eclesiàstica del moment<sup>555</sup>.

Com Manjarrés, que malgrat el seu hegelianisme va invertir la idea de l'alemany segons la qual l'art és superior a la naturalesa, Torres i Bages és platonista en tant que veu l'art com a reflex d'una bellesa superior, divina, i per tant la principal missió del bisbe serà combatre positivisme i naturalisme i, des d'una perspectiva antikantiana i antihegeliana, posicionar-se com a antimodernista<sup>556</sup>. Vegi's en la següent cita el seu rebuig al Romanticisme idealista i al positivisme:

Wagner, suggestionat per Hegel, cerca la inspiració i la concepció, la gènesi de l'obra artística, dins la pròpia ànima de l'artista, és a dir, en si mateix; heu vist com Plató afirmava que venia del cel; en canvi Taine (l'art tot plegat consisteix en l'exacta i completa imitació) ensenya que prové de la terra<sup>557</sup>

Per Torres i Bages, l'idealisme germànic és un error no només pel que comporta d'heterodox, sinó també perquè s'oblida del realisme i pel seu excés de subjectivisme. Per altra banda, el positivisme de Taine erra en el sentit oposat, per materialista, per no veure més enllà d'un sistema empíric. És aquest el motiu de la

---

<sup>555</sup> Aquesta és la interpretació que en fa MAYOS. «Post romanticisme?...», 2010, p. 49.

<sup>556</sup> Eduard VALENTÍ I FIOL. *El programa antimodernista de Torres i Bages*. Barcelona: Real Academia de Buenas Letras, 1972, 32 p.

<sup>557</sup> Josep TORRAS I BAGES. «Del Verb artístic». A: TORRAS I BAGES, Josep. *Obres completes. Opúsculs apologetics i filosòfics. Part segona*. Vol VI. Barcelona: Editorial Ibèrica, 1914, p. 98.



seva redundància, incombustible encara a la Catalunya de principis del segle XX, a partir de la qual l'art ha de trobar la ponderació perfecta entre realitat i «gràcia divina»<sup>558</sup>.

Cal, doncs, situar a Torres i Bages en corrent de pensament tradicionalista i fins a cert punt continuador de la ideologia dels germans Milà i Fontanals que, per cert, són presos com a exemple de crítica encertada en nombroses ocasions. Entre elles, precisament per elogiar-ne la seva ponderació entre els principis esmentats:

[Manuel Milà i Fontanals] contempla, estudia i analitza el ritme de la Bellesa en si mateixa: s'apropia per tant de les idees mares, els principis fonamentals, la metafísica de l'art literari i de totes les belles arts, l'estètica.<sup>559</sup>

També en la pretesa unitat de la Veritat i la Bellesa coincideix amb els Milà i de fet se'ns presenta com la més radical oposició a tot intent d'admetre l'autonomia de l'art, ja que per ell ha d'estar limitat per la revelació cristiana<sup>560</sup>, de manera que aquelles obres que no estiguin imbuïdes de religiositat no podran mai aspirar a la Bellesa, la qual cosa representa, sens dubte, una radicalització superior en el conservadorisme dels natzarens que precedien a Torres i Bages en la línia ideològica del tradicionalisme artístic.

---

<sup>558</sup> Oriol COLOMER I CARLES. *El Pensament filosòfic de Josep Torres i Bages: en el LXXV aniversari de la seva mort*. Calella: S.n. 1991, p. 129.

<sup>559</sup> Citat a *Ibidem*, p. 107.

<sup>560</sup> Josep TORRAS I BAGES. «De l'infinit i del límit de l'Art». A: TORRAS I BAGES, Josep. *Obres completes. Opúsculs apologètics i filosòfics. Part segona*. Vol VI. Barcelona: Editorial Ibèrica, 1914, p. 67.

Sigueu sempre apòstols, estimats amics, del caràcter social de l'art; l'art individualista, l'art de classe, l'art aristocràtic, l'art de saló, l'art de secta, l'art dels escollits, l'art dels iniciats, tot allò que sigui fer perdre l'art la seva universalitat, la seva popularitat, son ministeri social, és rebaixar-lo. La bellesa, com la veritat, és per a tothom; i, així com el culte de la Religió, el disfrutar de la bellesa s'ha d'estendre a tots els ciutadans, perquè la bellesa facilita i prepara el regnat de la veritat entre els homes<sup>561</sup>

Però tampoc podem oblidar que aquest tradicionalisme es dóna igualment en aquells que, socialment, destacaven per posicionaments més oberts, com per exemple en Leopoldo Soler Pérez (Vila Joiosa, 1853 – Madrid, 1929), qui guanyarà per oposició a 1886 la càtedra de Teoria i Història de les Belles Arts a l'Acadèmia de Barcelona. Dos anys més tard publicarà un discurs on, tot i mostrar-se amic del krausisme i coneixedor de Ruskin<sup>562</sup>, el cert és que en la seva doctrina estètica i teòrica seguirà amb l'aversion al realisme i la identificació tomista de la Veritat, el Bé i la Bellesa, aquesta vegada, segons reconeix el mateix autor, no per seguiment del Natzenisme, sinó de l'estètica idealista de l'humanista Francisco Fernández y González (Albacete, 1933 – Madrid, 1917):

Es preciso que la Belleza no se entienda, según es uso, como una forma vacía de contenido, cual la corteza de los objetos (...) Así, la Belleza no puede tener otro valor que el de una relación exterior y accidental, un simple adorno, venida desde fuera a adherirse a las cosas para su mejor parecer; mas si, por el contrario, ella consiste no solo en este acuerdo externo de las partes qu aun puede faltar en

---

<sup>561</sup> Josep TORRAS I BAGES. «Llei de l'art». A: TORRAS I BAGES, Josep. *Obres completes. Opúsculs apològics i filosòfics. Part segona*. Vol VI. Barcelona: Editorial Ibèrica, 1914, p. 131.

<sup>562</sup> FREIXA SERRA. *En el decurs del discurs...*, 2007, p. 21 i Victòria DURÀ, «Leopoldo Soler Pérez». [en línia] < [http://dhac.iec.cat/dhac\\_p.asp?id\\_personal=554](http://dhac.iec.cat/dhac_p.asp?id_personal=554) > [Consulta: 10 setembre 2015].

ocasiones, sino en la armonía del interior del objeto con su exterior, o de la esencia con la forma, merced a la cual ésta trasparenta la idea que guarda en su seno; se comprende el valor real de la Belleza, que nos manifiesta la esencia y naturaleza de las cosas libre de aquellos accidentes que en el mundo puede alterar y afeor su forma (...) La Belleza es una cualidad que tiene derecho a aparecer en esta con iguales títulos que la Verdad y el Bien, ideas hermanas por la paridad de su fondo<sup>563</sup>.

Finalment, volem anotar que els teòrics que hem agrupat en el present capítol representen la fonamentació oposada de la metodologia que seguirà la historiografia de l'art des de llavors, ja que, com veurem seguidament, l'anàlisi de l'art es portarà a terme, cada vegada més, desoïnt l'aparell estètic doctrinari que es volia imposar des del tradicionalisme.

## 5.2. LA HISTORIOGRAFIA DEL SEGON POSITIVISME

En què podem distingir aquesta primera etapa idealista però amb una clara influència positivista i el que aquí anomenem «segon positivisme historiogràfic»? En primer lloc, en una tendència progressiva cap a l'intent d'aconseguir una major objectivitat en el relat historiogràfic: veurem com es pretén transmetre una visió

---

<sup>563</sup> Leopoldo SOLER PÉREZ. «Consideración social de la obra artística». A: *Acta de la sesión pública: celebrada el día 24 de Junio de 1888*. Barcelona : Imprenta Barcelonesa, 1888, p. 22 i 23.

sobre l'art de la qual no hi depenguin prejudicis, sinó que, per contra, es vol arribar a certa objectivitat com demostrarà, per exemple, un esquema de fortuna crítica renovat o una explicació basada gairebé exclusivament en troballes documentals i/o anàlisis formals.

Aquesta tendència s'esdevé, principalment, per causa del fet que la historiografia i la teoria de l'art i l'estètica queden finalment emancipades. En l'època anterior era difícilment concebible un discurs historiogràfic sobre l'art que no tingués present prejudicis estètics o amb l'aspiració de poder finalment esdevenir teorètics. Ara es té en compte cada vegada menys tot allò que no es desprèn de l'anàlisi empíric. Això es pot constatar a través de la fortuna crítica. Per exemple, en el procés d'acceptació de El Greco, les seves solucions formals només s'havien vist com a recursos expressius vàlids amb Ramón López Soler<sup>564</sup>. Va restar entre els artistes «ignorats» pels altres historiadors catalans. Si bé en el text de Francesc Pi i Margall es manté en aquesta categoria, s'hi inclou un retrat del pintor que fa pensar que si la obra hagués pogut continuar hauria fet aparició al text. Sigui com sigui, des d'aquell primer Romanticisme deslligat de les premisses del Natzarenisme que a Catalunya no es parlava del cretenc. Va haver d'arribar l'any 1875 perquè Manjarrés l'inclogués al seu llibre generalista «Las Bellas Artes». Allà, el teòric barceloní apunta que El Greco és un exemple de la influència italiana, particularment veneciana, en la pintura espanyola, i evita tota valoració de la seva obra<sup>565</sup>, la qual cosa és simptomàtica del nou esperit metodològic que inspira la historiografia artística catalana des de finals de la dècada dels anys seixanta. En canvi, al manual de 1859, tot i que El Greco era de sobres conegut, seguia ignorant-lo.

D'altra banda, els prejudicis segueixen: mentre Pi, com hem vist, elogiava de Van Dyck i de Goya la càrrega social de les seves obres; Manjarrés, en el cas de l'holandès, el separa de la resta dels seus pintors contemporanis de Flandes, on,

---

<sup>564</sup> LÓPEZ SOLER. *Los bandos de Castilla...*, 1830, p. 10 – 11.

<sup>565</sup> MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *Las Bellas Artes...*, 1875, p. 94.

segons diu, «todo es allí realismo»<sup>566</sup> i el considera un artista de «suma delicadeza y exquisida sensibilidad»<sup>567</sup>. Pel que fa a Goya, la crítica és ferotge i no té en compte les qualitats plàstiques del pintor, sinó únicament la seva visió il·lustrada del món, que Manjarrés, influït pel Romanticisme de Chateaubriand que impregnà els natzarens, pretenia atacar: «[Goya] no hizo más que dolerse amargamente de los quebrantos de la época y reírse sardónicamente de las costumbres de nuestros abuelos»<sup>568</sup>.

A més, en aquest període veurem com es desperta l'interès historiogràfic sobre l'art del passat immediat, i així podrem trobar les primeres reflexions sobre l'art contemporani del segle XIX; cosa que no va succeir en el bloc anterior, on la història de l'art acabava sempre amb Mengs. També constatarem la voluntat d'aportar coneixement sobre buits historiogràfics, la implantació d'un anàlisi sociològica abans inexistent i, en definitiva, l'ús d'eines de recerca que l'arqueologia de la primera meitat del segle XIX no havia emprat. Tot plegat, acompanyat, com acabem de veure, per una teoria de l'art que qüestiona per primera vegada l'idealisme.

Tanmateix, es tracta d'un procés gradual on la inèrcia del període anterior seguirà present, sobretot, en el camp docent, i especialment en dos autors, José de Manjarrés i Francesc Miquel i Badia.

---

<sup>566</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>567</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>568</sup> *Ibidem*, p. 107

### 5.2.1. EL PRIMER MANUAL D'ARQUEOLOGIA CRISTIANA: PERE MÀRTIR PUJALT

De Pere Màrtir Pujalt (Barcelona, 1832 – Tarragona, 1899) només sabem que va ser doctor en teologia, catedràtic al Seminari Conciliar de Tarragona, director de les Escoles Dominicals, rector de la catedral d'aquesta mateixa ciutat i autor d'algunes obres de teologia que no venen al cas<sup>569</sup>. Sí que ens interessa, per contra, la seva *Arqueología cristiana, o sea compendio histórico de los templos desde los primeros siglos de la iglesia*, publicada a 1860. Es tracta del primer manual d'arqueologia aparegut a Catalunya. Val la pena fer notar aquest fet perquè és la primera vegada que surt a llum una publicació historiogràfica deslligada de la teoria de l'art, sense la necessitat de justificar el relat en base al desenvolupament d'una ideologia artística apriorística, si bé és cert que hi apareixeran certes consideracions estètiques de caràcter retardatari.

*Grosso modo*, Pujalt té un discurs molt similar a aquell que va donar a conèixer Manjarrés a la part històrica del seu manual de *Teoría e Historia de las Bellas Artes*, però la seva font principal no és Manjarrés, o almenys no és només Manjarrés, sinó que un llibre d'extraordinària difusió, *best seller* de l'època en qüestió d'arqueologia dita aleshores «cristiana»<sup>570</sup> que va ser al seu torn l'utilitzat per Manjarrés i del qual n'hem fet ja esment: és l'*Archeologie chrétienne*, de l'abbé Jean – Jacques Bourassé.

Pujalt segueix Bourassé fins a tal punt que als nostres ulls el podem considerar un plagi, ja que inclús en el títol i en la descripció de la disciplina, que ambdós divideixen en les mateixes subespecialitzacions (numismàtica, glíptica i

---

<sup>569</sup> Aquesta informació ens l'ha facilitada Joan M. Quijada Bosch, tècnic de l'Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona i prové d'una «fitxa» que consta en aquest arxiu. Vegi's «Annex 25».

<sup>570</sup> NAYROLLES. *L'invention de l'art roman...*, 2005, p. 244.

paleografia)<sup>571</sup> coincideixen. L'objectiu de Bourassé i Pujalt és el mateix, aconseguir fer valorar al públic els monuments i les antiguitats de l'edat mitjana. Cap dels dos té la voluntat de donar a conèixer noves recerques, sinó que pretenen sintetitzar els coneixements científics que s'havien anat generant sobre la qüestió<sup>572</sup>. I és que efectivament, el plagi de Pujalt sobre Bourassé, el qual és un resum de les recerques d'Arcisse de Caumont<sup>573</sup>, està imbuït, en els mateixos termes que el seu ascendent, d'un esperit analític absolut on es classifiquen els estils estrictament per les seves característiques materials i formals i en base a la seva observació i comparació<sup>574</sup>.

Però malgrat aquesta científicitat, tant l'estudi de l'art medieval com el neomedievalisme que propugnen es deu a una concepció del món i de la vida en la qual es dona per indiscutible que el catolicisme mereix una total preeminència. Així, Pujalt, considera, per exemple, que en contrast amb l'Època Moderna, l'Edat Mitjana va ser un moment «en que todo un pueblo se entusiasmava por una grande idea y se lanzaba desde los extremos del occidente al oriente»<sup>575</sup>. De fet, aquesta actitud el porta a defensar el neogòtic «en los templos cristianos»<sup>576</sup> perquè, segons diu, existeix una bellesa «artístico-religiosa [que] solo puede corregirse por la instrucción y educación del sentimiento religioso»<sup>577</sup>. I és que més important que la mateixa obra d'art és, per Pujalt, «la relación con el objeto a que se destina la obra»<sup>578</sup>. Aquest punt de vista coincideix plenament amb el de Bourassé, que

---

<sup>571</sup> Pedro Mártir PUJALT. *Arqueología cristiana o sea compendio histórico de los templos desde los primeros siglos de la Iglesia*. Tarragona: Imprenta de los Sres. Puigrubí i Arís, 1860, p. 3; BOURASSÉ. *Archéologie chrétienne*, p. 5.

<sup>572</sup> PUJALT. *Arqueología cristiana...*, 1860, p. 14; BOURASSÉ. *Archéologie chrétienne...*, 1841, p. 7.

<sup>573</sup> Vegi's nota 472.

<sup>574</sup> La científicitat de l'obra de Bourassé va ser assenyalada ja des de finals del segle XIX: Casimir CHEVALIER. «L'abbé Bourassé et le mouvement intellectuel en Touraine depuis quarante ans». *Bulletin de la Société Archeologique de Touraine*. 1873, 2, p. 379.

<sup>575</sup> PUJALT. *Arqueología cristiana...*, 1860, p. 5.

<sup>576</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>577</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>578</sup> *Ibidem*.

defineix els monuments medievals com «els de la fe», els quals han de ser estudiats més que des d'un punt de vista arqueològic, per un de cristià:

Nos efforts seraient largement récompensés, si nous pouvions ranimer dans quelques coeurs le respect et l'amour dont nous devons entourer nos églises. Ce n'est pas seulement comme archéologues que nous devons nous attacher à l'étude des édifices religieux, c'est encore plus comme chrétiens. Admirons les monuments de la foi de nos pères, mais aussi partageons leurs esperances, imitons leur dévouement et leur foi. Pénétrons au sanctuaire pour voir et admirer, mais plus souvent encore pour adorer et prier<sup>579</sup>

La ideologia catòlica projectada sobre de l'obra d'art en els dos publicistes els porta a una interpretació molt severa de l'art d'Època Moderna<sup>580</sup>, cosa que fa caure, especialment a Pujalt, en abundoses aberracions historiogràfiques, com el fet d'assegurar que durant el Renaixement els artistes es van limitar exclusivament a la imitació de l'antiguitat<sup>581</sup>. A més, en consonància amb aquest esperit religiós, però en contradicció amb un sentit pretesament científic, es fa referència a l'antiga teoria de Chateaubriand sobre una suposada inspiració, més fantasiosa i literària que no pas comprovable, dels arquitectes gòtics en els boscos<sup>582</sup>.

Però malgrat aquesta perspectiva marcadament científica, cal valorar els dos manuals. Evidentment, en primer lloc el de Bourassé, per ser el primer en sintetitzar

---

<sup>579</sup> BOURASSÉ. *Archéologie chrétienne...*, 1841, p. 7 – 8.

<sup>580</sup> *Ibidem*, p.298 – 302.

<sup>581</sup> «Tuvieron que limitarse los artistas a la reproducción de las obras de la civilización Antigua (...) y cuando por el prurito de innovar buscaron combinaciones desconocidas, cayeron en mil desaciertos», PUJALT. *Arqueología cristiana...*, 1860, p. 4.

<sup>582</sup> *Ibidem*, p. 56.



tot un corpus arqueològic que s'havia anat formant durant les primeres dècades del segle XIX; i Pujalt, en segon lloc, per tenir la lucidesa d'utilitzar-lo com a model (o, més que model, guia, podríem dir). Perquè malgrat els desencerts, en l'anàlisi global de l'art medieval, estem davant d'una metodologia i unes aportacions pioneres que, repetim, a Catalunya havien estat introduïdes ja per Manjarrés, tot i que dependents de la teoria de l'art.

Sobre les coincidències entre Bourassé i Pujalt, a més del que ja hem dit, podem afegir que no es limiten a una concepció catòlica de l'arqueologia i de l'experiència estètica, sinó que la periodització dels estils medievals es porta a terme en funció del seu desenvolupament formal. Així, veiem que Pujalt parla de la gran influència de Santa Sofia i inclús diu que «las demás Iglesias de oriente son una imitación»<sup>583</sup>. Per la seva banda, Bourassé ja havia assenyalat que Santa Sofia «eut un immense retentissement dans tout le monde et devint definitivement le modèle des édifices religieux d'orient»<sup>584</sup>. Per tant, amb encert o sense, s'estan buscant tipologies per tal d'explicar la disseminació d'un model.

Pujalt parla d'«arquitectura romano-bizantina», la qual es subdivideix en tres etapes, la primera, que va del segle VIII al X, on «domina el elemento romano y por eso podrá llamarse simplemente latino o primario»; la segona, dita «estilo romano-bizantino propio o secundario», de l'any 1000 al 1100 d. C. i la tercera, «estilo de transición o terciario», del 1100 al 1200 d. C. La definició de cadascuna d'aquestes etapes recull els punts principals que van ser resumits per Bourassé. Així, Pujalt veu l'art d'entre els segles VIII i X com poc desenvolupat i constructivament pobre, en el sentit que destaca la poca capacitat de portar a bon port voltes de gran espai o l'absència de columnes<sup>585</sup>. Del segon període romano-bizantí Pujalt en subratlla una major qualitat constructiva i decorativa, l'aparició de figures geomètriques a les cornisses, la utilització esporàdica d'arcs peraltats i

---

<sup>583</sup> *Ibidem*, p. 39 – 40.

<sup>584</sup> BOURASSÉ. *Archéologie chrétienne...*, 1841, p. 107 – 108.

<sup>585</sup> Vegi's *Ibidem*, p. 133; PUJALT. *Arqueología cristiana...*, 1860, p. 42 – 43.

lobulats i el perfeccionament dels campanars<sup>586</sup>, cosa que segueix allò establert per Bourassé<sup>587</sup>.

Pujalt persisteix en la reproducció de Bourassé en la tercera etapa del romanobizantí, marcat per la introducció de l'ogiva<sup>588</sup>, així com l'explicació del gòtic, que el divideix, com el francès, en tres etapes, ogival primari, del 1200 al 1300 d. C.; el secundari, del 1300 al 1400 i el terciari, del 1400 al 1550 d. C. En els dos arqueòlegs, la seqüència del gòtic ve determinada per un primer moment on s'incrementa l'elevació, apareixen arcbotants i es troben algunes plantes amb naus laterals, un de segon on es perfeccionen les novetats que s'havien introduït anteriorment, en el qual coincideixen en veure «el mayor grado de esplendor»<sup>589</sup> estilístic i un de tercer on, per causa d'una suposada disminució general de l'entusiasme religiós, l'interès artístic es dirigeix al lluïment formal, cosa que és vista com una expressió de decadència<sup>590</sup>.

Finalment, Pujalt resumeix les idees de Bourassé sobre la conservació i restauració d'esglésies, en les quals hi ha de prevaler la unitat de l'estil dominant del conjunt<sup>591</sup>.

En definitiva, malgrat el plagi flagrant, tant aquest manual, ja per fi escindit de l'especulació teòrica sobre la naturalesa de l'art, com la part històrica de la *Teoría e Historia de las Bellas Artes* de Manjarrés, ens diuen que ja a partir dels anys seixanta del segle XIX, s'imposa la necessitat de donar a conèixer un relat general sobre la història de l'art que metodològicament és plenament científic i que, a partir d'ara, s'anirà adaptant a la història de l'art català.

---

<sup>586</sup> *Ibidem*, p. 45 – 48.

<sup>587</sup> BOURASSÉ. *Archéologie chrétienne...*, 1841, p. 152 – 172.

<sup>588</sup> PUJALT. *Arqueología cristiana...*, 1860, p. 51; BOURASSÉ. *Archéologie chrétienne...*, 1841, p. 179.

<sup>589</sup> PUJALT. *Arqueología cristiana...*, 1860, p. 62; BOURASSÉ. *Archéologie chrétienne...*, 1841, p. 257.

<sup>590</sup> PUJALT. *Arqueología cristiana...*, 1860, p. 66; BOURASSÉ. *Archéologie chrétienne...*, 1841, p. 270.

<sup>591</sup> PUJALT. *Arqueología cristiana...*, 1860, p. 84 - 85; BOURASSÉ. *Archéologie chrétienne...*, 1841, p. 311.

## 5.2.3. L'OBRA HISTORIOGRÀFICA DE MANJARRÉS POSTERIOR A 1864

### 5.2.3.1. ECLECTICISME I PERVIVÈNCIA DEL CLASSICISME

Malgrat la visió doctrinal que Manjarrés té sobre l'art, la qual influeix profundament en la seva manera de concebre la història, admet l'eclecticisme com una opció plenament vàlida. Manjarrés, en totes les seves obres, abandona el discurs historiogràfic al segle XVIII, com era de costum en la praxis de la majoria dels historiadors del segle XIX. Ell, com encara passa actualment, considera imprescindible la perspectiva històrica: «sólo a la posteridad es dado juzgar con entera serenidad las obras del hombre»<sup>592</sup>.

Tanmateix, després del manual de 1859, acostumarà a apuntar algun comentari genèric des d'un punt de vista històric sobre el seu segle, al qual s'hi refereix com a «eclèctic».

En nuestra época el arte está consagrado al culto de la humanidad: todo lo que el corazón encierra en sí, sus goces, sus sufrimientos, sus intereses y pasiones; por consiguiente el fondo le constituye la naturaleza humana con toda la variedad de sus fases, y la forma la hallamos en la libre combinacion de todas las de lo pasado en cuanto son propias y convenientes al asunto elegido. El arte es por consiguiente ecléctico, no por una eleccion de

---

<sup>592</sup> MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *Museo europeo de pintura y escultura*, I, 1860, p. 30.

elementos premeditada, sino por teorías conocidas, y propia y convenientemente aplicadas.<sup>593</sup>

Sempre que s'emprin els estils tenint en compte la originalitat que els és pròpia, l'art podrà tenir *caràcter* i l'eclecticisme serà, per tant, una manera de fer totalment vàlida: «una obra de arte tendrá Estilo cuando todo esté representado en ella con aspecto propio y peculiar, y con lo que más pueda caracterizarla»<sup>594</sup>.

No només serà una opció vàlida, sinó que representa un canvi respecte el període anterior. L'eclecticisme, per Manjarrés, té lloc gràcies als avenços de la filosofia de l'art i de fet ell considera el Natzarenisme, moviment del qual n'és partidari, com un estil eclèctic, com el millor estil possible:

En la actualidad, reconocida la filosofía como directora del arte, reuniendo y sistematizando doctrinas, ha patentizado la posibilidad de la coexistencia de ciertos principios que se habían considerado en abierta contradicción, no solo no dañando a la esencia del arte, sino favoreciendo el reinado de las teorías que este necesita.<sup>595</sup>

Aquesta concepció és fins a cert punt rellevant si tenim en compte que les primeres formulacions teòriques de l'eclecticisme a Espanya no arribaran fins els anys

---

<sup>593</sup> MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *Teoría e historia de las Bellas Artes...*, 1859, p. 131-132.

<sup>594</sup> MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *Teoría estética...*, 1874, p. 98.

<sup>595</sup> MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *Discurso...*, 1859, p. 4.

setanta<sup>596</sup> i el rebuig que fins llavors havia generat l'eclecticisme. Es tracta d'una primera pinzellada del Manjarrés encarat cap a la modernitat, en aquest cas, acceptant l'eclecticisme. I és que la seva personalitat com a teòric, també pot considerar-se eclèctica, com Cousin també s'hi considerava, i ja hem vist fins a quin el francès va influenciar el Natzarenisme.

Però ja hem advertit que l'emancipació de la historiografia seria un canvi que es deixaria sentir paulatinament. Així, encara després de 1864, la percepció de la història de l'art en Manjarrés seguirà sent la d'un home del segle XVIII: accepta la diversitat entre les cultures, i inclús hi dedica un espai a intentar explicar aquest fet en els seus llibres d'història<sup>597</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>598</sup>, i d'aquí, en part, la necessitat d'un art moralitzador. No és que Manjarrés opti per escriure una història plural, sinó que segueix molt estretament a Hegel, i per tant classifica l'art en funció de la seva naturalesa. Així, per exemple, en explicar l'art dels fenicis:

sus creencias se resintieron del simbolismo deforme y hasta lúbrico de las creencias asiáticas, de modo que su antropomorfismo no pudo proporcionar a la escultura el grado de perfección que, partiendo de las representaciones egipcias, alcanzó entre los griegos <sup>599</sup>.

---

<sup>596</sup> Joan MOLET I PETIT. «L'arquitectura eclèctica a Catalunya, una història per escriure». *Matèria*, 5, 2005, p. 45 – 68.

<sup>597</sup> MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *Teoría e historia de las Bellas Artes...*, 1859, p. 132-133.

<sup>598</sup> *Ibidem*, p. 114.

<sup>599</sup> MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *Teoría e historia de las Bellas Artes...*, 1859, p. 275.

I és que per sobre de l'estricta desenvolupament històric i cronològic, com farien 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>600</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:

---

<sup>600</sup> MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *Las Bellas Artes...*, 1881, p. 67.

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>601</sup>

En aquest sentit, els manuals o els llibres generalistes d'història de l'art són molt útils per veure fins a quin punt l'autor és tendenciós. Manjarrés ho és força, i ho és a consciència. Un exemple clar és que no parli de Caravaggio. Manjarrés no només és poc estricte amb la cronologia, sinó que parla d'allò que li interessa, passant per alt la incidència real del tema en qüestió. I és que Caravaggio, segons la tradició classicista, encarna l'art naturalista, és a dir, el més mancat d'esperit, de purificació i de tot el procés intel·lectual que converteix la simple imitació de la naturalesa en representació artística<sup>602</sup>.

Malgrat el seu medievalisme, és evident que tant Winckelmann com D'Agincourt i com Mengs són personalitats cabdals en Manjarrés i en tants altres historiadors, i que ja eren coneguts molts anys abans, a casa nostra, per Pau Milà i Fontanals, com hem vist abans. La preocupació per l'obra d'art i per la periodització en èpoques que expliquin la història de les peces a través dels diferents estils és, sens dubte, una herència de Winckelmann.

De fet, podem afirmar que la visió de la història que es va forjar al segle XVIII, enterament fonamentada en la Raó, es perpetua en Manjarrés. El menyspreu a les obres que no van ser produïdes sota les normes i lleis objectives perviu en el nostre

---

<sup>601</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>602</sup> «Luigi Scaramuccia, *Le finezze de'Pennelli Italiani*, 1674, p. 76: «Pour en finir, cette Homme constitue un grand sujet, mais non un Idéal; ce qui veut dire qu'il ne fault rien faire sans avoir la nature devant soi». Cf. *Encore Giov Baglione, Le vite de Pittori, Scultori ed Architteti*, 1642, p. 139: «Le Caravagge possède une bonne maniera, qu'il s'est acquis en peignant d'après la nature, encore que, dans la représentation des choses, il n'a pas eu beaucoup de jugement pour choisir ce qui était bien et laisser le mauvais», ou bien encore Scannelli (...) Dotée d'un génie particulier, qui permet de découvrir dans l'oeuvre une imitation extraordinaire et véritablement singulier du vrai (...) se trouve manquer totalement de beauté et d'idée, de grâce et de dignité». Citat a PANOFISKY. *Idea*, 2001, p. 252.

autor (i inclús en Pi i Margall). A tall d'exemple, Manjarrés considera que l'escultura occidental a partir de l'emperador Constantí és de molt baixa qualitat pel fet d'apartar-se dels «principios elementales»<sup>603</sup> que havien de regir l'art, és a dir, de les lleis objectives i inqüestionables; i considera, per altra banda, que Bizanci «fue el único punto dónde quedó encendida la luz que pudo guiar al espíritu humano»<sup>604</sup>.

Aquest és el filtre a través del qual Manjarrés veia la història de l'art. És el mateix filtre de Mengs i de Winckelmann, tot i que val a dir que en el cas de Manjarrés -i de Pi- és aplicat amb molta més laxitud, ja que com hem vist, ells són capaços d'apreciar l'art gòtic.

### 5.2.3.2. LES NOCIONES DE ARQUEOLOGÍA

Més enllà d'aquest punt de vista il·lustrat, aquí voldrem subratllar que a 1864 publicava les seves *Nociones de arqueología española*<sup>605</sup>, una obra que introduïa l'arqueologia descriptiva francesa d'Arcisse de Caumont, particularment el seu *Cours d'Antiquités Monumentales* de 1830, llibre de gran difusió i ricament il·lustrat. Al 1867, Manjarrés publicava *Nociones de arqueología cristiana*<sup>606</sup>, en la mateixa línia del primer tractat del 64. Sembla que el barceloní va extreure del llibre de

---

<sup>603</sup> MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *Teoría e historia de las Bellas Artes...*, 1859, p. 304-305 .

<sup>604</sup> *Ibidem*, p. 253.

<sup>605</sup> José de MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *Nociones de arqueología española*. Barcelona: Libr. de Juan Bastinos é Hijo, 1864, 129 p.

<sup>606</sup> José de MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *Nociones de arqueología cristiana para uso de los seminarios conciliares : guía de párrocos y juntas de obra y fábrica de las Iglesias*. Barcelona: Impr. del Heredero de Pablo Riera, 1867, 342 p.



Caumont les bases per a les seves *Nociones*, ampliades en determinats terrenys per tal d'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 arqueologia cristiana* provenien d'una tradició força estesa de publicacions arqueològiques destinades als capellans per tal de 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, ja ho hem vist, a través de la ploma del canonge Jean-Jacques Bourrassé. De fet, Bourrassé sintetiza el que havia establert Caumont, i també hem vist fins a quin punt coincideix amb Manjarrés en la part històrica del seu manual. Els llibres d'arqueologia de Manjarrés seran l'emancipació d'aquesta part històrica, que al segle XIX, quan es veu desproveïda d'una teoria artística, s'anomena «arqueologia». En aquest sentit, hem de recordar que el títol complet 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, analitzat anteriorment, que porta el títol de *Arqueología Cristiana*, un llibret escrit per Pere Màrtir Pujalt d'idèntiques característiques que el de Manjarrés; és a dir, valoració formalista de les obres, caràcter elemental dels conceptes i obres que en les seves pàgines s'hi descriuen i marcadíssima influència del que havien establert Arcisse de Caumont i sintetitzat Bourrassé, més tard. Fins a quin punt Manjarrés segueix el llibret de Pujalt, o fins a quin punt Pujalt segueix la part històrica del manual de Manjarrés és una disquisició que no ens porta enlloc.

Manjarrés, amb les obres arqueològiques s'allibera de la necessitat que tenia de justificar la història 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 base 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, ja que per a Manjarrés l'arqueologia és el que més endavant s'entendrà per història. A les seves *Nociones*, Manjarrés fa una descripció cronològica de les obres, parant atenció als aspectes formals i definitoris de cada tipologia artística per tal d'encaixar-les de manera coherent en un discurs cronològic i estilístic. Aquest camí que va des de

posicions romàntiques, especialment en òrbita hegeliana, i acaba desembocant en el positivisme i en l'eclecticisme del qual hem parlat en el capítol anterior, és un procés habitual en els pensadors que van presentar discursos a l'Academia de San Fernando, tal com ha demostrat Ángel Isac<sup>607</sup>.

El 1902, Gudiol Cunill publicava les seves *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*, una obra que des del títol ens dóna moltes pistes: són també nocions, de manera que intuïm que el títol és un ressò dels manuals de Manjarrés. El fet que el llibre tracti, tal 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 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<sup>608</sup>:

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

---

<sup>607</sup> «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». ISAC. *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico...*, 1987, p. 48.

<sup>608</sup> En realitat, per molt «espanyolas» que fossin les *Nociones* de Manjarrés, aquest seu manual és un resum de la història de l'art Europeu i no es particularitza en el cas espanyol.

apobles tant diferents en història i costums com són los que avui s'agrupen en un sol Estat.

Fent-se indispensable per als catalans l'estudi del passat de la séva patria, aquest ha de ferse de la manera com més palesament se mostri la personalitat de la terra, evitant tot lo que puga borrar los perfils de l'hermosa figura de Catalunya. A això precisament s'ha de dir que es dirigeixen les presents *NOCIONS D'ARQUEOLOGIA SAGRADA CATALANA*. Van dirigides a ajudar que's reveli un poble que havent tingut vida propia, conforme demostren los monuments que consagrà a Déu, no pot resignarse a morir".<sup>609</sup>

I és que Manjarrés sempre es va situar molt allunyat de la ideologia de la Renaixença i del catalanisme, un motiu que hem de sumar a les causes 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 lluitar per 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.

---

<sup>609</sup> Josep GUDIOL I CUNILL. *Nocions de arqueologia sagrada catalana*. Vic : Impremta de la viuda de R. Anglada, 1902, p. 1-2.

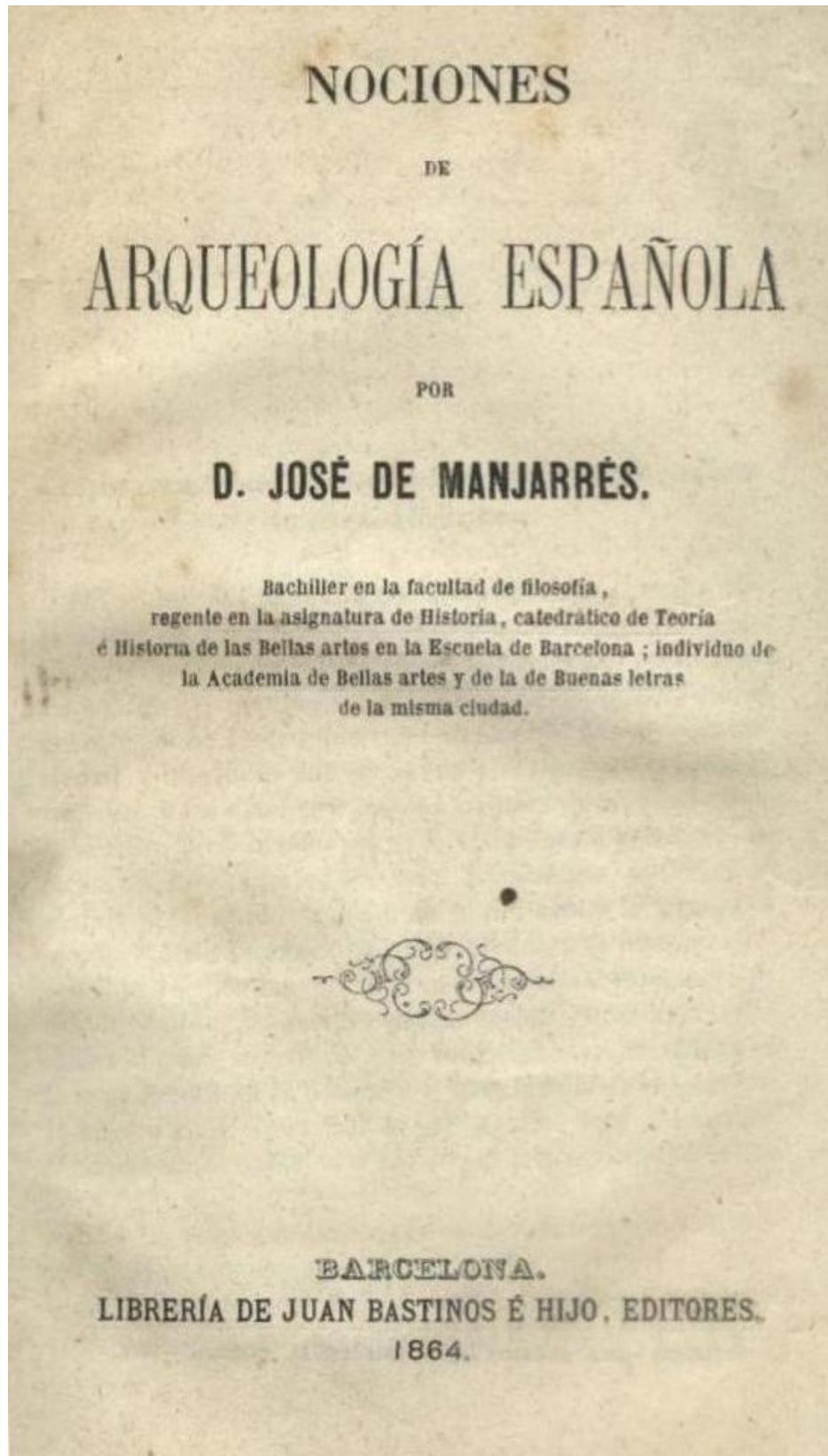


Figura 16. Portadella de les *Nociones de Arqueología Española*.

Pero en la época del Renacimiento España ya fué una sola nacion, y desde entonces acá, la escuela española, cualesquieran que sean las variantes que quieran notarse en ella, se distinguió por un carácter general, hijo de necesidades locales respecto del fondo, y de las influencias de otras escuelas<sup>610</sup>

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>611</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. Al mateix temps, com Bourrassé i Pujalt, Gudiol supedita l'estudi arqueològic a l'acció pastoral catòlica.

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. Tal com ha explicat l'inspector general dels monuments històrics de França, Olivier Poisson<sup>612</sup>, l'aparició de l'arqueologia monumental catalana data d'entre 1870 i 1890 arrel de la necessitat del catalanisme de trobar un suport per a la reafirmació històrica. En el cas de

---

<sup>610</sup> José DE MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *Informe sobre el resultado de la Exposicion Retrospectiva*. Barcelona: Imprenta de Celestino Verdaguer, 1868, p. 8

<sup>611</sup> «Pels seminaristes, sobre tot, ha de ser molt útil aquesta obra (...) y després de sa lectura comprendran els Reverents Sacerdots perquè l'Esglesia dóna avui tanta importància a l'Arqueologia». Jaume COLLELL, «Aprobació eclesiàstica». A: GUDIOL I CUNILL, Josep. *Nocions d'arqueologia sagrada Catalana*. Vic : Impremta de la viuda de R. Anglada, 1902 p. 1.

<sup>612</sup> 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, 35 p.

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>613</sup>, un nom que ha servit a Fullola per subratllar-ne, potser, les arrels institucionals sota les quals va néixer l'arqueologia moderna a Catalunya. Aquests estudis posteriors a Manjarrés neixen d'una altra línia ideològica que té les seves arrels en el catalanisme i en el qual podem resseguir 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*, d'un esperit particularitzador ben diferenciat de la síntesi de Manjarrés o la de Pujalt.

### 5.2.3.3. EL CATÀLEG DE L'EXPOSICIÓ RETROSPECTIVA DE 1867

A banda de les obres que l'autor anomena «arqueològiques», amb l'*Informe sobre el resultado de la Exposicion retrospectiva celebrada por la academia de bellas artes de Barcelona*<sup>614</sup> de 1867 Manjarrés es situa com un dels pioners de la historiografia de l'art catalana. Tot i que no tenim cap document oficial que ho confirmi, hem de suposar que va ser ell qui es va encarregar de l'organització d'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>615</sup>. Això ens dona fe d'un personatge molt involucrat en l'Acadèmia i preocupat per la recepció, per part del públic, de les obres d'art.

---

<sup>613</sup> FULLOLA. «L'escola catalana d'arqueologia», 2004.

<sup>614</sup> Sobre les dades de l'exposició es pot veure Pelegrí CASADES I GRAMATXES. «Tenia Museus Barcelona?». *Butlletí dels Museus d'art de Barcelona*. 1938, 48, p. 133-149.

<sup>615</sup> Entre els manuscrits de Manjarrés conservats a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona hi trobem els registres de les peces exposades al 1867 (Ms. A 311) També hi ha registres d'obres de l'Exposició a l'arxiu de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi (Doc. 149.27).

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>616</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, per tal que el públic pogués contemplar obres d'art i sortir de l'exposició convertits en millors persones, ja que un dels tòpics més recurrents de l'autor era, precisament, el paper que tenen les Belles Arts en el millorament moral de la societat<sup>617</sup>. De fet, era per aquest motiu que es tractava d'afavorir «los adelantos»<sup>618</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, motiu pel qual els models de l'exposició també havien de servir per a la indústria<sup>619</sup>, una altra de les obsessions de l'autor del catàleg, exponent de la mentalitat burgesa decimonònica. 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>620</sup>.

---

<sup>616</sup> «Exhibitions may, on the other hand, attract more attention: their temporary status, and the publicit the inspire, can be of far-reaching importance; and, although actioners room had , 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 whithout 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 on taste, fashion and collecting in England and France*. Londres: Phaidon Press, 1980, p. 157.

<sup>617</sup> «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». José de MANJARRÉS Y DE BOFARULL, *Disertación en que se estudia y determina la esencia y carácter del Arte contemporáneo*. [en línia] < <http://mdc.cbuc.cat/cdm/ref/collection/manuscritAB/id/97802> > [consulta: 14 agost 2015], p. 25

<sup>618</sup> «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 Y DE BOFARULL. *Informe...*, 1868, p. 3.

<sup>619</sup> «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», *Ibidem*, p. 3.

<sup>620</sup> La situació de l'art industrial espanyol apareix exposada a MAESTRE ABAD. «Arte e Industria...», 1994.

L'objectiu de l'Exposició que més clarament ens fa pensar a la nova concepció historiogràfica de Manjarrés és el fet de voler mostrar les obres d'art del passat per tal d'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 a estos provechoso, y el de los inteligentes pueda verse auxiliado con el recuerdo gráfico de los objetos que pudieron merecer su atención.<sup>621</sup>

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 anterior.

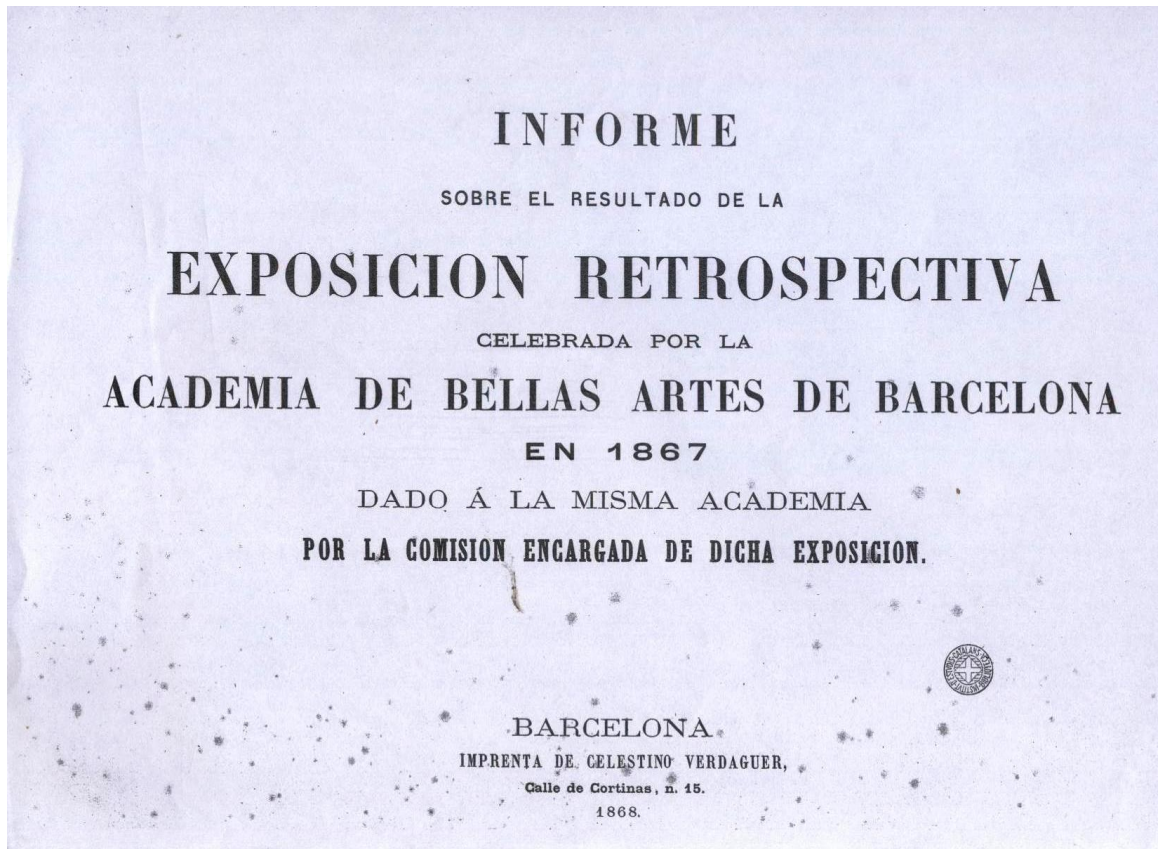
Per altra banda, cal assenyalar que malgrat la voluntat perioditzadora i classificadora que mostra Manjarrés al catàleg, com bé ha assenyalat Eva March a *Gènesi i procés de formació de l'actualment anomenat Museu Nacional d'Art de Catalunya*<sup>622</sup>, les peces no es van agrupar seguint criteris cronològics, sinó segons els seus propietaris.

---

<sup>621</sup> MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *Informe...*, 1868, p.4.

<sup>622</sup> Eva MARCH I 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.





**Figura 17.** Portadella del catàleg de l'Exposició Retrospectiva celebrada a Llotja el 1867.

El naixement de l'Exposició es pot seguir en les actes de l'acadèmia, que es va esdevenir a 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>623</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:

---

<sup>623</sup> *Acta de la Junta General de l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona*, 10 de març de 1867. [en línia] <[www.racba.org](http://www.racba.org)> [Consulta: 10 abril 2012].

Si las exposiciones de obras de artistas son necesarias para el refinamiento del gusto artístico y adelanto del arte, el resultado de las Exposiciones [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 a la Escultura y a la Pintura y al arte escénico, y estimular la aplicación del arte a la industria.<sup>624</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 la que el segueix, formada, entre d'altres per Miquel i Badia i Fontanals del Castillo, com la dels grans personatges de l'època del modernisme, en especial Puig i Cadafalch. D'una banda, pel que Manjarrés va fer en la iniciació dels estudis positivistes, de l'altre, per la recuperació i conservació del patrimoni, un terreny en el que també s'hi va involucrar.

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, tal com ha indicat Fontbona<sup>625</sup>, a la ciutat de

---

<sup>624</sup> *Acta de la Junta General de l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona*, 17 de març de 1867. [en línia] <[www.racba.org](http://www.racba.org)> [Consulta: 10 abril 2012].

<sup>625</sup> FONTBONA. «Historiografia de l'art catalana», 2004, p. 276. Certament, hem comprovat com els organitzadors de la mostra vigatana tenien en ment el precedent barceloní, tal 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

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 al de Barcelona: la voluntat de donar a conèixer les obres per tal d'escriure una història, la necessitat de conservar els testimonis d'èpoques pretèrites i impulsar els estudis arqueològics coexisteix 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 e 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>626</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 *Exposición 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*. Per Gelabert, com per Manjarrés, el sentit de les exposicions d'art

---

ejemplo iniciado en la Capital». *Catálogo de la Exposicion Arqueológico-artística celebrada en la Ciudad de Vich*. Vic: Imprenta y Librería de Ramon Anglada, 1868, p. 2.

<sup>626</sup> *Catálogo de la Exposicion Arqueológico-artística...*, 1868, p. 1.

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>627</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.

#### **5.2.3.4. CONSERVACIÓ I RESTAURACIÓ DELS MONUMENTS ARTÍSTICS EN MANJARRÉS**

---

<sup>627</sup> Alfonso GELABERT. *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*. Girona: Imprenta y Librería de Vicente Dorca, 1873, p. 1 - 2.

Si els primers símptomes d'afectada melancolia envers els monuments medievals apareixen a Espanya, *grosso modo*, durant els primers anys del segle XIX<sup>628</sup>; Elies Rogent, en el seu discurs davant l'Acadèmia de Belles Arts, l'any 1857, ja va fer una primera aproximació a la història de l'art medieval català<sup>629</sup> on reivindicava l'arquitectura romànica i es lamentava del deplorable estat en que es trobaven els monuments arquitectònics d'aquella època. Rogent donava a conèixer una visió arqueologista, fruit de l'observació, que representa la gènesi del pensament i de l'actuació de Puig i Cadafalch.<sup>630</sup>

Paral·lelament a Rogent, però, hem de recaure en José de Manjarrés, que al 1864, a les seves *Nociones de Arqueología Española*, dedicava un capítol a la importància de la conservació i restauració de monuments i que, per altra banda, formava part de la Comissió de Monuments de Barcelona. El fet que inclogués aquest capítol en un manual d'arqueologia és simptomàtic de la consciència que tenia Manjarrés sobre la importància de mantenir els monuments per tal de possibilitar-ne els seu estudi directe. De fet, Manjarrés sempre relacionava la conservació dels monuments amb la possibilitat de portar a terme estudis arqueològics i històrics:

---

<sup>628</sup> Per una visió més completa del procés cultural que va portar a la defensa i protecció del patrimoni a Catalunya durant el segle XIX, vegeu VÉLEZ. «Cultura, arts i patrimoni en el romanticisme...», 2005.

<sup>629</sup> ROGENT. *Cuadro de la arquitectura cristiana...*, 1857, 24 p.

<sup>630</sup> Xavier BARRAL I ALTET. «Algunes tesis de Puig i Cadafalch sobre la història de l'art català». A: BALCELLS, Albert (Ed.). *Puig i Cadafalch i la Catalunya contemporània*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2003, p. 21 i ss.

de aquí la necesidad del conocimiento de la Arqueología, el cual implica el de la conservación de los monumentos de que ella se ocupa<sup>631</sup>.

A més, ens consta que Manjarrés va viatjar per Espanya amb l'objectiu d'observar monuments concrets<sup>632</sup>, de manera que no només va ser l'introduïdor teòric d'Arcisse de Caumont i un dels primers intel·lectuals que va publicar manuals d'arqueologia, sinó que també va ser un dels primers que va posar en pràctica les seves propostes i que va explorar el territori per tal de conèixer-lo de primera mà. És gràcies a les actes de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi que sabem que Rogent i Manjarrés van coincidir a les Juntes Generals, de manera que algun tipus de relació, per distant que fos, havien de tenir; més encara si comptem amb els interessos compartits que tenien.

Així doncs, Manjarrés i Rogent van substituir el Romanticisme que els precedia per un mètode molt més científic basat en l'observació directa i la preocupació per l'estat de conservació dels edificis, així com per la seva restauració. Per Manjarrés, aquesta preocupació era derivada, en últim terme, del progrés, ja que les Belles Arts al seu parer eren el motor de la societat; i aquest és, per tant, el motiu pel qual s'ha d'afavorir el seu estudi.

Pel que fa Manjarrés, aquesta preocupació ens la demostra la seva implicació, dins l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona, amb la iniciativa de catalogar els edificis que podien ser destruïts. Els signants d'aquesta iniciativa, entre els quals hi ha Manjarrés, volien aixecar plànols dels edificis que perillaven per tal de garantir-ne l'estudi, un gest que ens demostra l'òrbita d'inspiració positivista en la que es mou l'actuació de l'acadèmia. La motivació segueix sent la recuperació del passat

---

<sup>631</sup> MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *Las Bellas Artes...*, 1881, p. 60

<sup>632</sup> «En sus excursiones a Zaragoza, Tarragona, Toledo, Córdoba, Sevilla y Granada estudió profundamente el carácter de nuestros antiguos monumentos, recogiendo apuntes y datos precisos y aumentando el caudal de sus conocimientos; habiendo hecho un viaje a Paris para estudiar sus museos y sus colecciones». BASTINOS. «Apuntes biográficos...», 1881, p. 19.

medieval, però es posa un accent especial en el coneixement empíric i en la importància de salvaguardar per tal de perpetuar un coneixement fonamentat en l'observació directe.

Vista por esta Seccion la proposicion suscrita por los Señores Don Francisco Miquel i Badia, Don Pablo Milà, Don José de Manjarrés y Don Luis Rigalt , cuyo objeto era que por esta misma Seccion (...) se trazaran y reunieran en coleccion las plantas, cortes, alzados, detalles y cuanto se creyera oportuno, para una monografia arquitectónica más o menos cabal, de las construcciones que se van a derribar ó se estan ya derribando hoy dia en Barcelona, y que no hayan sido anteriormente estudiadas, para que no desaparezcan por completo los documentos fehacientes del desarrollo del Arte en Cataluña<sup>633</sup>

Aquest acord, a partir del qual es va proposar a Francisco de P. Del Villar per tal de dibuixar els plànols que es demanaven en l'acta de l'Acadèmia<sup>634</sup>, no va ser el primer (ni molt menys) en el qual participava Manjarrés. Podem afirmar que en la preocupació i actuació per la conservació dels monuments, Manjarrés és un dels pioners en adoptar, en aquesta defensa, una actitud eminentment pragmàtica. Això ho demostra tant el document que aportem en la cita anterior, on la conservació tenia el sentit de cara a l'estudi, com altres iniciatives en les quals es va implicar emparat per la Comissió de Monuments, un organisme mancat de recursos que sorgia a imitació de la *Commission des Monuments Historiques*. Per exemple, l'any 1867, la comissió actuarà en el mateix sentit que l'Acadèmia de Belles Arts: voldrà

---

<sup>633</sup> *Acta de la Reial Academia de Belles Arts de Sant Jordi*, 6 de desembre de 1868. [en línia] <[www.racba.org](http://www.racba.org)> [Consulta: 14 abril 2012].

<sup>634</sup> Carta dirigida a Francisco de Paula del Villar i a Juan Torras, datada del 7 de desembre de 1869 i conservada a l'Arxiu de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi (Doc. 128.7).

deixar el testimoni del convent de Santa Maria de Jonqueres, amenaçat de destrucció l'any 1867, cosa que finalment va esdevenir al 1868, tot i que només parcialment, ja que l'església i el claustre van ser traslladats al carrer Aragó el 1871 i el 1888. El cas és que trobem a Manjarrés, aquest cop juntament amb Josep Oriol Mestres, arquitecte i medievalista eminent, en el testimoniatge de l'obra, ja que van ser els encarregats d'elaborar, per encàrrec de la Comissió de Monuments, una memòria amb plànols i descripcions del monestir<sup>635</sup>, en aquell moment Hospital Militar. I encara uns quants anys abans, al 1849, Manjarrés, juntament amb altres acadèmics, havia format part d'una comissió de l'Acadèmia de Bones Lletres encarregada d'intentar evitar enderrocs d'edificis d'interès artístic o, si més no, de l'aixecament de plànols<sup>636</sup>, de manera que en la reconstrucció del personatge, ens apareix un intel·lectual força preocupat pel patrimoni, sobretot per la pèrdua que representa no poder enfrontar-se al seu estudi a través de l'observació directa.

Pel que fa als seus criteris teòrics sobre la restauració, Isabel Ordieres ha explicat que Manjarrés els extreu de Bordeaux, Montalambert i Leroy-Beaulieu<sup>637</sup>, i es basen, entre altres idees, en prioritzar la conservació per poder evitar així haver de reparar els monuments, considerats com a documents historicoartístics valuosos. Val la pena anotar aquí, d'una banda, que Montalambert era també una font recurrent de Pau Milà<sup>638</sup>, i de l'altra, que com ja hem assenyalat en el primer bloc de la tesi, la consideració dels monuments com a documents històrics va ser una de les motivacions que va impulsar l'acció de la protecció monumental a França.

Així doncs, veiem com en aquesta nova metodologia que prima l'observació, i l'estudi científic, que té per objectiu mantenir les fonts materials per tal de refer la història, Manjarrés hi té un paper prou destacat com a pioner, ja que va ser un dels primers en iniciar estudis arqueològics, el que va viatjar amb fites científiques per

---

<sup>635</sup> Josep CASANOVAS MIRÓ. *El Museu de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona : dades per a una història*. Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres, 2009, p. 80

<sup>636</sup> *Ibidem*, p.104.

<sup>637</sup> Isabel ORDIERES Díez. *Historia de la restauración monumental en España (1835 - 1936)*. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1995, p. 128.

<sup>638</sup> Fons Pau Milà. Llibretes d'art. Diccionario. Biblioteca de Catalunya.



tal d'observar les obres i perquè va teoritzar i actuar en pro de la conservació del patrimoni posant les bases, juntament amb personatges com Elies Rogent, perquè anys més tard es poguessin portar a terme les obres de Puig i Cadafalch o de Domènech i Montaner, enterament degudes a l'atenta observació.

Ara bé, la defensa del patrimoni no sembla estar lligada, en al cas de Manjarrés, a la flamant noció de nació, com és habitual en el Romanticisme i en la historiografia catalana de finals del segle XIX i principis del XX.

Malgrat que Manjarrés pertany i milita en la burgesia conservadora i catòlica, no està impregnat del seu nacionalisme. La defensa del patrimoni es justifica en el seu cas, com un element indispensable per contribuir a un coneixement arqueològic que sempre és de tall generalista. Ni tant sols el manual sobre arqueologia espanyola hi ha cap mena de voluntat de diferenciació de l'art espanyol respecte d'altres. Simplement pretén acotar uns límits que d'altra banda al text estan superats amb referències, per exemple, a la «Idea general de la Escultura y de la Pintura entre los Romanos»<sup>639</sup>. Passa el mateix amb els seus llibres d'història, sempre generalistes i de discursos subordinats a idees abstractes.

#### **5.2.4. EL MANUAL D'ARQUEOLOGIA DE RAMON VINADER**

A la llista de manuals arqueològics que iniciava Pere Màrtir Pujalt i seguia Manjarrés, hem de sumar-hi l'*Arqueología cristiana española* de Ramon Vinader, un manual publicat a 1870 del que llavors s'entenia per arqueologia, és a dir, una mena de recull historiogràfic basat en les formes artístiques i deslliurat de certs

---

<sup>639</sup> MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *Nociones de arqueología española...*, 1864, p. 61.

condicionaments estètics i teorètics que sí que es considerava, generalment, que havien de guiar la història de l'art. Malgrat això, Vinader creia profitós incloure com a apèndix algunes de les seves conferències que hem anomenat anteriorment i que tractaven qüestions teòriques.

Com els seus precedents, aquest llibre pertany a una tradició de feia anys coneguda a Catalunya, la dels manuals breus i divulgatius d'arqueologia destinats a conscienciar la població de la necessitat de conservar el patrimoni artístic de l'Església, en els quals es mostrava un especial interès a formar els responsables de les parròquies per a aconseguir que fossin capaços de discernir quins objectes o elements arquitectònics calia preservar.

Una de les idees centrals de Vinader sobre l'art medieval, especialment sobre el romànic, coincideix amb el que s'havia anat establint des de la generació romàntica: que el cristianisme va introduir en l'art la llibertat que els ordres clàssics no permetien, i d'aquí extreu l'autor una doble superioritat de l'art de l'Edat Mitjana; d'una banda moral, com s'ha indicat en el capítol sobre la teoria de l'art tradicionalista, i de l'altra formal, gràcies a la suposada absència de les regles que guiaven l'art a l'Antiguitat i després, a partir del Renaixement. De fet, Vinader vincula la superioritat moral i la formal, ja que creu que la llibertat creativa és fruit de la fe catòlica.

Cal, sobretot, apreciar en Vinader la consideració que expressava vers l'art romànic, ja que habitualment s'entenia que es tractava d'un estadi preparatori del gòtic<sup>640</sup>. Vinader el va tenir en compte per ell mateix, independentment del gòtic, com a expressió d'una religiositat específica, és a dir, d'un context històric diferenciat. És probable que aquesta idea l'heretés de Piferrer, a qui reconeixia com el seu guia principal en els estudis artístics. Aquesta vinculació amb Piferrer es pot constatar en la valoració del romànic, del qual, a més de les innovacions formals, en treu partit del seu suposat aspecte tètric per a vincular-lo a una idea mística i melancòlica del catolicisme.

---

<sup>640</sup> Això ha estat assenyalat per PANADERO PEROPADRE. «La valoración de la arquitectura románica», 1999, p. 258.

El conjunto del templo es sumamente sombrío, pues su poca altura, en proporción de lo largoo y ancho, lo macizo de las columnas, y la poca luz que dejan pasar las ventanes, no permiten que tanga la gracia y galanura de los templos góticos. De esta manera, supieron los artificis conseguir el objeto que se proponían, de reconcentrar el espíritu a la meditación<sup>641</sup>.

En aquest manual hi ha altra vegada molt present, com dèiem, el pes del manual de Bourassé i, al seu torn, els de Manjarrés. En aquest sentit, és significatiu que el subtítol del llibre de Vinader contingui el terme *Nociones*, com havia fet Manjarrés.

Tot i conèixer l'obra de José Caveda, l'*Ensayo histórico sobre diversos géneros de arquitectura* i de remetre el lector a la seva consulta per a aprofundir sobre determinades qüestions<sup>642</sup>, no el segueix en el seu desenvolupament general i s'inclina per reproduir l'esquema de Bourassé a l'arquitectura monumental espanyola a partir de les particularitats que havien assenyalat diverses obres, especialment els *Recuerdos y Bellezas*.

És a dir, que Vinader es manté dins de la tradició de manuals dits d'«arqueologia cristiana» que eren una reproducció dels francesos, i té menys en compte el que s'havia establert a Espanya, que, val a dir, era força més original. Per exemple, si Caveda divideix l'arquitectura romànica en dos períodes<sup>643</sup>, Vinader prefereix seguir

---

<sup>641</sup> Ramon VINADER NUBAU. *Arquitectura cristiana española. Nociones de las arquitecturas bizantina, gòtica, mudèjar, y del renacimiento, aplicadas a los templos de España*. Madrid: Imprenta a cargo de D. A. Pérez Dubrull, 1870, p. 62.

<sup>642</sup> *Ibidem*, p. 56 – 57.

<sup>643</sup> «En dos grandes períodos puede puede dividirse su larga existencia, tan diferentes entre sí, como las influencias sociales que los prepararon. Abraza el uno todo el siglo XI y los primeros años del XII: continúa el segundo durante este mismo siglo, y los principios del XIII. En la primera de estas épocas, más allegada a la latina, cuyas prácticas recuerda con respeto, no aparece completamente segura de sus dogmas, los sigue indecisa y vacilante, y aunque se muestra complacida de las novedades, manifiesta para adoptarlas inexperiencia y rudeza, a pesar de sus notables progressos: en la segunda, confiada ya en sus procedimientos, se cine constantemente a un sistema, pierde su primitiva adustez, olvida las prácticas romanas, y oriental y risueña se anuncia como la precursora de la gòtica-germánica», CAVEDA. *Ensayo histórico...*, 1848, p. 160.

la clàssica tripartició del «romano-bizantí» establerta per Bourassé que com ja hem assenyalat, era una síntesi d'Arcisse de Caumont reproduïda a Catalunya també en els manuals de Pujalt i Manjarrés.

Quan es tracta de donar una explicació general dels períodes, rere Vinader trobem sempre a Bourassé, per exemple, en el fet d'entendre el gòtic del segle XIV com a model de perfecció i el tardogòtic com una degeneració d'aquell estil ideal deguda principalment a l'afebliment de la fe cristiana<sup>644</sup>. A més, la periodització utilitzada és la mateixa que la del francès i per tant divideix romànic i gòtic en tres etapes per cada estil.

Finalment, cal apuntar que per bé que dels molts exemplars d'*Arqueología cristiana española* que hem consultat, cap d'aquests no contenia fotografies, un article de Luis Estepa Pinilla a la revista Goya afirma que el llibre de Vinader és «la primera historia del arte española ilustrada con fotografías»<sup>645</sup>. Per tant, sembla que només alguns exemplars van ser publicats utilitzant fotografies, cosa que probablement va ser improvisada, ja que al text no es fa cap al·lusió a la utilització d'aquesta tècnica, totalment novadora en llibres d'historiografia artística a data de 1870.

---

<sup>644</sup> Vegi's BOURASSÉ. *Archéologie chrétienne...*, 1841, p. 270; que coincideix amb l'opinió de Vinader: «La arquitectura ojival, nacida en el siglo XIII, pura, hermosa, delicada, llegó en la siguiente centúria al más alto grado de esplendor, después del cual los excessos de sus mismas bellezas la condujeron a la decadencia en el siglo XV, y luego a su desaparición, jamás bastante llorada. La fe cristiana, el sentimiento religioso, el celo ardiente del tiempo de las cruzados, duraban aún en el siglo XIV y animaban a los piadosos arquitectos (...) mas por desgracia aquel ardor se amortiguó, se debilitó la fe, los ingenios se apagaron, nació el espíritu de duda, de innovación y reforma, que si en religión trajo terribles herejías, en el arte no supo hacer más que buscar nimias bellezas» VINADER NUBAU. *Arquitectura cristiana española...*, 1870, p. 148 – 149.

<sup>645</sup> Vegi's Luis ESTEPA. «La primera historia del arte española ilustrada con fotografías». *Goya. Revista de Arte*. 1993, 235-236, p. 28-32.

## 5.2.5. LA CONTINUITAT DE LA HIBRIDACIÓ IDEALISTA I POSITIVISTA: MIQUEL I BADIA I ELIES ROGENT

### 5.2.5.1. FRANCESC MIQUEL I BADIA

Francesc Miquel i Badia és, com hem anotat en el context teòric, el continuador dels preceptes de la teoria de l'art tradicionalista.

En morir Manjarrés, l'any 1880, ell es va encarregar de l'assignatura de «Teoría e Historia de las Bellas Artes» i, per altra banda, va ser l'autor de nombrosos llibres sobre història de l'art, especialitzant-se en mobiliari i arts sumptuàries, que caldrà analitzar seguidament.

Hem d'apuntar que el seu discurs historiogràfic està en bona part «emancipat» de la teoria de l'art, que pretén explicar els objectes artístics en funció de la seva evolució formal i no prejutja les obres basant-se en criteris doctrinals com encara feia Manjarrés. Tot plegat no evita, tanmateix, que la seva crítica artística persegueixi l'adoctrinament teòric i l'assenyalament d'uns principis que (suposadament) han de guiar l'art pel camí convenient.

En primer lloc, ens fixarem en les classes que impartia a l'Acadèmia de Belles Arts. Per fer-ho, ens basem en uns documents localitzats a l'arxiu d'aquesta institució que suposem que eren el guió que Miquel i Badia emprava per dictar-les (figs. 17 i 18). La narrativa historiogràfica deslliurada del rerefons doctrinal sembla que es manté en els apunts que devia utilitzar en les classes que van quedar a càrrec seu havent mort Manjarrés. Ara bé, la teoria de l'art segueix essent una matèria aliena a un judici històric i és entesa com a cànon. Això ho podem deduir també d'aquests

apunts manuscrits, fins avui inèdits, que utilitzava Miquel i Badia per impartir, com dèiem, o per preparar les seves classes<sup>646</sup>.

Malgrat la seva esquematització, aquests textos ens porten a certificar l'enorme deute de Miquel i Badia amb la teoria de l'art de Milà i Fontanals i de Manjarrés. L'índex temàtic que utilitza coincideix amb bona mesura amb els dos primers ideòlegs del Natzarenisme: veiem com Miquel i Badia anota la recurrent «diferencia entre utilidad y belleza» que l'idealisme sempre havia volgut recalcar<sup>647</sup>; repassa les mateixes categories estètiques que els seus predecessors (allò sublim, allò lleig...) <sup>648</sup>; parla, com havia fet Manjarrés<sup>649</sup>, de la idea que fonamenta la definició de l'eclecticisme, de l'«estilo en relación al carácter de la obra»<sup>650</sup>, etc.

Percebem, tanmateix, en les lliçons de Miquel i Badia un canvi respecte a Manjarrés, i això és una major dedicació a la història de les arts per damunt de la teoria. El primer divideix el curs en 99 lliçons, de les quals 15 eren reservades a teoria i 84 a història mentre que el segon dedica 25 de les 43 lliçons a la teoria. Tot plegat vol dir que en Manjarrés la teoria de l'art i l'estètica ocupaven el 51,8 % del total del curs i en Miquel i Badia tant sols el 17,8 %, la qual cosa ens porta a concloure que es percep cada cop més relativa la importància de la teoria de l'art en un curs on també s'explica la història, o probablement que s'entén la teoria de l'art més pròpia d'altres disciplines o d'un marc universitari en el qual aviat tindria lloc una assignatura específica sobre les idees estètiques i teòriques<sup>651</sup>. Per altra

---

<sup>646</sup> Francesc MIQUEL I BADIA, *Historia de las Bellas Artes*. Manuscrit conservat a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (Doc. 280.5.3.2).

<sup>647</sup> MIQUEL I BADIA. *Historia de las Bellas Artes*. Lliçó 2. Manuscrit conservat a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (Doc. 280.5.3.2). Vegi's «Annex 27».

<sup>648</sup> MIQUEL I BADIA. *Historia de las Bellas Artes*. Lliçó 3. Manuscrit conservat a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (Doc. 280.5.3.2). Vegi's «Annex 28».

<sup>649</sup> «una obra de arte tendrá Estilo cuando todo esté representado en ella con aspecto propio y peculiar y con lo que más pueda caracterizarla», MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *Teoría estética...*, 1874, p. 98.

<sup>650</sup> MIQUEL I BADIA, *Historia de las Bellas Artes*. Lliçó 7. Manuscrit conservat a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (Doc. 280.5.3.2). Vegi's «Annex 29».

<sup>651</sup> Als anys 1901 – 1902 es va implementar a la Universitat de Barcelona una assignatura sota el títol de «Teoría de la literatura y de las artes». Vegi's FREIXA SERRA. «Los estudios de historia del arte en la Universidad de Barcelona», p. 82.

banda, destaca la incorporació d'una lliçó dedicada a l'art japonès<sup>652</sup>, cosa que no existeix en Pau Milà ni en Manjarrés i que podríem atribuir, amb força seguretat, a la irrupció de la moda japonista en l'art català, especialment important a partir de l'inici de la dècada dels anys setanta del segle XIX i en bona part degut al paper del pintor Marià Fortuny (Reus, 1838 – Roma, 1874)<sup>653</sup>, que va incorporar solucions formals provinents de l'art japonès en les seves obres. És important recordar aquí la connexió del primer Fortuny amb el Natzarenisme i, més rellevant encara, que Francesc Miquel i Badia va ser autor d'una monografia sobre l'obra del reusenc en la qual es presta atenció al seu japonisme<sup>654</sup>. Per tant, veiem clarament com una moda artística, la japonista en aquest cas, provoca que l'art d'una geografia determinada passi a ser analitzat en l'àmbit historiogràfic. Això no havia passat abans, ja que fins llavors el discurs historiogràfic i la fortuna crítica descrita pels teòrics i historiadors era el que assenyalava els models artístics que seguien els creadors.

Més enllà d'aquestes diferències, sens dubte molt rellevants, veiem com en aquests apunts es posa de manifest el seguiment i l'adhesió a la teoria artística manjarresiana i, per extensió, a la natzarena. I no només a la teoria artística, sinó també a la metodologia historiogràfica del seu predecessor, que Miquel i Badia considera *de facto* pertanyent a la mentalitat neoclàssica, cosa que entenem fins a cert punt encertada pels motius que hem detallat més amunt. Tot plegat es pot corroborar a la seva necrològica sobre Manjarrés<sup>655</sup>, en la qual s'hi reflexiona sobre la metodologia historiogràfica:

---

<sup>652</sup> MIQUEL I BADIA. *Historia de las Bellas Artes*. Lliçó 34. Manuscrit conservat a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (Doc. 280.5.3.2). Annex «30».

<sup>653</sup> Ricard BRU I TURULL. «L'esclat del japonisme a Espanya (1868 – 1888)». A: BRU I TURULL, Ricard (Comissari). *Japonisme: la fascinació per l'art japonès*. Barcelona: Obra Social La Caixa, 2013, p. 63 – 64.

<sup>654</sup> Francisco MIQUEL Y BADIA. *Apuntes biográfico-críticos sobre Fortuny*. Barcelona: Verdaguer, 1883, p. 27.

<sup>655</sup> Pel que fa a l'adhesió a la teoria artística, s'hi pot llegir la següent cita: «Ocupación fue de toda su vida poner de relieve las cualidades sólidas de las obras maestras del Arte de todos los tiempos y de todos los pueblos; demostrar que el arte no llena su objeto sin concepciones elevadas y sin un fin noble que se que se separe de la baja de las cosas terrenas», Francesc MIQUEL I BADIA. *Apuntes biográfico-críticos sobre D. José de Manjarrés y de Bofarull, académico numerario que fue*

Partiendo este [Manjarrés] de Winckelmann y del Vasari, conociendo cuanto han escrito Mengs, Ceán Bermúdez, Palomino, Martínez, Llaguno y Amirola y otros muchos tratadistas españoles, paciente col·leccionador de todos los datos y noticias que juzgaba interesantes al conocimiento de la marcha y vicisitudes del Arte en las diferentes épocas del mundo; se señala por una imparcialidad, severidad y sobriedad de exposición propias del que busca la verdad histórica con empeño y trata de hacerla comprender al lector con la mayor fidelidad y exactitud posibles.<sup>656</sup>

A la llum d'aquest extracte, se'ns presenta la consideració que tenia Miquel i Badia de Manjarrés com a erudit il·lustrat interessat en la recol·lecció de dades enciclopèdiques tot partint de les obres de Winckelmann, entre d'altres. Òbviament, com hem vist en els textos de Manjarrés, aquesta pretesa imparcialitat històrica a la qual es fa referència explícita en la cita anterior és ben poc objectiva, cosa que també es donarà en Miquel i Badia.

Aquesta manca d'objectivitat s'explica, principalment, degut al seu conservadorisme. Tant Miquel i Badia com Manjarrés, Ramon Vinader, Pere Màrtir Pujalt, Pau Milà i Piferrer són l'encarnació catalana de l'exercici contrarrevolucionari portat a terme per un bon nombre d'historiadors arreu d'Europa. Pretesa objectivitat, dèiem, perquè la concepció social que mantenen condiona enormement la seva pràctica com a historiadors:

Desde la elección de los hechos relevantes hasta la forma de presentarlos, encadenándolos de modo que conduzcan

---

*de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*. Barcelona: Imprenta Barcelonesa, 1884, p. 8.

<sup>656</sup> *Ibidem*, p. 11.



espontaneament al orden social presente, legitimado así por la historia<sup>657</sup>

El relat historiogràfic de tots els professors que van passar per l'Acadèmia de Barcelona, però especialment el de Miquel i Badia, no és només acrític, sinó que reverencia el seu *statu quo*; inclús en una especialitat com el mobiliari, aparentment aliena al debat social, trobem un especial interès en remarcar els valors que, pressuposa, s'han de trobar en la dona.

Las molduras en el armario que ha de figurar en el bufete del letrado, deberán ser robustas, en relación al servicio que ha de prestar el mueble y la manera como será tratado, nada delicada en verdad. Finas y de curvas elegantes requiérese que sean las molduras del armario que haya de ponerse en un tocador, boudoir o camarín de dama aristocrática, para que se halle en armonía con el resto del mobiliario, para que armonice también con los gustos de la dueña, para que responda asimismo al galano aspecto del aposento y de la persona que utilizará el mueble<sup>658</sup>

Aquest anàlisi, però, no es contradiu amb la recerca de dades, de fet, és la dada el que atorga legitimitat a un discurs en el qual es dibuixa el caràcter de la civilització:

---

<sup>657</sup> FONTANA. *Historia: análisis del pasado...*, 1999, p. 119.

<sup>658</sup> Francisco MIQUEL Y BADIA. «Historia del mueble. Tejido, bordado y tapiz» A: DOMÈNECH I MONTANER, Lluís (Dir.). *Historia General del Arte*. Vol. VIII. Barcelona: Muntaner y Simón Editores, 1897, p. 2.

El mobiliario, en primer termino, y siguiéndole inmediatamente todas las artes suntuarias, son auxiliares eficaces para sacar con exactitud la fisonomía de un período histórico, el carácter de sus hombres, el aire general de su civilización. La revista que vamos a emprender lo dirá con mayor elocuencia y con mayores datos a nuestros lectores<sup>659</sup>

Tanmateix, persisteix en l'anàlisi historiogràfic l'apriorisme idealista que provenia, amb tota seguretat, de Milà i Manjarrés i en darrer terme, dels filòsofs romàntics germànics. Miquel i Badia hibrida, com van fer els seus predecessors, proposa una metodologia positivista amb tòpics que apareixen, per exemple, en Agust Schlegel, qui, en parlar de l'antic Egipte, fa referència a la solidesa i al gust per les grans masses d'un món teocràtic<sup>660</sup>, i en parlar del gòtic, a l'espiritualisme que inspira<sup>661</sup>. Tot plegat coincideix amb la lectura de Miquel i Badia, que parla de «grave solemnidad»<sup>662</sup> com a conseqüència de la religió en referència a l'arquitectura d'Egipte i d'una suposada elevació espiritual que hom experimenta per mitjà de l'art gòtic.<sup>663</sup>

En aquest sentit es pot llegir també la seva monografia dedicada a Fortuny, en la qual reclama al pintor alguna «idea ejemplar, un concepto grandioso, una escena y personajes que por su intención profunda o por su grandeza pudieran ejercer influencia duradora en cuantos los contemplasen»<sup>664</sup>.

---

<sup>659</sup> MIQUEL Y BADIA. «Historia del mueble. Tejido, bordado y tapiz », VIII, 1897, p. 4.

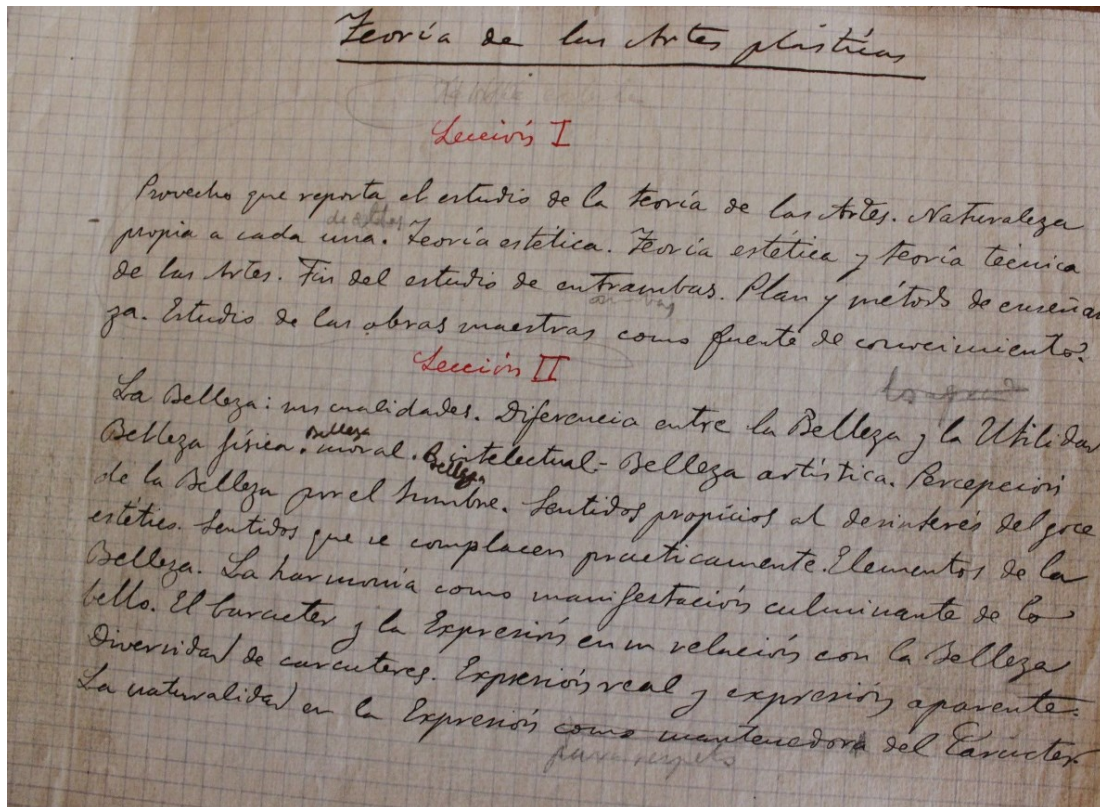
<sup>660</sup> SCHLEGEL. *Leçons...*, 1830, p. 101 – 102.

<sup>661</sup> *Ibidem*, p. 204.

<sup>662</sup> MIQUEL I BADIA, «Historia del mueble. Tejido, bordado y tapiz», VIII, 1897, p. 5.

<sup>663</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>664</sup> FRANCISCO MIQUEL Y BADIA, *Fortuny: Su vida y obras. Estudio biográfico-crítico*. Barcelona: Centro Editorial Artístico de Torres y Seguí, 1887, p. 54 – 55.



**Figura 18.** Lliçons 1 i 2 dels apunts de Francesc Miquel i Badia

Però més enllà d'aquest *background*, Miquel i Badia fa ús de moltes de les publicacions recents que havien tractat el moble en el vuitè volum de la seva *Historia General del Arte*<sup>665</sup>, entre elles, per exemple, el *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc. Però a aquest autor l'empra per tal de donar fonament erudit al seu text i no pas per posar en valor una de les més importants consecucions del francès, això és la «reconstitution de la relation entre l'architecture, le mobilier et le décor»<sup>666</sup>, coincidència, malgrat les seves divergències, amb el moviment d'«Arts and Crafts».

<sup>665</sup> ALSINA COSTABELLA. *Francesc Miquel i Badia...*, p. 120 – 121.

<sup>666</sup> Laurent BARIDON. «Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel». A: *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*. [en línia] <<http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/viollet-le-duc-eugene-emmanuel.html>> [Consulta: 1 setembre 2015].

D'on sí que va extreure la citada idea va ser de Josep Maria Quadrado, de qui cita unes paraules dels *Recuerdos y Bellezas* que van en aquest sentit<sup>667</sup>.

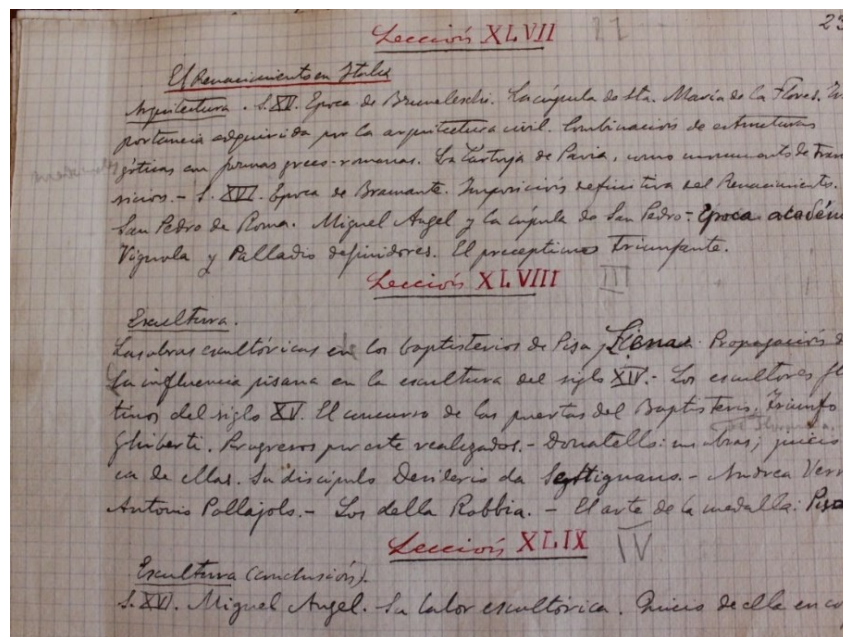


Figura 19. Lliçons 47 – 49 dels apunts de Francesc Miquel i Badia

A pesar dels seus referents, centrats, com veiem, en autors com Quadrado, cal recalcar, en tot cas, la capacitat de Miquel i Badia de trencar amb la perspectiva sobre un tòpic abastament repetits per publicacions sobre història de l'art immediatament anteriors, com les de Manjarrés o Ramon Vinader. Per exemple, la valoració que fa del tardogòtic, que acostumava a ser vist com una frivolitat conseqüència de la degeneració del gòtic clàssic. Miquel i Badia, per contra, opta per fer-ne una lectura positiva contribuint així a diluir tòpics que la historiografia

<sup>667</sup> «Hablando de la catedral de León el insigne D. José María Quadrado, en uno de los tomos de Recuerdos y bellezas de España, dice: *Sencilla y rica al propio tiempo, porque su adorno es allí parte integrante de la idea y no postiza gala que la revista, despliega el noble y majestuoso estilo del arte gótico*» MIQUEL Y BADIA. «Historia del mueble. Tejido, bordado y tapiz», VIII, 1897, p. 65.

artística venia arrossegant des de principis del segle XIX i que eren, en realitat, herència de l'obsessió neoclàssica per reivindicar una austeritat formal que no trobaven en estils com el tardogòtic o el Barroc:

La pintura también marchó en el siglo xv acorde con la escultura, conforme es de suponer. Los edificios ojivales floridos requerían estatuas y retablos más gallardos y delicados que los esculpídos y pintados para las centurias anteriores. Conservando los fondos de oro hasta muy entrado el siglo de que hablamos, ponían sobre ellos escenas historiadas, de particular animación, atendida la época, con figuras lindísimas, que revelaban observación del natural y cierto estudio del mismo, el cual se descubría en la misma costumbre anacrónica de vestir con los trajes del tiempo en que vivía el artista personajes coetáneos del Salvador ó de otro período cualquiera<sup>668</sup>.

En definitiva, constatem com en Miquel i Badia, pel que fa a la praxis historiogràfica, el pes de l'idealisme queda reduït a una molt inicial declaració d'intencions que no afecta en absolut al discurs general sobre el desenvolupament historiogràfic del seu objecte d'estudi. Succeeix molt altrament en la seva crítica artística, on persisteix la creença en la necessitat de idealització, segons han pogut observar Cassany i Tayadella<sup>669</sup>. Això ho podem veure també en el seu *Arte en España*<sup>670</sup>, on es marca l'objectiu constant de subratllar les particularitats de l'art espanyol en relació al de la resta d'Europa: «mas entre nosotros tuvo el Renacimiento también

---

<sup>668</sup> MIQUEL Y BADIA. «Historia del mueble. Tejido, bordado y tapiz», VIII, 1897, p. 65.

<sup>669</sup> CASSANY; TAYADELLA. *Francesc Miquel i Badia...*, 2001, p. 22.

<sup>670</sup> L'aparició, per fascicles, d'aquesta obra, ha estat datat per Laia Alsina cap a 1890: ALSINA COSTABELLA. *Francesc Miquel i Badia...*, p. 134.

una faz característica suya representada por el estilo plateresco»<sup>671</sup>. Es tracta d'un interès positivista encadenat amb una concepció romàntica del fet artístic, com la defensa de Salvador Gurri, que argumenta en funció de la seva capacitat per traduir el sentiment popular en una suposada tradició genuïna espanyola detectable, inclús, en l'escultura neoclàssica:

Salvador Gurri, el primer maestro de Campeny, íbase tras los mismos pasos de Amadeu, aun cuando se hallase muy distante de igualarlo en mérito. Estos escultores, como lo hemos dicho y repetimos, sostenían la tradición genuinamente española, y ellos y sus discípulos, modestos, modestísimos casi todos, la fueron conservando al través del predominio de Canova y del neoclasicismo (...) siguiendo las aficiones del pueblo, se hallaban en el terreno de la verdad, en la forma y en la expresión y en el sentimiento<sup>672</sup>

Contrasta, per tant, amb l'afany generalista de Manjarrés i de Pau Milà al qual se li atribueix generalment un paper important en la salvaguarda del patrimoni català, però que a l'examen de la seva obra escrita, no hi trobem voluntat diferenciadora. Aquesta la vam veure en els *Recuerdos* i l'haviem perduda fins a mitjans de la segona meitat del segle XIX, essent aquest text un exemple, entre d'altres, per corroborar-la dins d'aquest «segon positivisme».

Un altre canvi respecte als seus predecessors és la valoració del Barroc, que és vist més positivament, si bé amb reserves importants, però al capdavant, a través d'una mirada diferent de la que podia oferir Pi i Arimón en l'església de Betlem (recordem que molt negativa), la qual troba paraules d'elogi en aquest text de

---

<sup>671</sup> Francisco MIQUEL Y BADIA. *El Arte en España: pintura y escultura modernas*. Barcelona : A. Elías, [19--], p. 12.

<sup>672</sup> *Ibidem*, p. 283.

Miquel i Badia<sup>673</sup>. Per altra banda, testimoni de la seva filiació conservadora és la seva incapacitat de valorar l'obra de Goya, com veïem que passava amb Manjarrés. En aquest autor es parla dels «atrevimientos y exageraciones naturalistas de Goya»<sup>674</sup>, una consideració que explica l'influx del substrat politicosocial sobre la ideologia artística.

Finalment, mereix anotar la descripció de la seva pintura i escultura contemporània, cosa que tampoc trobavem en els historiadors anteriors. La seva narració de l'art del segle XIX és òbviament tendenciosa i partidista, però demana una comparació amb la praxis historiogràfica anterior, en la qual no existeix perquè es considera necessària la perspectiva temporal per escriure història, de manera que es feia acabar sempre al segle XVIII. Malgrat això, la seva és una història tendenciosa, dèiem, perquè parla de «renacimiento artístico» en referència als natzarens catalans, dóna notícia dels pintors Romà Ribera (Barcelona, 1848 – 1935); Antoni Caba (Barcelona, 1838 – 1907); Simó Gómez (Barcelona, 1845 – 1880); Modest Urgell (Barcelona, 1839 – 1919) o Eliseu Meifrén (1858 – 1940) i no anomena els modernistes, un esquema adequat a la seva doctrina artística expressada en la crítica d'art, fonamentalment antimodernista.

---

<sup>673</sup> «Lejos de nosotros pretender que deban llamarse obras de buen gusto la portada del Hospicio de Madrid, ni siquiera el Altar del Transparente, en Toledo, con ser éste muestra de fecundísima inventiva en su autor; mas nadie ha de negar que en el gusto barroco no sean modelos excelentes la fachada del palacio de San Telmo, en Sevilla, la iglesia de Nuestra Señora de Belén, en Barcelona, y la casa del Marqués de Dos Aguas, en Valencia», MIQUEL Y BADIA. *El Arte en España*, [19--] p. 13 – 14.

<sup>674</sup> *Ibidem*, p. 260.

### 5.2.5.2. ELIES ROGENT

L'obra escrita d'Elies Rogent és ben coneguda gràcies a als estudis de Pere Hereu<sup>675</sup>. Per tant, aquí no caldrà descriure-la ni analitzar-la concretament, només voldrem fer referència a una qüestió que toca els interessos d'aquesta tesi i que no ha estat prou desenvolupada per la literatura actual: això és, el lloc que ocupa Rogent en el decurs de la mentalitat historiogràfica a la Catalunya del segle XIX, cosa que lliga plenament amb la definició de la tradició intel·lectual que imbueix la història de l'art des dels *Recuerdos y Bellezas* fins a Manjarrés i els germans Milà, amb qui va contraure un deute fonamental sense el qual no es pot explicar la seva obra teòrica.

Elies Rogent va ser un arquitecte molt vinculat al grup d'artistes natzarens<sup>676</sup>. Format a Llotja i a la madrilenya Escuela Especial de Arquitectura, es va mostrar sempre molt preocupat per la reflexió teòrica i històrica, va ser autor d'emblemàtics edificis com la Universitat de Barcelona, responsable de la restauració del monestir de Ripoll i director de les obres de l'Exposició Universal de 1888.

El que aquí volem remarcar és que hem de situar el pensament artístic i historiogràfic d'Elies Rogent en la mateixa línia que el dels germans Milà i Manjarrés, cosa que, com anunciàvem abans, no suposa cap novetat perquè és ben conegut des dels estudis d'Hereu. Nogensmenys, volem detallar aquesta vinculació, primerament a partir de l'enumeració dels autors de llibres que posseïa l'arquitecte: Winckelmann, Milizia, Quicherat, Batissier, Bourassé, Manjarrés, Piferrer, etc. És exactament el mateix univers teòric dels manuscrits de Pau Milà i de les obres de Manjarrés. De fet, la part estètica que Rogent sistematitza en les

---

<sup>675</sup> Pere HEREU I PAYET, *Vers una arquitectura nacional: Teoria i Història de l'arquitectura a les lliçons d'Elies Rogent*. Tesi Doctoral. Universitat Politècnica de Catalunya – Departament de Composició Arquitectònica, 1980, 290 p.

<sup>676</sup> *Ibidem*, p. 54.



seves *Lliçons* parteixen de la lògica de l'eclecticisme de Victor Cousin en tant que s'advoca per la recerca d'un hipotètic equilibri entre realisme i idealisme: «los dos extremos son exagerados y su equilibrio produce la belleza»<sup>677</sup>, diu. Com tota la caterva de natzarens que van deixar escrit quelcom sobre la qüestió, segons Rogent la creació artística és «dar forma sensible a una idea»<sup>678</sup>. L'estructura de les lliçons de Rogent coincideix amb la de Manjarrés que, recordem encara una vegada més, va ser la materialització dels manuscrits de Pau Milà. A banda d'aquests principis generals compartits, també es coincideix en els detalls. Rogent parla del gust com un «sentimiento», entén la idealització com a «depuración» i la definició d'estil s'aproxima a Manjarrés al posar de relleu les circumstàncies espacials i temporals dels creadors, així com la manera individual de cada artista. Per altra banda, és igualment similar a Manjarrés la preocupació de Rogent pels aspectes tècnics de l'arquitectura, cosa que constituirà, juntament amb la reclamació d'una més elevada atenció a la història de l'arquitectura, la base de la seva crítica a l'ensenyament de la seva disciplina<sup>679</sup>. Altra vegada es coincideix amb Manjarrés, ja que ambdós posseïen exemplars de Friedrich Hoffstadt (Manheim, 1802 – Aschaffenburg, 1846)<sup>680</sup>, una de les possibles fonts que els hauria pogut encaminar a interessar-se per les formes gòtiques des d'un punt de vista formal i tècnic.

De ben segur que l'obra del literat i teòric natzarè Manuel Milà i Fontanals, tal com assenyala Pere Hereu<sup>681</sup>, estudiós de Rogent, va haver de ser un referent indispensable en la configuració del pensament estètic i artístic de l'arquitecte de la Universitat de Barcelona. Però a pesar de les crítiques que Rogent feia de l'Acadèmia de Belles Arts, acusant-la de ser poc atent a l'art medieval i de no donar

---

<sup>677</sup> ELIES ROSENT. *Memòries, viatges i lliçons*. Barcelona: Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 1990, p. 172.

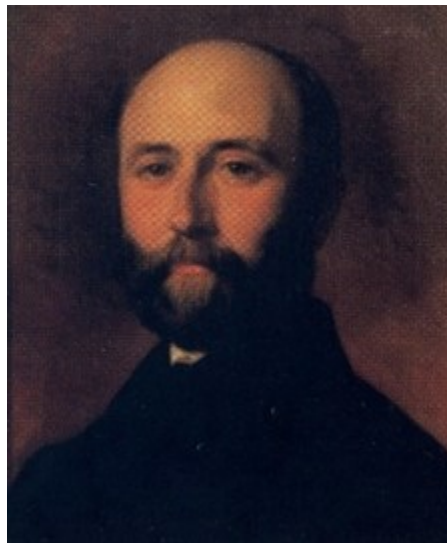
<sup>678</sup> *Ibidem*.

<sup>679</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>680</sup> HEREU I PAYET, *Vers una arquitectura nacional...*, 1980, «Annex 1»; TARRAGÓ VALVERDE. *Romanticisme i positivisme...*, 2012, p. 51.

<sup>681</sup> HEREU I PAYET, Pere (Ed.). «Pròleg». A: ROSENT, Elies. *Memòries, viatges i lliçons*. Barcelona: Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 1990, p. 25; HEREU I PAYET, *Vers una arquitectura nacional...*, 1980, p. 63 – 70.

una formació tècnica als arquitectes, entenem que els escrits del professor de Teoría e Historia de las Bellas Artes de Llotja, José de Manjarrés, també van ser tinguts en consideració per Rogent, cosa que ja ha estat intuïda però no detallada per Mireia Freixa<sup>682</sup>.



**Figura 20.** Elies Rogent. Retrat de Federico de Madrazo (1864). *Diccionari d'Historiadors de l'Art Català-Valencià-Balear*.

Però voler esbrinar la filiació estètica de Rogent creient que es deu a un sol autor no és possible perquè ja hem vist que la ideologia artística dels germans Milà i la de Manjarrés són una mateixa cosa, provenen d'una única matriu eclèctica on s'hi condensa la proposta (al seu torn, també eclèctica) de Victor Cousin, el Romanticisme dels Schlegel, el Natzarenisme d'Overbeck, Hegel i els arqueòlegs francesos. La íntima relació entre Bellesa, Bondat i Veritat, una concepció estètica impregnada de religiositat o la influència de Hegel en la idea d'entendre l'obra d'art

---

<sup>682</sup> FREIXA SERRA. «Los estudios de historia del arte...», 2009, p. 82.

com a síntesi entre forma i fons són considerats de la mateixa manera en els Milà i Manjarrés. La part que Rogent dedica a la teoria arquitectònica és molt més tècnica que no pas la de Manjarrés, però la històrica s'hi assimila molt al parar atenció a l'arquitectura àrab, persa, egípcia i xinesa, a més de l'occidental, en la manera d'explicar els fenòmens arquitectònics d'aquestes geografies desconegudes a través dels costums dels pobles i en persistir en el menyspreu del «barroquismo». Més encara: el sentit històric, tal com ha assenyalat Hereu<sup>683</sup>, és el que proposa Hegel en dividir la història de l'art en simbòlica (Egipte), clàssica (Grècia) i romàntica (gòtica), és a dir, en construir la història de l'art en base a una interpretació contruïda partint de la relació establerta entre forma i fons.

Veiem, doncs, com Rogent i Manjarrés parteixen d'uns molt similars apriorismes estètics i artístics dels quals se'n desprèn la història de les arts. És un fet que no ha d'estranyar si tenim en compte que l'arquitecte apareix entre els subscriptors del llibre *Teoría Estética de las Artes del Dibujo*. Si bé la preocupació pels materials arquitectònics ja era una qüestió tractada en Manjarrés, veiem que Rogent aposta per una interpretació de l'arquitectura on el pes del formalisme és molt més fort que en el de Manjarrés o els Milà, pes que Hereu ha considerat degut al coneixement de *l'Essai sur les signes inconditionnels dans l'art*. El formalisme que, efectivament, trobem en Rogent estava especialment dirigit a assenyalar la capacitat expressiva de les formes i no es considera incompatible amb la recerca positivista, cosa que ha estat també assenyalada per Frederic Vilà. Vilà, pensem que encertadament, assenyala l'ascendència romàntica de Rogent focalitzada en Piferrer i Milà (entre altres)<sup>684</sup>; alhora que pretén destacar una idiosincràsia en la metodologia historiogràfica dels arquitectes respecte a la de la resta d'historiadors<sup>685</sup>. És en aquest punt que discrepem, ja que l'anàlisi arquitectònica del segle XIX està plenament integrada en el sistema de les Belles Arts, però més enllà d'això, malgrat algunes especificitats (per exemple, l'acusat formalisme), es pot constatar que el sistema global de Rogent era el que havia estat ja ideat per

---

<sup>683</sup> HEREU I PAYET. *Vers una arquitectura nacional...*, 1980, p. 70.

<sup>684</sup> VILÀ TORNOS. *Aportaciones de los arquitectos catalanes...*, 2006, p. 20.

<sup>685</sup> *Ibidem*, p. 39.

Milà i implementat per Piferrer i Manjarrés. Així doncs, les especificitats que Vilà anomena, entre elles, «una gran sensibilidad en la percepción y comprensión de las formas»<sup>686</sup> o «una gran agudeza para detectar *in situ* la complejidad y articulación de las partes en los conjuntos» es pot detectar, tal i com va assenyalar Grau<sup>687</sup>, en Piferrer; la «profunda indagación respecto a los materiales»<sup>688</sup> s'adverteix en Manjarrés i tot plegat es troba, sens dubte, també en Rogent, en bona part, perquè forma part de la tradició construïda per historiadors, artistes i literats.

## **5.2.6. L'AFERMAMENT DEL SEGON POSITIVISME: JOAQUIM FONTANALS DEL CASTILLO I LLUIS DOMÈNECH I MONTANER**

### **5.2.6.1. JOAQUIM FONTANALS DEL CASTILLO**

Sobre les dades que configuren la biografia de Joaquim Fontanals del Castillo, Margarida Pedrol ha portat a terme una recerca de gran envergadura on es dibuixa

---

<sup>686</sup> *Ibídem*.

<sup>687</sup> GRAU; LÓPEZ. «La gènesi del positivisme historiogràfic...», 1986, p. 73.

<sup>688</sup> VILÀ TORNOS. *Aportaciones de los arquitectos catalanes...*, 2006, p. 39.

una personalitat d'un gran abast intel·lectual<sup>689</sup>. Nascut a Cuba, a 1842 i mort a Barcelona el 1894, es diu<sup>690</sup> que va col·laborar a *Diario de Barcelona* i a la *Ilustración española y americana*, si bé no hem aconseguit localitzar cap article firmat per aquest autor en cap d'aquestes publicacions. Fontanals del Castillo és conegut, sobretot, pels seus escrits sobre Antoni Viladomat, però la realitat és que és autor d'un ingent nombre de publicacions sobre diverses qüestions relacionades amb l'art com la conservació de monuments<sup>691</sup> o la història de la pintura i l'escultura<sup>692</sup>, entre d'altres. També va escriure una monografia sobre el dibuixant i il·lustrador Tomàs Padró<sup>693</sup> i va exercir diversos càrregos a l'Ateneu Barcelonès.

Primerament, ens interessa fer referència a una seva publicació de 1883, *El arte, el público y la crítica artística en Barcelona*<sup>694</sup>. Mireia Freixa ha subratllat la importància d'aquestes pàgines com a reflexió que reporta el canvi de paradigma relatiu a les dinàmiques artístiques ocorregut durant el darrer quart del segle XIX<sup>695</sup>, ja que, efectivament, Fontanals del Castillo explica la nova conjunció entre artistes, públic i crítica sorgida durant aquell període<sup>696</sup>. Per altra banda, hem d'afegir que

---

<sup>689</sup> Això ho sabem per la xerrada que va pronunciar Margarida Pedrol a l'Ateneu Barcelonès el 22/2/2016. Sobre Fontanals del Castillo, prèviament l'autora va realitzar un Treball Final del Màster en Estudis Avançats en Història de l'Art que no ha estat publicat.

<sup>690</sup> És un tòpic que s'ha anat repetint, sembla, des de l'entrada d'Antoni Elias de Molins al seu famós diccionari: Antoni ELIAS DE MOLINS. *Diccionario bibliográfico de escritores y artistas catalanes del XIX (1889-95)*. Vol. II. Barcelona, Imp. Fidel Giró, 1889, p. 610. El cas és que nosaltres no hem sabut trobar cap col·laboració.

<sup>691</sup> Joaquín FONTANALS DEL CASTILLO. *Algunos recuerdos de dos revoluciones democráticas francesas, ó, De la conservacion de monumentos franceses en 1780 y en 1848*. Barcelona : Imprenta y Librería del Heredero de Pablo Riera, 1869, 144 p.

<sup>692</sup> Joaquín FONTANALS DEL CASTILLO. «Historia de la pintura y escultura. En todas las épocas y escuelas, con noticias biográficas de los artistas más ilustres desde la antigüedad hasta nuestros días». A: DOMÈNECH I MONTANER, Luís (Dir.). *Historia General del Arte*. Vol. IV. Barcelona: Montaner y Simón, Editores, 1895, 952 p.

<sup>693</sup> Joaquín FONTANALS DEL CASTILLO. *Recuerdo al artista Tomás Padró: tribútanle otros de los admiradores de su ingenio*. Barcelona : Tip.- lit. de C. Verdaguer, 1877, 8 p.

<sup>694</sup> Joaquín FONTANALS DEL CASTILLO. *El arte, el público y la crítica artística en Barcelona. Discurso pronunciado en el Ateneo Barcelonés en la noche del 28 de Febrero de 1883, víspera de la clausura de la Manifestación Artística*. Barcelona: Imprenta de los Sucesores de Ramírez y C<sup>a</sup>, 1883, 48 p.

<sup>695</sup> FREIXA SERRA. «Pensament estètic...», 2010, p. 165 - 166

<sup>696</sup> FONTANALS DEL CASTILLO. *El arte, el público y la crítica...*, 1883, p. 20-22.

també va captar el que Fontbona ha anomenat la «democratització de la imatge»<sup>697</sup> sobrevinguda amb l'aparició de noves tècniques de reproducció o el millorament de les existents, sobre la qual cosa també en deixa constància<sup>698</sup>.

Des del punt de vista historiogràfic té una importància cabdal. En primer lloc, podem afirmar que es tracta de la primera reflexió a Catalunya pròxima al que entenem actualment per sociologia de l'art<sup>699</sup>, ja que el principal interès és el de descriure el context social en el qual es desenvolupa el fet artístic. Ja no es tracta de parlar sobre «el espíritu del siglo», com feia Francesc Pi i Margall, sinó de descriure exactament les característiques socials que afectaven l'art. És, per tant, un esperit científic el que anima aquest text, en sintonia amb les reserves de Martí Alsina sobre la metafísica<sup>700</sup>. Com el pintor, Fontanals del Castillo deixa clar des de l'inici que la seva intenció no és especulativa<sup>701</sup>. Aquests dos exemples ens demostren el cansament progressiu experimentat pels intel·lectuals dedicats a les arts plàstiques en tot allò que té a veure amb la reflexió filodòfica de l'art i el desviament d'interessos cap a terrenys positius, quantificables i més o menys demostrables. No queden traces, doncs, de l'intent de raonar una estètica determinada ni de l'establiment d'una normativa artística.

*El arte, el público y la crítica artística*, a més del que ja hem descrit, compleix altres característiques que justifiquen la seva inclusió en un context historiogràfic diferenciat de l'anterior i que aquí anomenem «segon positivisme». Sobretot, per l'anul·lació de tota jerarquització artística: per Fontanals del Castillo, qualsevol disciplina té interès per ser estudiada<sup>702</sup>, cosa que lliga amb la *Historia general del*

---

<sup>697</sup> FONTBONA. «Del Neoclassicisme a la Restauració», VI, 1983, p. 149 – 155.

<sup>698</sup> FONTANALS DEL CASTILLO. *El arte, el público y la crítica...*, 1883, p. 20.

<sup>699</sup> Malgrat les divergències teòriques i metodològiques de la disciplina, podem entendre que els seus interessos s'hi troben englobats, malgrat que sigui en un estadi molt incipient. Vegi's Vicenç FURIÓ, «Sociologia de l'art: qüestions teòriques i metodològiques». *D'art*. 1986, 12, p. 11 – 46.

<sup>700</sup> Vegi's nota 505.

<sup>701</sup> FONTANALS DEL CASTILLO. *El arte, el público y la crítica...*, 1883, p. 5.

<sup>702</sup> «porqué interesa hoy como arte y decoración, desde el suntuoso techo y el artesón magnífico del monumento público, hasta el tiraje perfecto de una hoja de ilustración, con que, por ampliación de título, adquiere nombre de artista el oficial tipógrafo», *Ibidem*, p. 8.

*arte* de Montaner i Simón, on també hi va participar i on es construeix el discurs historiogràfic a partir de la inclusió d'altres objectes que fins llavors no havien estat sistematitzats.

Però a més de reivindicar l'acceptació de disciplines artístiques oblidades, dedica una bona part del seu discurs a analitzar la pintura catalana recent des d'una perspectiva historiogràfica, cosa que en la literatura prèvia a aquest període no es donava perquè es considerava necessària una major perspectiva històrica. Ja hem vist que Miquel i Badia també sucumbia a aquest nou tarannà, si bé tendenciosament. En l'opuscle de Felip Bertran d'Amat sobre els natzarens la valoració personal aflora igualment.

Així, considera que «antes de 1850 nuestro arte provincial vivía solo de recuerdos»<sup>703</sup>. Ara bé, cal reconèixer que des d'un punt de vista ja molt diferent al dels natzarens, la seva visió sobre ells té més de pouada valoració que no pas de justificació a ultrança, com sí que és el cas del text de Bertran d'Amat.

sentimiento, juicio, fantasía, inspiración, dibujo, color, composición, imágenes y conceptos plásticos; entusiasmo, pasión, estilos. Fue, en fin, un asombro, un pasmo, aquel pasar de un breve salto, de la postración mayor a la mayor actividad<sup>704</sup>.

Això és especialment rellevant perquè Fontanals del Castillo parteix d'una ideologia artística ja ben diferenciada del Natzarenisme, val a dir que molt més moderna i menys doctrinària. És a dir, que mentre reconeix la originalitat i les fites aconseguides pels seguidors de Pau Milà i Fontanals, el seu és un punt de vista ja

---

<sup>703</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>704</sup> *Ibidem*, p. 13.

diferent pel fet que manté una idea de moral molt menys rígida que ells o que les propostes estètiques ultramuntanistes sorgides amb Torras i Bages. Fontanals del Castillo utilitza el debat sobre la moralitat per refermar-se en el seu positivisme: «nuestras opiniones [diu] en este punto [el de la moral] se sujetan de lleno a los principios fundamentales de la observación»<sup>705</sup>. És degut a això, creu aquest autor, que la previsió respecte a la moral exigeix la defensa d'aquests principis en oposició a «un idealismo exclusivista y a un restringido, incompleto y fraccionado estudio del buen sentido natural, que ofrecen las teorías de San Agustín, San Buenaventura, Santo Tomás, etc»<sup>706</sup>. En definitiva, defensa un art veritablement autònom, no com Víctor Cousin i altres romàntics, perquè veu el moralisme com una «presión impuesta, en ocasiones sin número, que tiende a torcer en arte, el sentimiento espontáneo y el sentido natural»<sup>707</sup> tan en la pràctica artística com en la crítica. Tanmateix, és capaç de valorar les aportacions del Natzenisme, cosa que veiem reflectit en la seva discreta monografia de l'il·lustrador Tomàs Padró, de qui en valora el seu estil individual i pròxim a Gavarni, així com el fonament teòric del purisme:

Con Miguel Ángel, Rafael, Cornelius o Kaulbach por ejemplo; con Leonardo Da Vinci, el Peruggino, Fray Angelico u Overbeck por maestros y por modelos, aprendió el arte serio de Milà y Lorenzale, y aunque el de su porvenir fuera otro, era el gusto neo-romántico alemán en voga con ribetes de misticismo, el que formó su criterio. Nunca le sirvió de estorbo aquel sello de dos maestros, que veneraba admirando, y hasta en sus postreras obras, en sus obras de más aliento, dejó entrever las influencias de sus doctrinas estéticas.

---

<sup>705</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>706</sup> *Ibidem*.

<sup>707</sup> *Ibidem*.



Benéfico don de toda escuela, y provechoso cimiento de un buen método de arte<sup>708</sup>

Aquest text és d'una gran importància no només des del punt de vista historiogràfic, que també, sinó que pel que té de recopilació, de posada al dia, d'autoreconeixement dels canvis contemporanis en la societat, en la crítica, en l'art i en la seva història. A més, el nacionalisme apareix vinculat a la originalitat en una actitud que emparenta l'autor amb la colonització, progressivament hegemònica, de la interpretació nacionalista del fet artístic, especialment notòria a Catalunya a finals del segle XIX, com ho demostra, per exemple, l'assaig de Lluís Domènech i Montaner, «En busca d'una arquitectura nacional»<sup>709</sup>. De fet, podríem interpretar el text de Fontanals del Castillo com la versió dedicada a la pintura de part d'allò que va exposar Domènech i Montaner en relació a l'arquitectura per haver recollit les inquietuds sobre la recerca d'un nou art inspirat en les «tradicions pàtries»<sup>710</sup> que havien estat expressades per Domènech. Efectivament, Fontanals del Castillo creu que s'han d'abandonar velles tradicions i fer un art nou vinculat al patriotisme :

(...) donde el azar impera, es preciso pensar algo para mediatos días. Es cuestión de patriotismo; y, aunque sin gran aparato, lo es de sociología. ¿Qué harían los doscientos artistas en difíciles períodos, con su ingenio ó su artificio?... Cruzar como las golondrinas las altas crestas patrias, llevando sobre sus alas el equipaje ligero. Y ¿qué haría

---

<sup>708</sup> FONTANALS DEL CASTILLO. *Recuerdo al artista Tomás Padró*, 1877, p. 2 – 3.

<sup>709</sup> LLUIS DOMÈNECH I MONTANER. «En busca d'una arquitectura nacional». *La Renaixença*. 28 febrer 1878, 4, p. 149 – 160.

<sup>710</sup> *Ibidem*, p. 159.

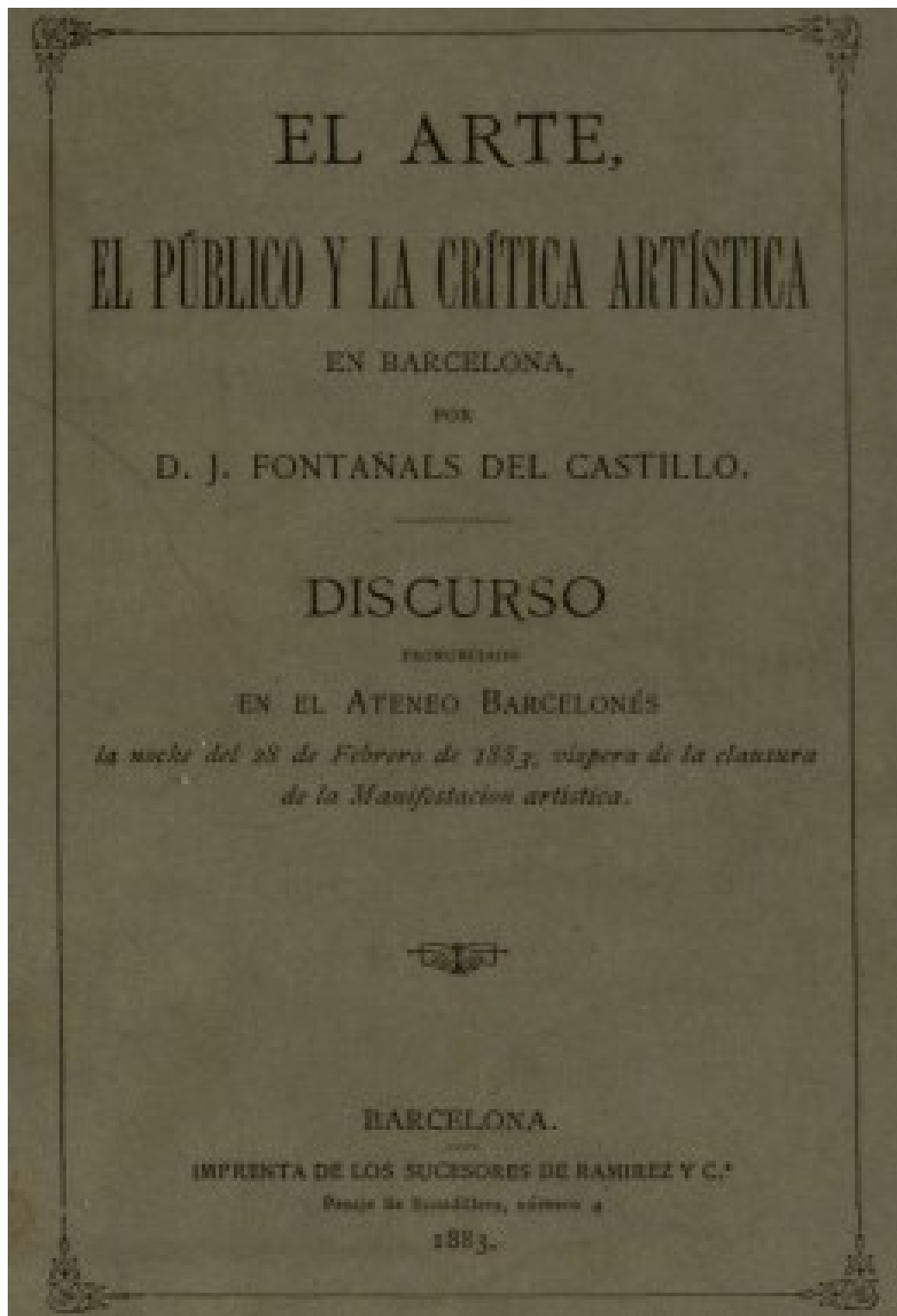
la cultura de nuestro adelanto artístico? Dar con el arte al olvido y volver al tiempo viejo<sup>711</sup>.



**Figura 21.** Retrat de Joaquim Fontanals del Castillo aparegut a *La Llumanera de Nova York*

---

<sup>711</sup> FONTANALS DEL CASTILLO. *El arte, el público y la crítica...*, 1883, p. 41.



**Figura 22.** Portada de *El arte, el público y la crítica artística en Barcelona* de Fontanals del Castillo.

És a dir, cal una ingerència directora que, a partir de les tradicions pròpies, doni les condicions per crear un art modern. El programari, doncs, de Fontanals del Castillo i de Domènech i Montaner és similar, de manera que hem de dubtar, altra vegada, d'una suposada independència dels arquitectes-historiadors enfront dels historiadors «purs», per dir-ho d'alguna manera. Per altra banda, en el cas de l'article de Domènech i Montaner, encara no es tenia consciència de l'esclat d'una nova etapa artística, però en el cas de Fontanals sí que s'assenyala, molt probablement a causa dels decisius cinc anys que separen la publicació dels dos textos:

Lleno de expansión y vida está desde entonces nuestro arte. Como el espumoso néctar largo tiempo comprimido; como el champagne bullidor, ha ascendido hasta el borde por el esbelto vaso, y dilatándose se vierte por el cristal trasparente. La prodigalidad de artistas, que pasan ya de 200 en las distintas prácticas, contando nombres gloriosos que se rodean de olvido, y sin contar la flor de los que por intervalos se van y vuelven á veces por intervalos, basta para demostrar el exuberante ascenso que nos ofrecen sus obras. ¡Cuan lejos se hallan de aquellos oscurecidos ingenios del año 45! Y, en qué tan distintos tiempos!...<sup>712</sup>

A la vista de les concomitàncies, no ha d'estranyar que aquest autor s'encarregués de dels volums dedicats a la pintura i l'escultura de la *Historia General del Arte* dirigida per Domènech i Montaner.

---

<sup>712</sup> *Ibidem*, p. 21

En un altre estudi hem assenyalat la importància de les pàgines de Fontanals del Castillo a la *Historia General del Arte*<sup>713</sup> pel fet de ser un document d'extraordinari valor en l'evolució de la fortuna crítica de El Greco. Hem vist com Manjarrés a 1875 ja l'inclouïa en una història de l'art general, a diferència del que feia en el seu manual de 1859. Però és Fontanals del Castillo qui rehabilita realment El Greco en un discurs generalista i molt més rellevant que les altres aproximacions per haver assajat una contextualització de la figura del cretenc dins del panorama espanyol. Ell és qui dibuixa l'esbós que possibilitarà que altres estudis de principis del segle XX aprofundeixin en el pintor i el porta al «Nivell 2» en l'escala de Furió.

¿I perquè és Fontanals del Castillo qui porta a terme aquesta rehabilitació a Catalunya? Perquè ell era qui es dedicava a la qüestió totalment alliberat de les tradicions teòriques doctrinàries que condicionaven la crítica. Ell, com hem anotat referint-nos a *El arte, el público y la crítica*, exerceix la seva professió desatenent tota premissa ideològica i servint-se només de la observació, per això pot valorar amb certa objectivitat el «realismo vigoroso»<sup>714</sup>, les qualitats formals i les influències en el cretenc<sup>715</sup>. Aquesta nova perspectiva crítica no és només evident amb El Greco, sinó que també es pot constatar amb la seva lectura de Goya, el qual veu revoltat contra «el falso sistema de Mengs»<sup>716</sup>, si bé al mateix temps li retreu alguna «impropiedad»<sup>717</sup>. La interpretació és, doncs, molt més actual que no pas la que vèiem en la publicació de Manjarrés, si bé, certament, continua el menyspreu cap al Barroc, el qual queda absolutament omès en la seva història general de la pintura i escultura, que conclou dient que amb pintors com el Cavalier d'Arpino (Arpino, 1568 – Roma, 1640) «se insinuó la decadencia del arte en toda Europa, plagada de barroquismo por influencia de Italia»<sup>718</sup>.

---

<sup>713</sup> Guillem TARRAGÓ VALVERDE. «La ortodoxia classicista en el discurso historico-artístico catalán. El ejemplo de El Greco». A: *XX Congreso Nacional de Historia del Arte*. [Pendent publicació].

<sup>714</sup> FONTANALS DEL CASTILLO. «Historia de la pintura y escultura», IV, 1895, p. 921.

<sup>715</sup> *Ibidem*, p. 920 – 921.

<sup>716</sup> *Ibidem*, p. 937.

<sup>717</sup> *Ibidem*, p. 938.

<sup>718</sup> *Ibidem*, p. 878.

Però aquestes pàgines de la *Historia General del Arte* no només són rellevants per la fortuna crítica. O, dit d'una altra manera, els canvis en la fortuna crítica es donen gràcies a una nova mentalitat metodològica basada en un constant anàlisi imparcial que és exclusivament atent a les dades històriques i als objectes artístics en si mateixos. Si bé persisteixen els tòpics antibarrocs i la història de la pintura i escultura es dona per acabada en el classicisme del segle XVI, la narració ja no té en compte antics apriorismes en el judici artístic dels estils i es limita a la seva descripció, volent aportar les característiques culturals dels períodes artístics que treu a col·lació. Poques vegades cita a altres autors, quan ho fa, apareix ell mateix a les notes de peu de pàgina o personatges ja antics com Ceán Bermúdez o Jusepe Martínez. Per ell, l'estil no és l'expressió d'una època, sinó que com Rumohr, creu que és una manera individual esdevinguda universal<sup>719</sup>.

En conclusió, aquesta seva ullada general a la història de la pintura i escultura és una síntesi generalista que aspira a explicar el desenvolupament d'aquestes disciplines artístiques en relació, d'una banda, a la observació de les seves formes i de l'altra, al medi social en el qual van ser produïdes. Això emparenta l'autor amb Jakob Burckhardt, un dels pocs historiadors citats<sup>720</sup>, pel fet de posar una nova atenció a l'obra d'art dins del seu context cultural. Tot plegat, ens confirma un cop més a Fontanals del Castillo com un dels incipients historiadors de l'art preocupat per la sociologia de l'art.

Però des de l'anàlisi historiogràfica, més rellevant és la seva monografia sobre el pintor Antoni Viladomat<sup>721</sup>, la importància de la qual ha estat ja

---

<sup>719</sup> *Ibidem*, p. 778.

<sup>720</sup> *Ibidem*, p. 586.

<sup>721</sup> La monografia a la qual ens referim (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, 144 p.) és precedida per un opuscle menys rellevant: Joaquim FONTANALS DEL CASTILLO. *Un Recuerdo de Antonio Viladomat, el pintor olvidado y maestro catalán del siglo XVIII*. Barcelona: Tip. de Narciso Ramírez y Compañía, 1872, 20 p. Un segon volum sobre Viladomat va quedar sense publicar fins que Santiago Alcolea el va incorporar a l'Apèndix de la seva tesi doctoral.

assenyalada per Francesc Fontbona<sup>722</sup> i per Francesc Miralpeix<sup>723</sup>. El segon, a més, s'interroga sobre la recuperació d'un pintor com Viladomat i conclou que va tenir lloc per la coincidència de la recerca artística dels natzarens d'un art de formes pures i les característiques de la pintura de Viladomat<sup>724</sup>. Però en realitat, sembla més probable que Fontanals estigui recollint la continuïtat d'una valoració d'arrel neoclàssica potenciada pels natzarens, ja que el pintor no era un artista «olvidado», com volia fer creure l'historiador. De fet, Viladomat és l'únic artista català d'època moderna que va gaudir de consideració durant els segles XVIII i XIX<sup>725</sup>, en molt bona part per la reproducció dels elogis que, suposadament, li va dedicar Mengs. En tot cas, és pertinent de recordar aquí l'anàlisi sobre l'obertura eclèctica del gust a França i Anglaterra realitzat per Francis Haskell, ja que podríem entendre inserit en un procés general la redescoberta de Viladomat. Haskell explica que durant la dècada de 1850, s'inicia una tendència en la qual els *connoisseurs* i, en general, el món de l'art, s'inclina per incloure entre els «Old Masters» a «medieval altarpieces as Tiepolo sketches, a Raphael as a Greuze»<sup>726</sup>. Així doncs, l'interès per Viladomat pot ésser l'exemple d'un símptoma d'obertura mental que té lloc internacionalment a mitjan segle XIX, quan «a new concept of Taste, to be based on principles far wider than any that had yet been established, was (...) being worked out»<sup>727</sup>.

Però més enllà del debat que la fortuna crítica de Viladomat pugui generar, aquí cal assenyalar que la recuperació per part de Fontanals es porta a terme no des d'un punt de vista programàtic, sinó que amb la voluntat d'aportar dades que superin les antigues aproximacions sobre el pintor. En aquest sentit, Santiago

---

<sup>722</sup> FONTBONA DE VALLESCAR. «Historiografia de l'art catalana», 2004, p. 278.

<sup>723</sup> MIRALPEIX VILAMALA. *El pintor Antoni Viladomat...*, p. 111 – 122.

<sup>724</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>725</sup> Francesc MIRALPEIX. «Antoni Viladomat Manalt (1678-1755). Anotaciones a su fortuna crítica y nuevas adiciones al catálogo». *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*. 2012, 26, p. 45 – 62.

<sup>726</sup> HASKELL. *Rediscoveries...*, 1980, p. 130.

<sup>727</sup> *Ibidem*.

Alcolea va apuntar que era una obra de «correctes criteris metodològics»<sup>728</sup>. Efectivament, a les acaballes del segle XX, l'estudi de Fontanals sembla encara metodològicament correcte perquè aspira a fer un catàleg i una biografia complerts, perquè el seu objectiu, segons declara, era donar a conèixer el major nombre d'obres del pintor, perquè és conscient de tota la literatura relativa al seu objecte d'estudi, perquè qüestiona la bibliografia existent, perquè té una cura extrema en la descripció material de les obres analitzades, perquè pretén donar notícies contrastades documentalment i exclou tot allò que tradicionalment s'havia dit sense ser fonamentat, perquè és atent a les novetats que ha generat el seu tema<sup>729</sup>, perquè té models metodològics contemporanis i perquè aspira a compondre un treball que pugui servir al futur desenvolupament historiogràfic sobre la qüestió. Tot plegat ho podem veure condensat en la següent cita, on l'historiador detalla els seus criteris metodològics, cosa també innovadora per si mateixa:

Reunir el mayor número posible de estas noticias en un Catálogo dispuesto en grupos distintos y motivados, tal ha sido nuestro objeto al redactar el que ofrecemos al lector. Con este objeto no nos hemos contentado con ir enumerando los lienzos, frescos y dibujos que vimos, sino que hemos procurado dar razón de aquellas obras que desaparecieron; pues si algunas no han dejado ni huella en pos de sí, otras existen indudablemente sepultadas por el olvido, cuando no por egoísta silencio, y cuya memoria podrá quizás hacerles recuperar su antigua fama. Escribimos un Catálogo razonado en el cual damos — en cuanto lo permiten los pocos datos existentes — noticias curiosas de algunas particularidades de las obras, ya en lo que hace a su historia, ya de los sitios donde se hallan, dueños o guardadores que

---

<sup>728</sup> Santiago ALCOLEA. *Viladomat*. Barcelona: Museu Comarcal del Maresme – Mataró Museu Arxiu de Santa Maria, 1990, p. 47.

<sup>729</sup> En una nota a peu de pàgina, diu el següent: «Desde este tiempo han variado de dueño algunas obras de las catalogadas, por lo cual procuramos hacer las más precisas indicaciones en los lugares respectivos del Catálogo. Esto no varia, empero, lo esencial de su ordenamiento, pues por lo común solo varían los nombres, no los domicilios de los Nuevos poseedores», FONTANALS DEL CASTILLO. *Antonio Viladomat...*, 1877, p. 216.



las tienen — en 1875, época en que concluimos estos apuntes;— de los edificios donde estuvieron algunas; de sus dimensiones, formas y figura; del orden y lugar que les corresponde —por lo menos al parecer — en el conjunto de las obras conocidas , lo cual nos sirve á falta de otros datos para ensayar desde luego por grandes grupos un ordenamiento cronológico. Otras muchas particularidades, motivo tal vez de controversia, incluiríamos en estos apuntes; pero nos faltan para ello documentos y comprobantes base principal de su exposición. También corregimos brevemente ciertas nociones o apreciaciones precipitadas cuando no destituidas de todo fundamento; varios olvidos de Cean y Ponz y aclaramos y concluimos los puntos donde tan graves escritores pudieron estar desacordes. No nos contentamos, empero, con enumerar las obras, las describimos de vez, siquiera sea con brevedad, pues no hacemos un trabajo de puro presente sino que pueda servir en algun modo como de prueba para el porvenir. Tomamos en esta parte por guia lo efectuado por Passavant, Stirling, Gotti, Bürger, etc., maestros todos en ordenar un catálogo. En la parte de mera curiosidad pasamos casi sin parar mientes. Nos fijamos con algun mayor cuidado en probar hasta la evidencia, por medio de resúmenes de estudios comparativos algo extensos — y que es inútil dar aquí — cuanto se refiere á las piezas desconocidas, ó no señaladas hasta hoy; pudiendo dar por lo tanto como auténtico cuanto aseguramos, ya que excluimos de nuestro Catálogo, ó señalamos como dudoso, todo lo que nos ha ofrecido serios motivos de duda , por más que la costumbre lo haya atribuido a Viladomat. Nada hemos escrito, en verdad, hasta después de reflexionar mucho, de comparar muchísimo, y de pasar algun tiempo sin ver las producciones que hemos estudiado, a fin de poder juzgarlas sin precedentes viciosos; amen de que hemos llamado con frecuencia en nuestra ayuda á conocedores y artistas á fin de hacerles partícipes de nuestros juicios, y poder ilustrarnos con los suyos. Y lo mismo hicimos con las piezas de muy dudosa ó difícil aceptación que pasamos en silencio. En cuanto á las obras perdidas ó que no hemos hallado, exponemos nuestras noticias siguiendo á Ponz, Cean Bermúdez y Siret<sup>730</sup>.

---

<sup>730</sup> FONTANALS DEL CASTILLO. *Antonio Viladomat...*, 1877, p. 215 – 216.

Efectivament, tot i seguir les notícies de Ponz i Ceán, entre els models metodològics de Fontanals del Castillo hi ha William Bürger, pseudònim de Théophile Thoré (La Flèche, 1807 – Paris, 1869), autor d'un ingent nombre de catàlegs d'artistes d'època moderna. Ambdós historiadors coincideixen en els fonaments historiogràfics: mantenen la creença en la necessitat de construir una història de l'art basada en grans mestres<sup>731</sup>; els criteris de classificació de les obres no segueixen un ordre alfabètic, com era costum, i finalment en tots dos hi ha la preocupació per abastar la totalitat d'objectes als quals consagren l'estudi, així com el reconeixement de la necessitat de la contínua revisió d'allò establert per la literatura artística<sup>732</sup>.

Per altra banda, l'aportació de Fontanals respecte a Viladomat cobra un nou significat emmarcat en la reivindicació de la personalitat artística catalana, iniciada des dels *Recuerdos* pel que fa a l'època medieval, però perduda en la moderna. L'interès patrimonial en Viladomat assegura la persistència immanent de, diríem, la «catalanitat» artística:

Magnífico es este espectáculo, porque es parte importante de una fiesta cívica y de una grandiosa fiesta popular; mas también es magnífico, porque revela la admiración y el entusiasmo de todo un pueblo vuelto hacia uno de sus preclaros varones, o de sus pasados ingenios; porque ofrece por la vez primera, y en el mas industrial de los pueblos, el de loar así á uno de sus mejores y mas olvidados artistas; porque hace de este artista el objetivo de un pueblo entero, y el símbolo histórico de una piadosa adoración; porque se dice con imágenes átodo ese pueblo que también tuvo héroes del pincel, que también fueron héroes sus pintores; que tuvo importantes artistas en su pasado, genios sublimes que sublimaron su espíritu; que tiene su historia de la

---

<sup>731</sup> Frances SUZMAN JOWELL. «Théophile Thoré».

<sup>732</sup> Théophile THORÉ. «Avant-propos». A: *Catalogue de dessin des grands maîtres italiens, espagnols, allemands, flammands, hollandais et français provenant du cabinet de M. De Villenave*. Paris: Administration de l'Alliance des Arts, 1842, p. 4 – 8.

pintura, y en ella ilustres varones que igualaron por su talla a sus mejores soldados y repúblicos; porque es este el desvelo de una figura olvidada y oscurecida para su historia, y digna de ella, que vuelve á la vida, entre las fiestas y el entusiasmo, tan entera y animada como fue antes; porque, en fin, tiene lugar aquí la primera exposición de obras históricas del arte catalán, ¡que a Dios pluguiera se ensanchara y repitiera en otros años! Como medios del orgullo provincial, y nociones para el arte y la historia del país.<sup>733</sup>

Finalment, la publicació de *A los demolidores españoles. Algunos recuerdos de dos revoluciones democráticas francesas o de la conservación de monumentos franceses en 1789 y 1848* ens dóna notícia de l'interès de Fontanals per la conservació monumental i aporta una de les més lúcides reflexions sobre la qüestió mai publicades a Catalunya. Inspirat per la reacció en contra del vandalisme de Victor Hugo i basat en diversos estudis de l'*Encyclopédie d'architecture*, aquest text és un assaig «más crítico y filosófico que erudito»<sup>734</sup> que pretén descriure l'evolució del pensament sobre la conservació monumental a França, en benefici de la seva hipotètica aplicació a Espanya. És també exemple de la nova pràctica historiogràfica per no accontentar-se en la recopilació de dades i per voler oferir un anàlisi crític d'una situació no estrictament artística, sinó que relacionada amb la gestió patrimonial. La seva tesi és que les revolucions franceses no van ser demolidores per principis, sinó que per apassionament, i que van tendir a allò contrari, a generar consciència sobre la necessitat d'afavorir la conservació i protecció dels monuments, cosa que va ser culminada a partir de 1848 amb la institucionalització de la labor conservacionista:

Las comisiones de monumentos creadas por los distritos o en el centro del país; los comisarios o inspectores encargados de guardarlos bajo

---

<sup>733</sup> FONTANALS DEL CASTILLO. *Antonio Viladomat...*, 1877, p. 3-4.

<sup>734</sup> *Ibidem*, p. 15.

pròpia o común responsabilidad; los conservadores de museos, guardianes, colectores y ordenadores de estos; las juntas de vigilancia, compuestas de personas idóneas y bien caracterizadas por su ilustración arqueológica, o por su profesión artística, dependientes todos de la Junta de Instrucción pública, del ministro de este nombre, o del ministro del Interior; la centralización monumental en todas sus manifestaciones; el rigor legislativo para con los destructores o mutiladores, y los empleados sin celo por la conservación oficial; el sentimiento y la admiración por las obras de otros siglos, y la comprensión atinada de la utilidad de esas obras, como documentos históricos, como modelos de arte, como elementos de instrucción, como objetos de utilidad o de público ornamento; el acertado aprecio por las fábricas de la edad media por sus condiciones estéticas, y el aprecio no menos atinado por los monumentos patrios, como de fiel trasunto del espíritu nacional; la creación de museos de antigüedades, cosmopolitas o nacionales, donde ordenar las piezas sueltas y recoger los despojos de apreciables condiciones, y la formación de catálogos que publicaran su mérito; la aspiración ilustrada de conservar los monumentos en toda su integridad, sin adiciones embarazosas ni retoques despreciables que amenguaran sus bellezas, la formación de inventarios, de estudios, de dibujos y planes de los que estuvieran ruinosos o pudieran ser destruidos; la apelación y el estímulo a las instituciones Populares, a las asociaciones privadas, o a los hijos del país, para que cooperaran por su parte a la conservación de tales joyas, y hasta la palabra vandalismo, con que se quiso juzgar a los bárbaros destructores de obras antiguas y con que se logró castigar el ignorante orgullo de un fanatismo político, sin patria, sin ciencia, sin arte; todo lo que forma hoy el código de disposiciones encaminadas a conservar las manifestaciones plásticas de la historia de Francia, todo se halla apuntado por la revolución de 1789<sup>735</sup>

Fontanals del Castillo és conscient, com es pot comprovar en la cita anterior, tan del paper jugat per l'arqueologia científica en la valoració dels monuments com de

---

<sup>735</sup> *Ibidem*, p. 40 – 41.

les teories restauracionistes que prioritzaven la no intervenció en les obres introduïdes, com hem vist abans, per Manjarrés.

Per tot plegat, cal veure en Fontanals del Castillo un dels primers historiadors que participa d'una metodologia moderna en alliberar la pràctica historiogràfica dels pressupòsits estètics i optar per una narrativa on impera l'anàlisi objectiva d'allò observat.

### 5.2.6.2. LLUIS DOMÈNECH I MONTANER

En aquesta tesi no pretenem pas aportar cap novetat sobre la faceta d'historiador de l'art de Lluís Domènech i Montaner, ja estudiada en altres obres<sup>736</sup>, però sí que volem incloure'l dins del decurs historiogràfic que hem descrit, assenyalant-ne tot allò que l'identifica entre els historiadors d'aquest «segon positivisme». És ben coneguda la seva biografia arquitectònica, en la qual s'assenyala com l'Exposició Internacional de 1888 li va procurar l'ocasió de projectar les obres que el van fer més popular: l'Hotel Internacional i el Restaurant del Parc de la Ciutadella. Abans, però, ja havia realitzat l'edifici de l'editorial Montaner i Simón (1885), on es va avançar a les manifestacions europees amb un llenguatge innovador. La seva activitat com a historiador de l'art va fer que diverses acadèmies reconeguessin el

---

<sup>736</sup> Lluís DOMÈNECH GIRBAU. «La Biblioteca». A: DOMÈNECH GIRBAU, Lluís (Dir.). *Lluís Domènech i Montaner i el director d'orquestra*. Barcelona: Fundació La Caixa, 1989, p. 35 – 37; Lourdes FIGUERES. «Historiador de l'art». A: DOMÈNECH GIRBAU, Lluís (Dir.). *Lluís Domènech i Montaner i el director d'orquestra*. Barcelona: Fundació La Caixa, 1989, p. 79 – 84; Francesc FONTBONA DE VALLESCAR. «Lluís Domènech i Montaner. Teòric i erudit». A: *Lluís Domènech i Montaner en el cinquantè aniversari de la seva mort*. Barcelona: Lluís Carulla i Canals, 1973, p. 94 – 102; Enric GRANELL. *Lluís Domènech i Montaner : viatges per l'arquitectura romànica*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2006, 335 p.

valor dels fruits que va aportar: el 1901 va ser escollit membre de l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona; el 1903 de la de San Fernando i de la de Bones Lletres<sup>737</sup>.

Però aquí ens hem d'interessar per la seva producció historiogràfica, i en aquest sentit, veurem que són molts els punts que el fan coincidir amb Fontanals del Castillo, cosa que ha motivat l'agrupació dels dos autors com a representants de l'«afermament» definitiu del positivisme. Així, coincideix amb l'expert en Viladomat la seva primerenca reivindicació de totes les manifestacions artístiques: «Per nosaltres [diu l'arquitecte], tot deu ésser estudiat, des de les obres més primitives fins a les últimes manifestacions de les esplendents èpoques de l'art»<sup>738</sup>. És ben conegut el seu article «En busca d'una arquitectura nacional», en el qual es posa èmfasi, tal com han fet notar nombrosos estudis<sup>739</sup>, en la creació d'un art nou a partir del coneixement del del passat, com també va proposar Fontanals del Castillo.

---

<sup>737</sup> FIGUERES. «Historiador de l'art», 1989, p. 84.

<sup>738</sup> Lluís DOMÈNECH I MONTANER. «Monestir de Sant Cugat del vallès». *Album Pintoresch-Monumental de Catalunya. Aplec de vistes dels més notables monuments i paisatges d'aquesta terra acompanyades de descripcions i notícies històriques i de guies perquè eiguin fàcilment visitats*. Barcelona: Associació Catalanista d'Excursions Científiques, 1878, p. 18.

<sup>739</sup> FONTBONA DE VALLESCAR. «Lluís Domènech i Montaner...», 1973, p. 95.



**Figura 23.** Ramon Casas. *Retrat de Lluís Domènech i Montaner*. Carbonet i pastel sobre paper. 62 x 48 cm. Cap a 1903 – 1908. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

En la definició del «segon positivisme» és especialment rellevant Lluís Domènech i Montaner perquè a ell es deu la direcció de la «*Historia General del Arte*». A més, va ser l'autor del primer volum, excepte el capítol de «Grupos arquitectónicos que no han influido directamente en el de Europa», que és obra de Puig i Cadafalch. Abans de res, hem d'assenyalar que aquest text està immers en el debat arqueològic, dominat per les investigacions franceses, i que a Catalunya ja es coneixia aquesta tradició metodològica, com hem vist, a partir dels autors estudiats. Esclar que Domènech i Montaner va tenir accés a obres que, cronològicament, els seus predecessors no van poder veure, i per tant a la *Historia General del Arte* s'hi inclouran noves idees sorgides durant els anys setanta i vuitanta del segle XIX. Per altra banda, inclou l'art prehistòric, pràctica insòlita en una publicació d'història i recull la cova d'Altamira descoberta només set anys abans per Marcelino de Sautuola<sup>740</sup>. Tanmateix, Miquel i Badia ja incloïa en les seves classes, tal i com hem vist en el capítol que li hem dedicat, un apartat dedicat a aquesta qüestió.

Com dèiem, aquesta obra li va permetre d'explotar publicacions recents, principalment franceses, per bastir els seus capítols de la història de l'arquitectura. Així, veiem que tant la idea general de la publicació, com moltes de les que s'hi fan constar respecte a determinats continguts, provenen de la monumental publicació de Georges Perrot (Villeneuve – Saint – Georges, 1832 – Paris, 1914) i Charles Chipiez (Écully, 1835 – Paris, 1901), *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, el primer volum de la qual va aparèixer a 1882. El coneixement positiu de l'art caldeu, egipci i persa que Domènech tractarà al volum redactat per ell està motivat, segons diu el mateix Perrot, pel desxiframent d'escriptures abans desconegudes que van permetre en el seu moment de rectificar dades preses aleshores dels historiadors grecs<sup>741</sup> i que al segle XIX van poder ésser contrastades. Interessa, doncs, la dada i s'està atent a les darreres actualitzacions sobre la matèria.

---

<sup>740</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>741</sup> Nicolas CHEVALIER. «Georges Perrot». A: SÉNÉCHAL, Philippe; BARBILLON, Claire (Eds.). *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*. [en línia] < <http://anabases.revues.org/2969?lang=it> >.



Però més enllà d'aquest positivisme de tall erudit podem trobar un interès renovat pel context social que va possibilitar l'expansió dels estils artístics, cosa que coincideix, altra vegada, amb Fontanals del Castillo. Tot plegat emparenta a Domènech i Montaner amb el determinisme d'Hippolyte Taine, l'obra del qual havia de conèixer<sup>742</sup>.

I per altra banda, el coneixement de l'obra teòrica de l'arquitecte Gottfried Semper (Hamburg, 1803 – Roma, 1879) el porta a incorporar al seu discurs, tot i que amb cert escepticisme, les preocupacions de l'arquitecte d'Hamburg pel que fa a la manera a partir de la qual les formes tradicionals conservaven les petjades estructurals més antigues i eren representades en l'arquitectura suggerint materials originals<sup>743</sup>:

Semper supone que el tejido de las esteras o de la cestería, el de los lienzos y la cerámica han dado lugar por su propia estructura a combinaciones de líneas y de colores o dibujos que fueron los primeros que se emplearon para decorar los muros. Sea de esto lo que fuere, lo cierto es que la división de los lienzos de muros, decorados en la época antigua, tiene tendencia a las formas ornamentadas a modo de tablero de damas o en zis-zás, que los tejidos acusan con suma facilidad, casi espontáneamente.<sup>744</sup>

A més de les seves influències, advertim en Domènech un «espectador de mirada doble, sensible i romàntica al mateix temps»<sup>745</sup> que fins a cert punt perpetua

---

<sup>742</sup> DOMÈNECH GIRBAU. «La Biblioteca», 1989, p. 37.

<sup>743</sup> PODRO. *The critical historians of art*, 1982, p. 84.

<sup>744</sup> DOMÈNECH I MONTANER, Lluís. «Arquitectura». A: DOMÈNECH I MONTANER, Lluís. (Dir.). *Historia General del Arte*. Vol. I. Barcelona: Montaner y Simón, Editores, 1895, p. 308.

<sup>745</sup> GRANELL. *Lluís Domènech i Montaner...*, 2006, p. 11.

l'arqueologisme tenyit del Romanticisme dels *Recuerdos* i, de l'altra, incorpora metodologies inèdites a Catalunya fins al moment, no només pel coneixement de les noves investigacions arqueològiques franceses (Choisy, Perrot), sinó pels fonaments teòrics, igualment assumits, d'autors com Semper i Taine<sup>746</sup>.

El Domènech historiador és una personalitat assimilable a allò que representa Fontanals del Castillo, ja que amb ell participa d'una mirada historiogràfica derivada d'un context ideològic on la separació disciplinària amb l'estètica concedeix independència metodològica a la historiografia. Veiem les similituds amb Fontanals per aquest fet i per voler bastir un anàlisi del context social que ja no és el resum d'un «esperit» que expressa una idea sinó l'explicació de com la societat afecta l'expressió artística. Això és especialment visible en l'anàlisi de l'arquitectura egípcia. Mentre que tots els estudis anteriors feien referència als tòpics hegelians d'un art simbòlic (vegi's Rogent<sup>747</sup>, Pau Milà<sup>748</sup>, Manjarrés<sup>749</sup>), Domènech omet aquesta interpretació<sup>750</sup> i proposa una lectura de l'art egipci basada en l'anàlisi social i en la descripció tipològica.

---

<sup>746</sup> Aquesta doble vessant d'influències del Domènech historiador és conegut des dels anys setanta: Vegi's LACUESTA CONTRERAS. *La història de l'art...*, 2014, p. 27 – 28.

<sup>747</sup> ROGENT. *Memòries, viatges i lliçons*, 1990, p. 203.

<sup>748</sup> Fons d'autors locals. Pau Milà i Fontanals. «Egipto». Centre de Documentació Vinseum. Vegi's «Annex 20».

<sup>749</sup> MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *Teoría e historia de las Bellas Artes...*, 1859, p. 270.

<sup>750</sup> «Como manifestación de la arquitectura tienen una sola, pero importante condición, la grandiosidad obtenida por la sencillez y el colosal tamaño. Se ha querido prestar á las relaciones de dimensión de las pirámides un alto significado religioso o matemático, suponiendo que estas medidas eran especies de archivos simbólicos o científicos. Estas ideas, á nuestro entender, no tienen más fundamento sólido que la proporción que nace de la relación sencilla entre las dimensiones de los objetos, y la reducción a medidas fáciles de aplicar en la obra. Si pensamiento simbólico llevaron consigo las dimensiones comparadas de las pirámides, sería mucho más sencillo y menos trivial de lo que autores respetables, en otros asuntos, suponen en éste». DOMÈNECH I MONTANER. «Arquitectura», I, 1895, p. 186.

### 5.3. CONCLUSIONS SOBRE L'ÈPOCA DEL SEGON POSITIVISME

Hem vist com progressivament la metodologia historiogràfica i la teoria de l'art canvien respecte el període que hem destacat anteriorment. Pel que fa a la teoria de l'art, hem observat com decau l'interès per conceptualitzar i/o especular sobre la naturalesa de l'art i com la reflexió sobre la qüestió s'encamina cap a la constatació de la impossibilitat d'esclarir un sistema teorètic i el fet de no considerar inevitable la idealització. Aquests símptomes creiem que van ser els que van portar a alterar el fins llavors impertèrrit esquema de fortuna crítica instituït amb pocs canvis des del Neoclassicisme.

Udo Kultermann parla de la «*historia del arte del realismo*»<sup>751</sup> fonamentant-se en una nova prespectiva historiogràfica més desapassionada i nascuda de les concepcions de John Ruskin, Hippolyte Taine, Anton Springer, Gottfried Semper, Eugène Viollet-le-Duc, etc. A Catalunya, hem vist com alguns d'aquests noms influenciaven els nostres autors i com aquest canvi de perspectiva teòrica es donava en la historiografia artística, de manera que no sembla forassenyat parlar, també a Catalunya, d'una història de l'art del realisme per fer notar així els canvis metodològics que van tenir lloc en el període al qual ens referim. Perquè efectivament, la concepció de la història, especialment la de l'art, com a reconstitució o matèria útil per a l'art del present, la perseverança en descobrir la les particularitats contextuais a partir de les obres d'art que defensava Taine<sup>752</sup> i en part Semper<sup>753</sup> apareixen en Fontanals del Castillo i en Domènech i Montaner.

---

<sup>751</sup> KULTERMANN. *Historia de la historia del arte...*, 1996, p. 145.

<sup>752</sup> Étienne JOLLET. «L'histoire de l'art entre histoire et esthétique : le cas de Taine.». A : RECHT, Roland (Ed.). *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX<sup>e</sup> siècle*. París: La Documentation Française, 2008, p. 286.

<sup>753</sup> PODRO. *The critical historians of art*, 1982, p. 81 – 95.

Tanmateix, hem optat per l'etiqueta terminològica de «segon positivisme» perquè tampoc podem dir que haguem observat que els fonaments teòrics de la historiografia de l'art d'aquest període provinguin enterament de la reflexió artística, sinó que en molts casos els podem rescatar d'anys anteriors.

La formulació d'aquest «segon positivisme» pot ser útil si l'entendem com una agrupació de *big data* on hi caben els historiadors de l'art dels quals hem parlat, però també d'altres que no se situen exactament en el mateix punt de partida. Per exemple, Raimon Casellas, a qui hem omès per haver estat extensament analitzada la seva labor historiogràfica, hi podria haver estat inclòs, malgrat les seves peculiaritats, que són les d'haver incorporat en l'anàlisi pretesament científic de la història de l'art els debats del Modernisme<sup>754</sup>. Tanmateix, la seva és una metodologia que ja no accepta els apriorismes de l'idealisme, que s'interessa per conèixer les recerques dels investigadors contemporanis, que aspira a ser rigorós, etc. Així doncs, podríem parlar també d'una «història de l'art del Modernisme» que respondria als *patterns* del segon positivisme.

Nogensmenys, justifiquem l'agrupament dels darrers quaranta anys del segle XIX perquè en ells podem trobar trets diferencials respecte a les obres de la dècada de 1850. Dèiem que l'esmicolament de tot dogma inqüestionable i la conseqüent absència d'una teoria i una estètica ahistòriques van comportar la veritable assimilació de tot estil artístic i notables canvis de la fortuna crítica que hem assenyalat en diversos exemples. Aquest procés, el podem detectar també en la història de l'estètica a la resta d'Europa, procés iniciat per Johann Friedrich Herbart (1776 – 1841) i reprès per Robert Zimmermann (Praga, 1824 – 1898), qui va reivindicar la situació de l'essència de la bellesa en la forma, «una relación que no concierne precisamente al ser, y por tanto, a la metafísica, sino que atañe a la estética como una esfera autónoma»<sup>755</sup>. Tot i no haver observat el pas definitiu cap a l'autonomia formal en els autors catalans, orbitant en el camp del determinisme a finals del segle XIX, sí que n'hem pogut descriure el seu pròleg, que va ser la

---

<sup>754</sup> CASTELLANOS. *Raimon Casellas i el modernisme*, I, 1992, p. 87 – 88.

<sup>755</sup> Federico VERCELLONE. *Estética del siglo XIX*. Madrid: A. Machado Libros, 2004, p. 186 – 187.

progressiva pèrdua d'interès cap a l'especulació filosòfica de l'art o, almenys, l'absoluta separació entre la metafísica i la concreció històrica del desenvolupament artístic.

En tot cas, en aquest últim bloc hem pogut veure com l'evolució de la concepció historiogràfica és compartida entre arquitectes i historiadors, cosa que ens porta a contradir una suposada singularitat dels estudis artístics portats a terme per arquitectes<sup>756</sup>. Hem vist una clara continuïtat entre les sistematitzacions historiogràfiques del Natzarenisme i els autors que iniciaven aquest tercer bloc, Francesc Miquel i Badia i Elies Rogent. En ambdós autors és ben clar que els seus fonaments teòrics provenen d'allò instituït per Pau Milà i Fontanals i Manjarrés; i al seu torn hem constatat clares analogies entre la obra de Fontanals del Castillo i la de Domènech i Montaner. És a dir, que tant aquells que perpetuaven la tradició romàntica, com en els estudis que fonamentaran la historiografia més innovadora existeix un vincle intel·lectual entre historiadors i arquitectes que exerceixen d'historiadors.

També hem pogut veure una prolífica febre per elaborar breus manuals d'arqueologia (Manjarrés, Pujalt i Vinadé), exemples de metodologies que ja es coneixien anteriorment i que tindrien la seva rèplica catalanista amb el de Josep Gudiol, minuciosament estudiat per Xavier Barral<sup>757</sup>. Es podrien llegir aquests manuals d'arqueologia com la versió historiogràfica de l'últim Natzarenisme, el qual havia perdut ja vigència quan els seus protagonistes eren vius. D'aquí les nul·les temptatives de rehabilitar-los a finals del segle XIX, però sí de justificar-los per part del conservadorisme artístic de Torras i Bages o, especialment, de Felip Bertran d'Amat<sup>758</sup>.

Efectivament, les bases metodològiques de la historiografia artística van ser creades pel Natzarenisme, del qual en va perviure, tot i amb els canvis descrits en aquest tercer període, precisament aquesta metodologia historiogràfica, mentre

---

<sup>756</sup> VILÀ TORNOS. *Aportaciones de los arquitectos catalanes...*, 2006, p. 39.

<sup>757</sup> BARRAL I ALTET. *L'arqueologia a Catalunya*, p. 42 – 54.

<sup>758</sup> BERTRAN D'AMAT. *Del origen y doctrinas de la escuela romàntica*.

que les seves concepcions estètiques i teòriques morien o quedaven en reducte intranscendent. Tot això ho demostren no només els manuals d'arqueologia impregnats d'integrisme catòlic, sinó també les publicacions dels *Recuerdos y Bellezas* que van anar reapareixent, per exemple a 1884. En aquella data es continua percebent com a vàlid el text de Piferrer i Pi i Margall i les addicions i notes que hi va fer Antoni Aulèstia es refereixen només a troballes materials i no invaliden l'essència d'allò escrit als anys quaranta:

Publicada, hace algunos años, formando los primeros tomos de Recuerdos y Bellezas de España, que inició el distinguido artista D. F. J. Pracerisa, ha venido adquiriendo justa fama, considerándose libro clásico en su género (...) Adicionamos al propio tiempo, el texto con notas de D. Antonio Aulestia y Pijoan, de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, destinadas a dar a conocer las nuevas noticias y copiosos datos referentes a los nuevos datos transcurridos desde su aparición, así como las subsiguientes investigaciones debidas al extraordinario desenvolvimiento de la ciencia contemporánea<sup>759</sup>.

Per altra banda, en les il·lustracions hi trobem fotogravats i heliografies que responen millor a l'esperit, pretesament més objectiu, del moment en el qual es publica l'obra, ja que despullen les imatges de tot allò accessori i concentren les formes únicament en l'objecte representat, sense rastre de l'anecdòtisme que podíem contemplar en els primers *Recuerdos*.

Així doncs, podem concloure que la historiografia de l'art de finals del segle XIX és una evolució d'allò que va prendre forma amb Milà i Fontanals i que en realitat, el canvi més transcendent és el que es va portar a terme amb les obres de Fontanals

---

<sup>759</sup> Daniel CORTEZO. «Advertencia». A: PIFERRER, Pau; PI I MARGALL, Francesc; AULESTIA PIJOAN, Antoni. España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Vol. I. Barcelona: Establecimiento Tipográfico – Editorial de Daniel Cortezo y C<sup>a</sup>, 1884, p. 7.

del Castillo i de Lluís Domènech i Montaner en eliminar totalment els apriorismes que encara s'arrossegaven en altres autors i en connectar les seves interpretacions amb altres autors europeus que no se situaven en la tradició de l'arqueologia ni del Natzarenisme. Aquest és el trencament que va possibilitar finalment l'adopció d'una nova historiografia, molt més propera a l'actual sistema d'anàlisi pel fet de mantenir una mirada respecte a l'art on només es té en consideració allò comprovable. Tanmateix, la vigència i continuïtat de la proposta natzarena es pot constatar no només en autors com Rogent o Miquel i Badia, sinó que de la mateixa ploma de Manuel Milà, autor d'una mena de pròleg a l'*Àlbum pintoresc – monumental de Catalunya*, iniciativa de l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques<sup>760</sup> on partint dels pressupòsits del Romanticisme conservador<sup>761</sup>, dóna impuls a l'esperit patrimonialista<sup>762</sup> ja existent en la primera meitat del segle XIX, però expressat d'una forma més fredament analítica que guiava les excursions científiques.

---

<sup>760</sup> Manuel MILÀ I FONTANALS. «Als qui llegiran». *Album Pintoresch-Monumental de Catalunya. Aplec de vistes dels més notables monuments i paisatges d'aquesta terra acompanyades de descripcions i notícies històriques i de guies perquè eiguin fàcilment visitats*. Barcelona: Associació Catalanista d'Excursions Científiques, 1878, [s. p.]

<sup>761</sup> «I succeí encara més; que així com entremig de les molt bones llavors que fructificaren en el camp de la nova poesia s'hi barrejaren algunes plantes dolentes, com foren la malentesa imitació dels antics, la vanitat d'una ciència mal aplicada, regustos de la decadència clàssica, massa importància donada a les singularitats de la metrificació, de vegades l'afectació, i bé podem dir las cançoneries del tracte cortesa, res d'això a part en la arquitectura, que és una continuació vivent, no una pura imitació de l'antiga, que cada dia es renovava sens deixar de tenir un peu ferm en la tradició, que tirava sempre a un fi determinat, la qual cosa li dictava les lleis pròpies de cada fàbrica, i que per la naturalesa del mateix art podia i devia *atareyarse* en ornaments i petiteses que per compte d'alterar el pensament principal ajudaven a declarar-lo», Manuel MILÀ I FONTANALS. «Als qui llegiran», 1878, [s. p.].

<sup>762</sup> «Si volem ser verament il·lustrats, si volem seguir l'exemple de les altres nacions, no esperem a penedir-nos quan ja no hi haurà remei, guardem els monuments que ens resten, pensem que no fent-ho així trenquem los drets de las generacions esdevenidores, i també, com sàviament digué un nostre amic, de tota la república de les arts». Manuel MILÀ I FONTANALS. «Als qui llegiran», 1878, [s. p.].

## **6. CONCLUSIONS GENERALS**



En un lúcid article publicat a 1934, Esteve Cladellas (Sabadell, 1869 – Barcelona, 1940) descriu la situació de la cultura artística barcelonina de finals del segle XIX i arriba a unes conclusions que en alguns punts podrien ser ben similars a les nostres. Tanmateix, trobem una asseveració que cal ser matisada: la suposada independència entre el món de l'art i la intel·lectualitat són conseqüència de la inexistència d'estudis dedicats a la història de l'art a la universitat. «D'aquí pervingué [diu Cladellas] que, en aquesta generació, un mur inexpugnable separés els intel·lectuals dels artistes»<sup>763</sup>.

Cal, dèiem, matisar aquesta concepció encara avui en voga<sup>764</sup> perquè el fet que la reflexió teòrica o historiogràfica sobre les arts no existís a la universitat del segle XIX no va significar que la nostra matèria d'estudi quedés isolada de la resta d'humanitats ni dels creadors. Així ho hem constatat en nombrosos exemples, entre els quals podem comptar el fet que Francesc Pi i Margall recollís part de la teorització referent a la literatura per articular el seu discurs historiogràfic a *Historia de la pintura en España*; o l'enorme influència de Pau Milà i Fontanals, a qui hem de comptar entre els artistes plàstics, en el seu germà (qui, per cert, tingué un paper important en la universitat), o el fet que el mateix Manuel Milà i Fontanals escrivís diversos articles en referència a les arts plàstiques, inclosa la declaració d'intencions de l'*Àlbum pintoresc* de l'Associació Excursionista, o les concomitàncies entre Joaquim Fontanals del Castillo, que va estudiar a l'Acadèmia de Belles Arts, on també es formaven els artistes, i Lluís Domènech i Montaner, o l'evolució comú entre la historiografia que Kultermann anomena «del realisme» i la teoria artística generada, en molts casos, per artistes del mateix moment. També podem citar Martí d'Eixelà, a qui creiem rellevant per entendre el nou paradigma en el qual es mourà la pràctica historiogràfica dels artífers. En definitiva, no

---

<sup>763</sup> Esteve CLADELLAS. «La cultura artística a Barcelona vers la fi del segle dinovè i al començ de l'actual (II)». *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*. 1934, 41, p. 297.

<sup>764</sup> Bonaventura BASSEGODA I HUGAS; Francesc FONTBONA DE VALLESCAR. «Presentació». A: BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura; FONTBONA DE VALLESCAR, Francesc. (dirs.). *Diccionari d'historiadors de l'art catalans* [en línia] <<http://dhac.iec.cat/>> [Consulta: 4 abril 2015]

considerem apropiat parlar de «mur inexpugnable» entre uns i altres, sinó que més aviat de contactes permanents i de desenvolupament, fins a cert punt, conjunt.

Per altra banda, hem constatat l'influx de la teoria neoclàssica de l'art en la historiografia. Tot i que el manteniment de la ortodòxia classicista és desigual des de les seves primeres manifestacions (vegi's les notables diferències esmentades entre Farriols i Anglès, per exemple), hem pogut observar que algunes de les seves premisses es mantenen vigents fins depassada la meitat del segle. Els models que hem detectat, en aquest primer Neoclassicisme, no són els del Romanticisme alemany, com s'havia dit<sup>765</sup>, sinó que els hem trobat en teòrics francesos, italians o en Winckelmann, autor de llarg recorregut a Catalunya.

De fet, en la historiografia artística, l'assumpció del medievalisme i la conseqüent valoració positiva de l'art medieval no va implicar l'abandonament de moltes de les idees establertes per Winckelmann. En aquest sentit, hem dit que la concepció projectiva de l'art medieval en el Natzarenisme es pot entendre com a idea neoclàssica. A més, la creença que les diferències entre les arts dels pobles es deuen a causes materials també es mantenen en diversos autors catalans del segle XIX, i aquesta és una idea que trobem també en Winckelmann. D'altra banda, més enllà dels autors que prenen més clarament l'imaginari neoclàssic com a punt de partida (hem vist a Arrau i Barba o Celles) hem pogut veure com la fortuna crítica es ressent d'aquesta empremta fins al període on el realisme és assumit. La creença en la necessitat de depurar la realitat o la concepció del Barroc com a degeneració és, podríem dir, transversal, ja que es troba tant en Manjarrés, en els Milà, en Piferrer com en Francesc Pi i Margall. Serà, precisament, quan la teoria de l'art deixa de ser entesa com a doctrina i quan es perd l'interès en buscar quelcom de suprasensible en l'art que es passaran a valorar els estils *per se*. És l'exemple de El Greco, Goya o Caravaggio, l'apreciació dels quals canviarà al llarg del segle, de fet, podem concloure que en tant que decauen les aspiracions normativistes es tendeix a una valoració més equitativa entre tots els estils.

Però el punt clau en el desenvolupament de la historiografia de l'art a Catalunya és, creiem, Pau Milà i Fontanals. La seva influència es deixa sentir abans de l'inici

---

<sup>765</sup> S'havia dit a GONZÁEZ LÓPEZ. *La influencia de la estética alemana...*, 1992, p. 101.

de les seves classes a l'Acadèmia i es projecta fins a Elies Rogent i Francesc Miquel i Badia.

Hem repetit que la base del pensament historiogràfic de Pau Milà i Fontanals és la hibridació entre idealisme i positivisme. Idealisme en la concepció de la naturalesa de l'art; positivisme en el relat historiogràfic, extret de les premisses dels arqueòlegs francesos. Idealisme en l'estructura de la matèria d'estudi; positivisme en l'interès per les circumstàncies materials i pels canvis formals del desenvolupament estilístic.

Tanmateix, hem pogut comprovar certes reticències en la utilització de l'estètica hegeliana en Pau Milà i José de Manjarrés i una predilecció pels Schlegel i Cousin, que casava millor amb la seva mentalitat conservadora i els seus interessos patrimonialistes. La parcial utilització de l'estètica hegeliana creiem que és important perquè pot ser un dels motius que impedeixi la posterior arribada del formalisme de la segona meitat del segle XIX: la seducció que podien exercir conceptes com el *kunstwollen* en historiadors preocupats pel particularisme i el debat arqueològic era nul·la.

Òbviament, el positivisme aplicat a la història de l'art no va ser únicament conegut i difós gràcies a la figura de Pau Milà i Fontanals. Hem vist com Martí d'Eixalà proposava una metodologia historiogràfica basada en l'observació i com Bastús reivindicava l'especialització de la nostra disciplina, de manera que podem entendre que la necessitat d'estudiar la materialitat de les obres d'art era un diagnòstic compartit per un ampli nombre d'intel·lectuals que reflexionaven sobre la qüestió.

En tot cas, els fonaments teòrics i metodològics de Milà són un punt crucial en el desenvolupament de la historiografia artística inclús abans de la seva incorporació a l'Acadèmia de Belles Arts com a professor. Ha estat estudiada la inflexió conservadora, deguda a Pau Milà, en el seu germà Manuel i en Pau Piferrer. Hem comprovat, però, que la influència va tenir lloc no només a nivell teòric, sinó també en la metodologia historiogràfica. Així s'explica el canvi d'interpretació dels monuments entre el primer i el segon volum de Catalunya als *Recuerdos y Bellezas*, obra de Piferrer. L'abandonament de certes teories de tall literari i

l'aplicació de coneixements arqueològics combinada amb l'imaginari nazarè revelen una nova perspectiva, sens dubte provinent de Milà, que serà instituïda a la càtedra de «Teoria i Història de les Belles Arts» durant bona part del segle XIX. Per altra banda, podem vincular la literatura artística topogràfica amb les tendències historiogràfiques europees, no només pel coneixement que Pau Milà tenia dels arqueòlegs francesos i la teoria de l'art del Romanticisme germànic (que també), sinó que per la voluntat d'aportar una justificació històrica al nacionalisme burgès i de diferenciar-se de l'anàlisi social il·lustrat.

L'encarnació (i ampliació) sistemàtica de la metodologia milaniana la devem a José de Manjarrés. En les seves abundants publicacions, trobem la hibridació idealista i positivista, amb una major empremta hegeliana filtrada per la ortodòxia catòlica. Hem vist fins a quin punt coincideix l'estructura i els conceptes teòrics del manual *Teoría e Historia de las Bellas Artes* amb els manuscrits de Pau Milà i hem comprovat com el seu relat historiogràfic es manté en els paràmetres de l'arqueologia. Pel que fa al seu marc teòric, és també el de la reacció antil·lustrada del Romanticisme conservador: per ell, com hem constatat amb la seva crítica a Diderot i Goya, el materialisme del pensament il·lustrat és un error de caràcter moral<sup>766</sup>.

I és que en Manjarrés i en Milà i Fontanals, però també en Pi i Margall, hi ha la consciència d'estar en possessió d'una nova metodologia crítica, que és la de l'idealisme alemany. Per a ells, la història de l'art ja no té el sentit cíclic de Winckelmann, el desenvolupament històric és perfectible, l'art de Grècia no és necessàriament el millor, les formes contenen idees que s'expressen de manera diferent en cada circumstància. Per Milà, això és el que el «pintoresquisme» no ha entès<sup>767</sup>; per Manjarrés això el diferencia dels erudits com Pi i Arimón<sup>768</sup>; per Pi i

---

<sup>766</sup> Recordem que per ell, Diderot porta a la corrupció (MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *Teoría estética de las artes del dibujo...*, 1874, p. 31) i allò que no admet de Goya és la seva crítica a les tradicions, és a dir, el seu punt de vista il·lustrat (MANJARRÉS Y DE BOFARULL. *Las Bellas Artes...*, 1875, p. 107).

<sup>767</sup> Fons Pau Milà. Llibretes d'art. «Índia (1)». Biblioteca de Catalunya, p. 1.

<sup>768</sup> Vegi's la nota 460.

Margall això és el que dóna valor a la seva *Historia de la pintura en España* i arrabassa tot mèrit al seu text dels *Recuerdos y Bellezas*<sup>769</sup>.

En tots aquests autors, malgrat les profundes desavinences ideològiques hi subsisteix una filosofia artística d'arrels comunes que té el seu origen en el Romanticisme alemany, concretament en els Schlegel i Hegel, i en l'eclecticisme francès de Victor Cousin. Aquest és el motiu que ens ha portat a identificar el període 1851 – 1859 com el de la «història de l'art de l'idealisme», perquè l'inicia la *Historia de la pintura en España* de Pi i Margall; l'omple la difusió d'aquesta, podríem dir, ideologia, en les classes de Milà i Fontanals i Manjarrés i es conclou amb el manual *Teoría e Historia de las Bellas Artes*, obra del darrer. Evidentment que aquesta concepció seguirà (Manjarrés continuarà al capdavant de l'assignatura de «Teoría e Historia» a l'Acadèmia fins a 1880) i evidentment que existia prèviament. Tanmateix, la seva formulació en els textos de Piferrer no és sistematitzada, motiu pel qual cal entendre-la com a precedent de vinculació directa, i per altra banda, a la dècada de 1860 s'anirà obrint pas una teoria de l'art deslliurada de doctrina metafísica on apareixeran exemples historiogràfics ja plenament aliens a les preocupacions de l'idealisme.

En tot cas, volem subratllar que les diferències ideològiques entre Pi i Margall i els natzarens no impedeix un marc teòric compartit. Nogensmenys, ha valgut la pena explicitar aquestes diferències perquè a partir de les especificitats de Pi i Margall hem pogut, d'una banda, filiar la teoria de l'art del realisme, de l'altra, comprovar que l'ascendència de Pi i Margall en matèria artística prové dels intel·lectuals del primer Romanticisme.

Així doncs, Ribot i Fontserè, Covert-Spring, el saint-simonisme i el hegelianisme unit al coneixement de certs autors alemanys com Kugler fan de Pi i Margall, i particularment de la seva *Historia de la pintura en España*, un text determinant i extraordinari. Sense aquest llibre i sense el manual de Manjarrés, podríem creure que la situació de la historiografia artística catalana era molt similar a la francesa,

---

<sup>769</sup> Carta de Pi i Margall datada a 28 de juny de 1853 i conservada a l'Epistolari de Benet de Llançà, AHCB, 5D. 45-2 2/305. Vegi's «Annex 4».

la qual es va estancar amb els «livres d'art»<sup>770</sup> i mai va pretendre bastir un manual. Ja hem vist com Ernest Vinet reaccionava, als anys setanta, lamentant que els manuals d'història de l'art sempre fossin d'autoria germànica, mai francesa. Aquesta lamentació existia a Catalunya, però respecte a França, tal i com hem vist a través de la carta de Joan O'Neill dirigida a Manjarrés, on felicitava a l'autor perquè gràcies a ell s'evitava haver de recórrer a autors forans com Batissier, Blanc, etc<sup>771</sup>.

Efectivament, tal com va saber detectar O'Neill, el relat historiogràfic de Manjarrés estava emparentat amb Batissier, com també ho estava el de Milà i Piferrer. El que no va saber veure, o almenys el que no va expressar en aquella carta, és que els autors catalans també van incloure en els seus manuals el coneixement d'autors alemanys com Hegel, els Schlegel i Kugler, en el cas de Pi i Margall. A més, els llibres de Manjarrés i Pi tenen la concepció de manual, cosa que no succeïa a França. Per tant, no podem dir que a Catalunya es visqués una situació similar a la francesa, sinó que es van voler crear manuals d'història de l'art els quals incloïen la concepció positivista de l'arqueologia d'Arcisse de Caumont, Batissier, Ramée, etc., l'estètica idealista i eclèctica i el model dels manuals de Kugler.

Però va ser el mateix Manjarrés qui va iniciar el desplaçament metodològic cap al positivisme. En relació al nostre treball final de màster, *Romanticisme i positivisme en l'obra de José de Manjarrés*, volem ser més prudents alhora de considerar-lo com l'«iniciador» del positivisme historiogràfic. En primer lloc, perquè els seus manuals d'arqueologia provenen d'una tradició metodològica ben coneguda anteriorment que inclús s'havia aplicat en el cas català amb Piferrer. En segon lloc, perquè el fet que consideri arqueològiques les seves *Nociones* demostra que considerava la història de l'art subjecte a l'aparell teoriocoestètic, que d'alguna manera conèixer la naturalesa de l'art (a partir de l'idealisme) és el que en permet la seva historicitat i que quan es vol exposar el seu desenvolupament per interessos patrimonialistes, llavors cal emprar l'arqueologia. I finalment, perquè el

---

<sup>770</sup> GRENIER. «Le livre d'histoire de l'art en France...», 2008, p. 171.

<sup>771</sup> Carta del 27 de març de 1876 del paisatgista Joan O'Neill adreçada a Manjarrés i conservada a la Biblioteca de Catalunya (Ms. 3448). Vegi's «Annex 1».

gènere de manual arqueològic va ser portat a terme per altres autors també analitzats en aquesta tesi. Nogensmenys, el seu *Informe* sobre l'exposició retrospectiva de l'Acadèmia cal que se segueixi considerant com un punt clau en el desenvolupament de la historiografia artística catalana per haver estat elaborat atenent exclusivament a criteris descriptius i empírics.

Tots els autors catalans que van produir manuals d'arqueologia, Manjarrés, Pere Màrtir Pujalt i Vinadé seran reemplaçats per l'aportació de Josep Gudiol, *Arqueologia Sagrada Catalana*, ja analitzada per Xavier Barralt. En el text de Gudiol veiem un marcat interès per la diferenciació de l'art català que no existia en els textos precedents, si bé d'ells prové en concepte i fonts arqueològiques. Gudiol va aplicar al cas català la visió generalista que els altres autors van importar dels manuals francesos, per això podem considerar més transcendent el text de Gudiol.

Pel que fa a la teoria de l'art, hem constatat com a partir dels discursos de Martí Alsina entrem en una nova dimensió conceptual en la qual la idealització no és una inevitabilitat, sinó ben al contrari, es creu que l'art ha de representar la realitat tal com apareix als ulls del creador. Aquesta nova ideologia combat l'apriorisme idealista i té lloc en altres autors, com és el cas de Joaquim Pi i Margall. Hem vist que tot i que els referents contemporanis de Joaquim Pi i Margall són els del realisme academitzant francès (Couture, Delaroche, etc.) i tot i que manté un posicionament molt pròxim al seu germà Francesc, és un dels primers intel·lectuals en valorar el Barroc. Això, sens dubte, té lloc pel progressiu esmicolament del normativisme artístic i la conseqüent hegemonia de la llibertat creativa, raó per la qual, defensa Joaquim Pi, cal valorar també l'art barroc. Podem entendre la teoria modernista de l'art com una derivació de les premisses establertes pel realisme, en la mesura que aquesta forneix les possibilitats per tenir en consideració l'expressió artística fora dels límits de la norma acadèmica. Així ho demostra, per exemple, que Casellas s'interessés per l'art barroc<sup>772</sup> quan l'únic precedent de valoració positiva el tenim en Joaquim Pi i Margall.

---

<sup>772</sup> Raimon CASELLAS. «Els últims barrocs de Barcelona». *Empori*. 1907, 5-2, p. 17-24.

«A las sublimes y geniales visiones del Romanticismo siguió una ocupación desapasionada con la obra de arte: la Historia del Arte buscava pisar tierra firme»<sup>773</sup>. Aquesta és la metodologia que s'imposarà, també a Catalunya, en la historiografia de l'art, la que provenia del trencament amb el Romanticisme, no pas de les últimes propostes que es derivaven del Natzarenisme i que en alguns casos, com el de Torras i Bages, van radicalitzar el punt de vista convertint la reflexió artística en una subsidiarietat d'un sistema filosòfic teocràtic.

Tanmateix, la proposta milaniana, tant se val si provinent del mateix Pau Milà com de José de Manjarrés, segueix vigent en autors de la segona meitat del segle. Així ho demostren els manuscrits que Francesc Miquel i Badia utilitzava en les seves classes. Aquests escrits ens demostren la continuïtat de la visió manjarressiana i milaniana de la teoria i història de l'art. De fet, Miquel i Badia prossegueix amb les premisses teòriques conegudes a l'Acadèmia anteriorment, si bé cal diferenciar els seus escrits respecte els seus mestres.

El deute de la generació d'historiadors de l'art d'època modernista amb Milà i Fontanals o Manjarrés a través de la seva generació immediatament anterior ja va ser intuït des d'un punt de vista genèric per Francesc Fontbona<sup>774</sup>, si bé, com dèiem, cal remarcar-ne les seves especificitats. D'altra banda, cal anotar la impossibilitat de parlar d'una historiografia de l'art modernista (a excepció, potser, de Casellas) per dos motius: el primer, pel vincle mantingut, en molts casos, amb els teòrics natzarens; el segon, perquè les premisses ideològiques que defineixen el Modernisme no es troben íntegrament reflexades en la historiografia.

En tot cas, hem constatat diferències en Miquel i Badia respecte als seus mestres: veu a Manjarrés com algú que parteix de Vasari i Winckelmann. D'altra banda, la seva especialització en el mobiliari, la seva voluntat d'atorgar a l'art immediatament

---

<sup>773</sup> KULTERMANN. *Historia de la historia del arte...*, 1996, p. 145.

<sup>774</sup> «Els historiadors de l'art modernistes o actius en època del Modernisme eren ja hereus d'uns altres d'anteriors que van fer aportacions molt rellevants, com ara Gaietà Barraquer, Sanpere i Miquel, Miquel i Badia, o Fontanals del Castillo, que al seu torn eren deixebles de Manjarrés o hereus directes de Pau Piferrer, Pau Milà i Fontanals o fins i tot de Francesc Pi i Margall» Francesc FONTBONA DE VALLESCAR. «La historiografia de l'art» . A: FONTBONA DE VALLESCAR, Francesc (Dir.). *El Modernisme. En paral·lel al Modernisme*. Vol. V. Barcelona: Edicions L'Isard, 2004, p. 229.



recent la categoria d'historiografiable o la capacitat d'integrar en el seu discurs modes provinents del món artístic (cosa que refusa altra cop les teories de Cladellas) fan de Miquel i Badia un historiador que se'ns presenta com el reflex del canvi metodològic. A un costat de la balança era, com Manjarrés, incapaç de valorar Goya, a l'altre costat, més benèvol amb el Barroc; d'una banda recuperador d'un discurs particularista que les publicacions de l'idealisme havien abandonat a la dècada de 1850, de l'altra prejutjant les obres sota criteris moralistes i mantenint fins a cert punt la teoria estètica de Cousin.

Elies Rogent és un cas que hem englobat, com Miquel i Badia, dins del segon positivisme, destacant-ne el manteniment de certs postulats anteriors, cosa que ens obliguen a situar-lo en el relat que hem construït amb aquesta tesi, fent-lo pertànyer a la concepció teòrica i historiogràfica de Milà per subratllar-ne els seus caràcters compartits, malgrat la seva idiosincràsia. Cada historiador és posseïdor d'un univers individual i Elies Rogent no és una excepció. En aquest sentit, efectivament, la seva tasca i preocupacions pròpies de l'arquitectura les accentuen, però cal reconèixer el seu lloc en la línia historiogràfica descrita en aquesta tesi i l'univers intel·lectual compartit amb Manjarrés, Milà, Piferrer i Miquel i Badia.

Finalment, del trencament ideològic i metodològic amb les rèmores teoricoestètiques precedents en són destacades figures Joaquim Fontanals del Castillo i Lluís Domènech i Montaner. Aquests dos autors han estat agrupats perquè representen un sol concepte historiogràfic en sengles obres.

Era ben conegut «En busca d'una arquitectura nacional», però *El arte, el público y la crítica artística en Barcelona* havia estat tractat poques vegades<sup>775</sup>. Hem volgut subratllar que els dos textos, prou diferents entre ells, responen a una mateixa preocupació, que és la de donar resposta a un nou estil que tingui present les tradicions anteriors. Fins a cert punt, el text de Domènec i Montaner és a l'arquitectura el que el de Fontanals del Castillo a la pintura.

Hem volgut ressaltar la rellevància de *El arte, el público y la crítica artística* perquè és un text on per primera vegada des de la perspectiva d'un estudiós de l'art es

---

<sup>775</sup> Només ens consta el breu anàlisi de FREIXA SERRA. «Pensament estètic...», 2010, p. 165 – 166.

poua el que és immediatament anterior a la seva contemporaneïtat i es porta a terme amb voluntat objectiva. Però és igualment important per l'anàlisi sociològica de l'art, que és el que fonamenta el seu discurs. El que pretén Fontanals és explicar-lo no només des d'un punt de vista formal o estètic, sinó que tenint en compte agents implicats que fins llavors no es tenien en compte (la crítica i el públic) perquè es consideraven aliens a la seva naturalesa d'arrel espiritual.

En les seves altres publicacions, tot i seguir amb el menyspreu del Barroc, veiem a Fontanals ocupat en l'assoliment d'una nova interpretació de la història de l'art, com és el cas de la biografia de Viladomat, que aspira a donar una visió objectiva i rigorosa d'allò estudiat, amb models metodològics nous a Catalunya (Burkhardt i Thoré) i una concepció de la investigació historiogràfica extremament similar a l'actual i que, per altra banda, és el reflex d'una àmplia inclusió d'artistes de totes les èpoques entre la categoria d'«Old Master» generalitzada a mitjan segle XIX internacionalment.

Sens dubte, Fontanals del Castillo és una personalitat molt similar a Lluís Domènech i Montaner, qui també va atorgar un pes notable al context sociològic de l'art, qui també va integrar en el seu discurs autors desconeguts a Catalunya (Semper, Perrot, etc.) i qui, com Fontanals, va voler apostar per la creació d'un nou estil a partir del coneixement de la història de l'art.

Així doncs, podem apuntar que el desenvolupament de la teoria i la historiografia de l'art van transcórrer de manera paral·lela. En alguns casos, perquè els historiadors eren també agents creadors de teoria artística, en altres a causa dels canvis de sensibilitat «macrofilosòfics»<sup>776</sup> esdevinguts durant el segle XIX.

En tot cas, la dècada de 1850 és el nucli a partir del qual la historiografia de l'art es desenvolupa a Catalunya, ja que en els manuscrits de Pau Milà i en les publicacions de Manjarrés trobem la base metodològica fonamental que guiarà la disciplina a mitjan segle XIX. Per altra banda, Fontanals del Castillo i Domènech i Montaner van representar el trencament amb l'idealisme aplicat a la història de l'art

---

<sup>776</sup> Utilitzem aquí el terme en el sentit que es dona a MAYOS. «Post romanticisme?...», 2004.

en tant que ells admeten la possibilitat d'emancipar l'anàlisi històrica de la teoria de l'art i de l'estètica.

Finalment, hem de fer notar el coneixement que els historiadors catalans tenien d'autors estrangers i de l'elaboració d'una tradició metodològica fins a cert punt original on es reuneixen les experiències de l'idealisme germànic i del gènere dels manuals que a França no va existir amb la utilització dels mètodes de l'arqueologia francesa.

Es tracta d'un sistema historiogràfic que fins ara no havia estat estudiat amb l'objectiu d'analitzar el transfons metodològic, del qual en depèn la teoria que el sustenta. Amb aquesta tesi hem volgut aportar una interpretació que explica, creiem, els canvis metodològics que va patir la historiografia artística durant el segle XIX a Catalunya, tot posant de relleu la teoria artística o historiogràfica que hi era subjacent. I d'aquest estudi esperem que se'n puguin desprendre certes idees que ajudin a reflexionar sobre la idoneïtat dels mètodes d'anàlisi sobre l'art que actualment empren.

## **7. BIBLIOGRAFIA**

## 7.1. ESTUDIS

AINAUD DE LASARTE, Joan. «Juan Carlos Anglés, Pintor Neoclásico». *Anales y Boletín de Los Museos de Arte de Barcelona*, 1944, 2, p. 7–29

AINAUD DE LASARTE, Joan. «Dos segles d'història de l'art a Catalunya». A: *Vè Congrès Espanyol d'Història de l'Art* (CEHA, Barcelona, 29 octubre – 3 novembre 1984). Vol. I. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1988, p. 11 – 16

ALCOLEA, Santiago. «Unes fites en el camí vers el predomini de l'academicisme a l'art català del segle XVIII». *D'Art*, 1984, 10, p. 187-195.

ALCOLEA, Santiago. *Viladomat*. Barcelona: Museu Comarcal del Maresme – Mataró, Museu Arxiu de Santa Maria, 1990, 422 p.

ALSINA COSTABELLA, Laia, *Francesc Miquel i Badia (Barcelona, 1840-1899) : crític, tractadista i col·leccionista d'art*. [en línia] <file:///C:/Users/Guillem/Downloads/lac1de1%20(2).pdf> [Consulta: 18 octubre 2015].

ÁLVAREZ LOPERA, José. *De Cean a Cossio: La Fortuna Crítica Del Greco En El Siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1987, 609 p.

ÁLVAREZ LOPERA, José. «1842: Esquivel contra los nazarenos». *Anales de Historia Del Arte*, 1996, 6, p. 285–314.

ARBELET, Paul. *L'Histoire de la Peinture en Italie et les plagiats de Stendhal*. Paris: Calmann-Lévy, 1913, 533 p.

ARGAN, Giulio Carlo. «Il Barocco in Francia, in Inghilterra, nei Paesi Bassi». A: *Manierismo, Barocco, Rococò: Concetti e termini*. (Convegno Internazionale, Roma, 21 – 24 abril). Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1962, p. 329 – 336.

ARGAN, Giulio Carlo. «El cinquecento italiano y el idealismo». A: HUYGHÉ, René (Dir.). *El arte y el hombre*. Vol II. Barcelona: Editorial Planeta, 1966, p. 396 - 410.

ARIÑO COLÁS, José María. *Recuerdos y Bellezas de España: Ideología y estética*. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico (C.S.I.C), 2007, 566 P.

ARNALDO, Javier. «Francisco Pi y Margall, historiador del arte». A: *Historiografía del arte español de los siglos XIX y XX / VII Jornadas de Arte*. (Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez» Centro de Estudios Históricos C.S.I.C. 22-25 noviembre 1994). Madrid: Alpuerto, 1995, pp. 299-307.

ARNALDO, Javier. «La cueva: Lugar de resurrección de la arquitectura». A: CALATRAVA, Juan (Ed.). *Romanticismo y arquitectura. La historiografía arquitectónica en la España de mediados del s. XIX*. Madrid: Abada Editores, 2011, p. 189 – 214.

AZÚA, Félix de. *El aprendizaje de la decepción*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996, 220 p.

BALCELLS, Albert (Ed.). *Puig i Cadafalch i la Catalunya contemporània*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2003, 249 p.

BARASCH, Moshe. *Theories of Art: From Impressionism to Kandinsky*. Vol. III. New York: Psychology Press, 2000, 389 p.

BARIDON, Laurent. «Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel». A: *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*. [en línia] < <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/viollet-le-duc-eugene-emmanuel.html>> [Consulta: 1 setembre 2015]

BARRAL I ALTET, Xavier. *L'arqueologia a Catalunya*. Barcelona: Ediciones Destino, 1989, 267 p.

BARRAL I ALTET, Xavier. «Algunes tesis de Puig i Cadafalch sobre la història de l'art català». A: BALCELLS, Albert (Ed.). *Puig i Cadafalch i la Catalunya contemporània*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2003, p. 19 – 40.

BAS GICH, Joaquim. «El Romanticisme Català. Pau Milà i Fontanals i Claudi Lorenzale». *El Mirador*. 1930, 81, p. 7.

BASSEGODA NONELL, Joan. *El templo romano de Barcelona*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1974, 178 p.

BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura. *Josep Puiggarí i Llobet (1821-1903). Primer estudiós del patrimoni artístic*. Bellaterra: Servei d'Edicions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, 56 p.

BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura; FONTBONA DE VALLESCAR, Francesc. (dirs.). *Diccionari d'historiadors de l'art catalans* [en línia] <<http://dhac.iec.cat/>> [Consulta: 8 maig 2015]

BAUER, Hermann. *Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*. Munich: Beck'she Verlagsbuchhandlung, 1976, 234 p.

BAUER, Hermann. *Historiografía Del Arte: Introducción Crítica Al Estudio de La Historia Del Arte*. Madrid: Taurus, 1980, 220 p.

BAZIN, Germain. *Histoire de l'histoire de l'art. De Vasari à nos jours*. Paris: Albin Michel, 1986, 652 p.

BENACH TORRENTS, Manuel. *Pablo Milá y Fontanals: Gran figura del romanticismo artístico catalán*. Vilafranca del Panades: s.n., 1958. (Sense paginar).

BILBENY, Norbert. *Filosofia contemporània a Catalunya*. Barcelona. EDHASA, 1985, 397 p.

BRU I TURULL, Ricard. «L'esclat del japonisme a Espanya (1868 – 1888)». A: BRU I TURULL, Ricard (Comissari). *Japonisme: la fascinació per l'art japonès*. Barcelona: Obra Social La Caixa, 2013, p. 60 – 117.

BÜRGER, Peter. *Crítica de la estética idealista*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1996, 271 p.

BÜRGER, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 2000, 189 p.

CABALLERO, María Rosario. *Inicios de la Historia del Arte en España: La Institución Libre de Enseñanza (1876 – 1936)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de Historia, Departamento de Historia del Arte, 2002, 307 p.

CALATRAVA, Juan (Ed.), *Romanticismo y arquitectura. La historiografía arquitectónica en la España de mediados del siglo XIX*. Madrid: Abada Editores, 2011, 304 p.

CALATRAVA, Juan, «La construcción romàntica de la historia de la arquitectura». A: CALATRAVA, Juan (Ed.), *Romanticismo y arquitectura. La historiografía arquitectónica en la España de mediados del siglo XIX*. Madrid: Abada Editores, 2011, p. 14 – 52.

CARNICER, Ramon. *Vida y obra de Pablo Piferrer*. Madrid: C.S.I.C, 1963, 398 p.

CASACUBERTA, Margarida. *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*. Barcelona: Curial, 1997, 616 p.

CASADES I GRAMATXES, Pelegrí. «Tenia Museus Barcelona?». *Butlletí dels Museus d'art de Barcelona*. 1938, 48, p. 133-149.

CASANOVAS MIRÓ, Jordi. *El Museu de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona : dades per a una història*. Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres, 2009, 211 p.

CASASSAS, Jordi; GHANIME, Albert. *Homenatge a Francesc Pi i Margall (1824 – 1901). Intel·lectual i polític*. Barcelona: Generalitat de Catalunya – Departament de Presidència, 2001, 259 p.

CASSANY, Enric; TAYADELLA, Antonia. *Francesc Miquel i Badia, crític literari al Diario de Barcelona: 1866-1899*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001, 222 p.

CASTELLANOS, Jordi. *Raimon Casellas i el modernisme*. Vols I i II. Barcelona: Curial Edicions Catalanes - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992



CASTELNUOVO, Enrico; GINZBURG, Carlo. «Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien». *Actes de la recherche en sciences sociales*. 1981, 1, Vol. 40, p. 51 – 72.

CHEVALIER, Casimir. «L'abbé Bourassé et le mouvement intellectuel en Touraine depuis quarante ans». *Bulletin de la Société Archeologique de Touraine*. 1873, 2, p. 376 – 424.

CHEVALIER, Nicolas. «Georges Perrot». A: SÉNÉCHAL, Philippe; BARBILLON, Claire (Eds.). *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*. [en línia] < [http:// anabases.revues.org/2969?lang=it](http://anabases.revues.org/2969?lang=it) >

CHILLÓN DOMÍNGUEZ, Maria Concepción. *El pintor Ramon Martí Alsina (1826-1894): Contrastos de la seva vida a partir d'una documentació inèdita, i proposta d'un primer catàleg*. [en línia] < <http://www.tdx.cat/handle/10803/5201>> [Consulta: 2 febrer 2014].

CIRICI, Alexandre. «Los nazarenos catalanes y sus dibujos en el Museo de Arte Moderno». *Anales y boletín de los museos de arte de Barcelona*. 1945, 2, p. 59 – 93.

CLADELLAS, Esteve. «La cultura artística a Barcelona vers la fi del segle dinovè i al començ de l'actual (II)». *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*. 1934, 41, p. 297-303.

COLL I MIRABENT, Isabel. *Enric Clarasó, Ramón Casas i Santiago Rusiñol, com a nucli de la renovació de l'escultura i la pintura a Barcelona en el trànsit del segle XIX al segle XX*. 10 Vols. Tesi doctoral. Universitat de Barcelona – Departament d'Història de l'art, 1984.

COLOMER I CARLES, Oriol. *El Pensament filosòfic de Josep Torras i Bages : en el LXXV aniversari de la seva mort*. Calella: S.n. 1991, 176 p.

CORNU, Auguste. *Moses Hess et la gauche hégélienne*. París: Les Presses Universitaires de France, 1934, 120 p.

CUSCÓ I CLARASÓ, Joan. «Pau Milà i Fontanals. Teòric de l'art». A: MILÀ I FONTANALS, Pau. *Apunts d'Estètica*. Barcelona: Universitat Ramon Llull – Facultat de Filosofia, 2011, p. 7 – 52.

DÍAZ PADRÓN, Matías. «Prestigio y fortuna crítica de Van Dyck en los tratadistas españoles». *Archivo Español de Arte*. 2011, 84, p. 41-58.

DOMÈNECH GIRBAU, Lluís. «La Biblioteca» A: DOMÈNECH GIRBAU, Lluís (Dir.). *Lluís Domènech i Montaner i el director d'orquestra*. Barcelona: Fundació La Caixa, 1989, p. 35 - 37.

DURÁ, Victoria. «Pau Milà i Fontanals». [en línia] <[http://dhac.iec.cat/dhac\\_p.asp?id\\_personal=302](http://dhac.iec.cat/dhac_p.asp?id_personal=302)> [Consulta: 10 setembre 2015].

DURÁ, Victoria. «Leopoldo Soler Pérez». [en línia] < [http://dhac.iec.cat/dhac\\_p.asp?id\\_personal=554](http://dhac.iec.cat/dhac_p.asp?id_personal=554) > [Consulta: 10 setembre 2015].

EFAL, Adi. «Reality as the cause of art: Riegl and neo-kantian realism». *Journal of Art Historiography*. 2010, 3, p. 1–22.

EGBERT, Donald Drew. *El arte y la izquierda en Europa: De la Revolución Francesa a mayo de 1968*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981, 807 p.

ELIAS DE MOLINS, Antoni. *Diccionario bibliográfico de escritores y artistas catalanes del XIX (1889-95)*. Vol. II. Barcelona, Imp. Fidel Giró, 1889, 788 p.

ESPAGNE, Michel; SAVOY, Bénédicte (Dirs.). *Dictionnaire des historiens d'art allemands: 1750-1950*. Paris: CNRS, 2010, 459 p.

ESTEPA, Luis. «La primera historia del arte española ilustrada con fotografías». *Goya. Revista de Arte*. 1993, 235-236, p. 28-32.

FAXEDAS BRUJATS, Maria Lluïsa. «Ramón Martí Alsina, pintor de historia: entre el romanticismo y el realismo». *Goya*. 2013, 344, p. 230 – 245.

FERNÁNDEZ URIBE, Carlos Arturo. *Concepto de arte e idea de progreso en la historia del arte*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquía, 2007, 394 p.

FERRANDO GALÍCIA, Anna. *Raimon Casellas i els estudis d'art medieval*. Treball Final de Màster, Universitat de Barcelona, 2014, 156 p..

FIGUERES, Lourdes. «Historiador de l'art». A: DOMÈNECH GIRBAU, Lluís (Dir.). *Lluís Domènech i Montaner i el director d'orquestra*. Barcelona: Fundació La Caixa, 1989, p. 79 – 84.

FIGUERES I ARTIGUES, Josep Maria. *Història contemporània de Catalunya*. Barcelona: Editorial UOC, 2003, 271 p.

FOLCH I TORRES, Joaquim. *El pintor Martí i Alsina. Els precedents artístics, l'home, l'artista, l'obra*. Barcelona: Publicació de la Junta Municipal d'Exposicions, 1920, 136 p.

FOLCH Y TORRES, Joaquín. «José Arrau y Barba pintor barcelonés de la época romántica». *Destino*. 1956, 991, p. 10 – 12.

FONTANA, Josep. *Historia: análisis del pasado y proyecto social*. Barcelona: Crítica, 1999, 353 p.

FONTBONA DE VALLESCAR, Francesc. «Lluís Domènech i Montaner. Teòric i erudit». A: *Lluís Domènech i Montaner en el cinquantè aniversari de la seva mort*. Barcelona: Lluís Carulla i Canals, 1973, p. 94 – 102.

FONTBONA DE VALLESCAR, Francesc. *La Crisi del modernisme artístic*. Barcelona: Curial, 1975, 223 p.

FONTBONA DE VALLESCAR, Francesc. «Del neoclassicisme a la restauració». A: MIRALLES, Francesc (coord.). *Història de l'art català*. Vol. VI. Barcelona: Edicions 62, 1983, 306 p.

FONTBONA DE VALLESCAR, Francesc. «Els orígens de la historiografia de l'art catalana». A: *Professor Joaquim Molas. Memòria, Escripura, Història..* Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2003, p. 447-461.

FONTBONA DE VALLESCAR, Francesc. «Historiografia de l'art catalana». A: BALCELLS, Albert (ed.). *Història de La Historiografia Catalana*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Secció Històrico-Arqueològica, 2004, p. 271-299.

FONTBONA DE VALLESCAR, Francesc. «La historiografia de l'art». A: FONTBONA DE VALLESCAR, Francesc (Dir.). *El Modernisme. En paral·lel al Modernisme*. Vol. v. Barcelona: Edicions L'Isard, 2004, p. 229 – 236.

FONTBONA DE VALLESCAR, Francesc. «Les fronteres en question». *Perspective*. 2009, 2, p. 190-192.

FOUCAULT, Michel. *Cal defensar la societat*. Capellades: Proteus, 2012, 390 p.

FOX, Edward Inman. «La construction de l'art espagnol. L'identit  national et le document pictural». A: AUBERT, Paul (Dir.). *Crise espagnole et renouveau idéologique et culturel en Méditerranée: fin XIXe - début XXe siècle*. Aix-en-Provence: Publications de l'Universit  de Provence, 2006, p. 309 – 318.

FRANCASTEL, Pierre. «La reacció clásica del siglo XIX». A: HUYGHE, René (Dir.). *El arte y el hombre*. Vol III. Barcelona: Editorial Planeta, 1970, p. 285 – 295.

FREIXA SERRA, Mireia. «Las Vanguardias del siglo XIX». A: *Fuentes y documentos para la historia del arte*. Vol. 8. Barcelona: Gustavo Gili, 1982, 471 p.

FREIXA SERRA, Mireia; MUÑOZ CORBALÁN, Juan Miguel. *Les fonts de la història de l'art d'època moderna i contemporània*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 1999, 293 p.

FREIXA SERRA, Mireia. *En el decurs del discurs. Una aproximació a la història del pensament estètic de l'Acadèmia de Belles Arts (1856-1904)*. Barcelona: Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, 2007, 60 p.

FREIXA SERRA, Mireia. «Los estudios de historia del arte en la Universidad de Barcelona». A: GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, MEJÍAS ÁLVAREZ, María Jesús (coords.). *Estudios de historia del arte. Centenario del Laboratorio de Arte (1907 – 2007)*. Sevilla: Universidad de Sevilla – Departamento de Historia del Arte, Vol. 1, 2009, p. 79-88.

FREIXA SERRA, Mireia. «Pensament estètic, gust i consum de les arts». *Barcelona Quaderns d'Història*. 2010, 16, p. 163 – 190.

FREIXA SERRA, Mireia. «Salvador Sanpere i Miquel i els pintors primitius catalans. La descoberta de la cel·la de Sant Miquel al Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes». A: *XII Congrés d'Història de Barcelona. Historiografia Barcelonina. Del Mite a La Comprensió*. Barcelona: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona - Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona. 30 de novembre i 1 de desembre de 2011, pp. 1 - 10.

FULLOLA, Josep Maria. «L'escola catalana d'arqueologia». A: BALCELLS, Albert (ed.). *Història de La Historiografia Catalana*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Secció Històrico-Arqueològica, 2004, p. 229 - 247.

FURIÓ, Vicenç. «Sociologia de l'art: qüestions teòriques i metodològiques». *D'art*. 1986, 12, p. 11 – 46.

FURIÓ, Vicenç. «¿Clásicos Del Arte? Sobre La Reputación Póstuma de Los Artistas de La Época Moderna». *Matèria: Revista D'art*. 2003, 3, p. 215–45

GARCÍA MELERO, José Enrique. *Literatura española sobre artes plásticas*. Madrid: Encuentro, 2002, 319 p.

GARCÍA PORTUGUÉS, Ester. *José Nicolás de Azara i la seva repercussió en l'àmbit artístic català*. [en línia] < <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/35606> > [Consulta: 12 gener 2014].

GAYA NUÑO, «Arte Del Siglo XIX». A: *Ars Hispaniae*. Vol XIX. Madrid: Plus-Ultra, 1966, 419 p.

GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Historia de la crítica de arte en España*. Madrid: Ibérico Europeo de Ediciones, 1975, 366 p.

GHANIME I RODRÍGUEZ, Albert. «Historiografia romàntica». A: SIMON I TARRÉS, Antoni (dir.). *Tendències de la historiografia catalana*. València: Universitat de València, 2009, p. 345 – 350.

GIL NOVALES, Alberto. *Diccionario biográfico del Trienio Liberal*. Madrid: Ediciones El Museo Universal, 1991, 737 p.

GILLESPIE, «Nihilism in the Nineteenth Century: From Absolute Subjectivity to Superhumanity». A: Stone, Alison (Ed.). *The Critical History of Nineteenth-Century Philosophy*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011, p. 279 - 291

GLENDINNING, Nigel. *Goya and his critics*. New Haven: Yale University Press, 1977, 340 p.

GOMBRICH, Ernst Hans. «Hegel. The father of Art History». A: *Tributes. Interpreters of our cultural tradition*. Oxford: Phaidon Press Limited, 1984, p. 51-69.

GOMBRICH, Ernst Hans. «Padre de la historia del arte. Lectura de las Lecciones sobre Estética de G. W. F. Hegel (1770 – 1831)». A: *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 53 - 72

GONZÁLEZ LÓPEZ, Matilde, «Sobre la teoria de l'art romàntic a Catalunya. Un manuscrit inèdit de José de Manjarrés». *Revista de Catalunya*. 1991, 48, p. 97 – 109.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Matilde. *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, 692 p.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Matilde. «La contribució dels artistes catalans al Romanticisme històric». *Revista de Catalunya*. 2011, 275 – 276, p. 81 – 121.

GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio. «La fundación disciplinar de la Historia del Arte en los escritos de Antonio Rafael Mengs». Liño. *Revista Anual de Historia del Arte*. 1991, 10, p. 221 – 235.

GRANELL, Enric. *Lluís Domènech i Montaner : viatges per l'arquitectura romànica*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2006, 335 p.

GRAU, Ramon; LÓPEZ GUALLAR, Marina. *El pensament historiogràfic d'Antoni de Capmany: de la Il·lustració al Romanticisme*. Barcelona: Facultat de Geografia i Història. Departament d'Història Moderna, 1984.

GRAU, Ramon; LÓPEZ GUALLAR, Marina. «Pau Piferrer i Victor Hugo: La llum no venia d'Alemanya». *L'Avenç*. 1986, 89, p. 70 – 73.

GRAU, Ramon; LÓPEZ, Marina. «Arqueologia romàntica. Espiritualisme versus materialisme». *L'Avenç*. 1986, 91, p. 72 - 75

GRAU, Ramon; LÓPEZ, Marina. «La gènesi del positivisme historiogràfic: Barcelona revisitada». *L'Avenç*. 1986, 96, p. 71 – 74

GRAU, Ramon. «La historiografia de Barcelona abans de la institucionalització». *Barcelona Quaderns d'Història*. 1995, 1, p. 11 – 23.

GRAU, Ramon. «La formació nacional de Catalunya i l'art romànic: el mirall de totes les ortodòxies». *L'Avenç*. 2003, 276, p. 35 – 41.

GRAU, Ramon. «El dualisme del segle: romàntics i positivistes». A: GABRIEL, Pere. (Dir.). *Història de la cultura catalana. Romanticisme i Renaixença (1800 – 1860)*. Vol. IV. Barcelona: Edicions 62, 1994, p. 223 – 224.

GRENIER, Pascal. «Le livre d'histoire de l'art en France (1810-1850) -une gènese retardée. Pour une nouvelle étude de la littérature historiographique». A : Recht, Roland (Ed.), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXè siècle*. Paris: La Documentation Française, 2008, p. 167 - 185.

HASKELL, Francis. *Rediscoveries in art. Some aspects on taste, fashion and collecting in England and France*. Phaidon Press, 1980, 234 p.

HATT, Michael; KLONK, Charlotte. *Art History. A critical introduction to its methods*. Manchester: Manchester University Press, 2006, 249 p.

HENARES CUÉLLAR, Ignacio. *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*. Granada: Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1977, 275 p.

HEREU I PAYET, Pere. *Vers una arquitectura nacional: Teoria i Història de l'arquitectura a les lliçons d'Elies Rogent*. Tesi Doctoral. Universitat Politècnica de Catalunya – Departament de Composició Arquitectònica, 1980, 290 p.

HEREU I PAYET, Pere (Ed.). «Pròleg». A: ROGENT, Elies. *Memòries, viatges i lliçons*. Barcelona: Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 1990, 306 p.

HEREU I PAYET, Pere. *Teoría de l'arquitectura. L'ordre i l'ornament*. Barcelona: Edicions UPC, 1998, 318 p.

*Historiografía de la arqueología y de la historia Antigua de España (siglos XVIII – XX)*. (Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 13 – 16 desembre 1988). Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1991.

*Historiografía del arte español de los siglos XIX y XX / VII Jornadas de Arte*. (Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez» Centro de Estudios Históricos C.S.I.C. 22-25 novembre 1994). Madrid: Alpuerto, 1995.

IGLÉSIES, Josep. *L'obra cultural de la Junta de Comerç*. Barcelona: Rafael Dalmau, Editor, 1969, 64 p.

ISAC, Ángel. *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España: discursos, revistas y congresos (1856 – 1919)*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1987, 433 p.

JOLLET, Étienne. «L'histoire de l'art entre histoire et esthétique : le cas de Taine.». A : Recht, Roland (Ed.), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXè siècle*. París: La Documentation Française, 2008, p. 279 - 289.

JORBA, Manuel. *L'obra crítica i erudita de Manuel Milà i Fontanals*. Barcelona: Curial – Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989, 329 p.

JORBA, Manuel. «Del primer romanticisme al conservadorisme ideològic: Pau Piferrer i Manuel Milà i Fontanals». *Barcelona Quaderns d'Història*. 2002, 6, p. 89 – 102.

JORBA, Manuel. «Els romàntics radicals». *Barcelona Quaderns d'Història*. 2002, 6, p. 75 - 88.

*Journal of Art Historiography*. [en línia] <<https://arthistoriography.wordpress.com/2015/02/16/cfp-the-history-of-architectural-historiography/>> [Consulta: 11 juny 2015].



JURETSCHKE, Hans. *Del romanticismo liberal en Cataluña*. Madrid: [s. n.], 1954, 22 p.

JURETSCHKE, Hans. «Federico Schlegel: una interpretación a la luz de la edición crítica de sus obras con especial consideración de sus relaciones hispánicas». *Filología Moderna*. 1973, 48, p. 191 – 304.

JURETSCHKE, Hans. «Alemania en la obra de Milá y Fontanals». *Boletín de La Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*. 1973, 35, p. 5–67

JUTGLAR, Antoni. *Pi y Margall y el federalismo español*. Madrid: Taurus, 1975, 546 p.

KIERAN, Matthew. «Forbidden knowledge: the challenge of immorality». A: BERMÚDEZ, Jose Luis; GARDNER, Sebastian (Eds.). *Art and Morality*. Londres: Routledge, 2003, p. 56 – 73.

KULTERMANN, Udo. *Geschichte der Kunstgeschichte: Der Weg einer Wissenschaft*. Vienna i Düsseldorf: Econ, 1966.

KULTERMANN, Udo. *Historia de la historia del arte. El camino hacia una ciencia*. Madrid: Akal, 1996, 360 p.

LACUESTA CONTRERAS, Raquel. *Restauració monumental a Catalunya (segles XIX i XX): les aportacions de la Diputació de Barcelona*. Barcelona: Diputació de Barcelona, Àrea de Cooperació, Servei de Patrimoni Arquitectònic, 2000, 263 p.

LACUESTA CONTRERAS, Raquel. *La història de l'art –de l'arquitectura- català explicada per arquitectes*. Barcelona: Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, 2014.

LIPTON, Joan. «Ramon Martí i Alsina i el desenvolupament del realisme català». *Revista de Catalunya*. 1986, 2, p. 128 – 147.

MAESTRE ABAD, Vicente. «Idees i pintura a la segona meitat del segle XIX». *L'Avenç*. 1978, 7, p. 67–73.

MAESTRE ABAD, Vicente. «Recuerdos y Bellezas de España. Su origen ideológico, sus modelos». *Goya. Revista de Arte*, 1984, 181 – 182, p. 86 – 93.

MAESTRE ABAD, Vicente. «Arte e industria. José de Manjarrés i Bofarull: un capítulo de estética industrial en el pensamiento barcelonés del siglo XIX». *Butlletí MNAC*. 1994, 2, p. 73 – 92.

MAESTRE ABAD, Vicente. «Pablo Piferrer y su influencia en la escuela catalana del primer romanticismo pictórico». A: *Llotja, Escuela Gratuita de Diseño 1775. Escola d'Art 2000*. Barcelona: Generalitat de Catalunya – Departament d'Ensenyament, 2000, p. 36 – 51.

MAESTRE ABAD, Vicente. «Del arte ornamental. La formación escolar del artista industrial barcelonés en época isabelina». *Locus Amoenus*, 2005 – 2006, 8, p. 279 – 305.

MARCH I ROIG, Eva. *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, 161 p.

MARÉS, Frederic. *Dos Siglos de Enseñanza Artística En El Principado: La Junta Particular de Comercio, Escuela Gratuita Del Diseño, Academia Provincial de Bellas Artes*. Barcelona: Real Academia de Ballas Artes de San Jorge, 1964, 420 p.

MARTÍ, Casimir. *L'orientació de Pi i Margall cap al socialisme i la democràcia. La correspondència entre Pi i Margall i el Duc de Solferino (1846-1865)*. Barcelona: Recerques, 1974, 197 p.

MAYOS, Gonçal. *Ilustración y Romanticismo. Introducción a la polémica entre Kant y Herder*. Barcelona: Herder Editorial, 2004, 429 p.

MAYOS, Gonçal. «Postromanticisme? Anàlisi macrofilosòfica de 1874 a 1901». *Barcelona Quaderns d'Història*. 2010, 16, p. 39 – 60.

MICHELI, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2004, 364 p.

MINGUET I VALENZUELA, Meritxell. «Història de l'art». A: SIMON I TARRÉS, Antoni (dir.). *Tendències de la historiografia catalana*. València: Universitat de València, 2009, p. 43 – 56.

MIRALPEIX I VILAMALLA, Francesc. *El pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678 – 1755)*. [en línia] <<http://www.tdx.cat/handle/10803/7839>> [Consulta: 1 juliol 2015].

MIRALPEIX I VILAMALLA, Francesc. «Antoni Viladomat Manalt (1678-1755). Anotaciones a su fortuna crítica y nuevas adiciones al catálogo». *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*. 2012, 26, p. 45 – 62.

MOLET I PETIT, Joan. «L'arquitectura eclèctica a Catalunya, una història per escriure». *Matèria*, 5, 2005, p. 45 – 68.

NADAL, Jordi de. *Jacob rep la túnica ensangonada del seu fill Josep*. Girona: Museu d'Art de Girona, 2010, 24 p.

NAVASCUÉS, Pedro; QUESADA MARTÍN, María Jesús. *El siglo XIX. Bajo el signo del Romanticismo*. Madrid: Sílex, 1992, 264 p.

NAYROLLES, Jean. *L'invention de l'art roman à l'époque moderne (XVIIIe – XIXe siècles)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005, 402 p. (Col·lecció Art et Société).

ORDIERES DÍEZ, Isabel. *Historia de la restauración monumental en España (1835 - 1936)*. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1995, 494 p.

OTERO URTAZA, Eugenio M. *Cossío. Trayectoria vital de un educador*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994, 420 p.

PANADERO PEROPADRE, Nieves. «Teorías sobre el origen de la arquitectura gòtica en la historiografía il·lustrada y romàntica española». *Anales de Historia del Arte*. 1993, Vol. 4, pp. 203-212.

PANADERO PEROPADRE, Nieves. «La definición del estilo románico en la historiografía española del romanticismo» *Anales de Historia del Arte*. 1997, Vol. 7, pp. 245-256.

PANADERO PEROPADRE, Nieves. «La valoración de la arquitectura romànica en la España del Romanticismo». *Anales de Historia del Arte*. 1999, Vol. 9, pp. 255-270.

PANOFSKY, Erwin. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 2001, 338 p.

PANOFSKY, Erwin. *Idea*. Paris: Gallimard, 2007, 284 p.

PARDO CANALÍS, Enrique. *Escultores del siglo XIX*. Madrid: Diego Velázquez, C.S.I.C, 1951, 396 p.

PASSINI, Michela. *La Fabrique de l'art national : le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*. Paris : Maison des sciences de l'homme, 2012, 333 p.

PÉREZ CALERO, Gerardo. «Consideraciones estéticas en torno del pintor Antonio M. Esquivel». *Laboratorio de Arte*, 2012, 24, p. 527–35.

PIZÁN, Manuel. *Los hegeianos en España y otras notas críticas*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1973, 217 p.

PLAZAOLA, Juan. *Introducción a la estética: Historia, Teoría, Textos* . Bilbao: Universidad de Deusto, 2007, 623 p.

PODRO, Michael. *The critical historians of art*. New Haven, Londres: Yale University Press, 1982, 259 p.

POISSON, Olivier. *Jean-Auguste Bratails, l'arqueologia francesa i l'aparició de l'arqueologia monumental catalana a finals del segle XIX*. Barcelona: Amics de l'Art Romànic, 2006, 35 p.

PONENTE, Nello. «Prefacio». A: VENTURI, Lionello. *Historia de la crítica de arte*. Barcelona: Random House Mondadori, 2004.

QUEROL GAVALDÁ, Miguel. *La escuela estética catalana contemporánea*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953, 73 p.

RECHT, Roland, et al. *L'histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*. Paris: La documentation Française, 2008, 528 p.

RÁFOLS, Josep Francesc. *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*. V Vols. Barcelona: Edicions Catalanes, 1980.

RIERA I MORA, Anna. *La formació dels escultors catalans. L'ensenyament de l'Escola Gratuïta de Dibuix i els pensionats a Madrid i Roma: 1775-1815*. Tesi Doctoral, Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art, 1994.

RIU I BARRERA, Eduard. «Les arqueologies del s. XIX a Catalunya». A: *Homenatge a Bonaventura Sánchez Sanahuja. Un home per a la Història*. Tarragona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura. Museu Nacional Arqueològic de Tarragona, 1992, p. 25 – 39.

RIU I BARRERA, Eduard. «Les revolucions, l'art i l'arquitectura antiga. Monuments i museus de Barcelona en època romàntica». *Barcelona Quaderns d'Història*. 2005, 12, p. 135 – 147.

RIVERO, Núria. *Pau Milà i Fontanals: Teoria i praxis*. Tesi de Llicenciatura. Universitat de Barcelona – Departament d'Història de l'Art, 1983, 245 p.

RIVERO, Núria. «Les notes manuscrites de Pau Milà i Fontanals a l'Arxiu Benach de Vilafranca del Penedès». *D'Art*, 1984, 10, p. 51-60.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja. «El Artista arrepentido: El Renacimiento de 1847». *Voz y Letra. Revista de Literatura*. 2004, 1, p. 77-98.

RODRÍGUEZ SAMANIEGO, «L'Anatomia artística a l'Escola de Belles Arts de Barcelona. Els casos de Jeroni Faraudo (1823-1886) i de Tiberio Ávila (1843-1932)». *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, 2012, 26, p. 63 – 79.

ROMEA CASTRO, Celia. *Documentos para una imagen literaria de Barcelona: década de 1833 a 1843*. [en línia] <[http:// www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/1344/01.MCRC\\_1de8.pdf?sequence=1](http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/1344/01.MCRC_1de8.pdf?sequence=1)> [Consulta: 2 setembre 2015].

ROSSELL CIGARRÁN, Diana. *Antoni García Llansó, crític d'art, historiador i divulgador de la cultura japonesa (1854 – 1914)*. [en línia] <<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/322818/drc1de1.pdf;jsessionid=F2A6>

1DB599FDFE34D5B0226C4F032481.tdx1?sequence=1> [Consulta: 14 setembre 2015].

ROURA, Jaume. *Ramon Martí d'Eixalà i la filosofia catalana del segle XIX*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1980.

RUBIÓ I ORS, Joaquim. *Piferrer considerado desde el punto de vista de [su] intuición artística*. Barcelona: Establ. Tip. de Jaime Jepús, 1898, 41 p.

RUIZ ORTEGA, Manuel. *La Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona, 1775-1808*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1999, 450 p.

SALAS, Xavier de. «La valoración de El Greco por los románticos españoles y franceses». *Archivo Español de Arte*. 1946, núm. 46, p. 397 – 406.

SARTRE, Jean – Paul. *L'existentialisme est un humanisme*. Paris: Gallimard, 1996, 108 p.

SCHIFF, Gert. «Introduction». A: SCHIFF, Gert (Ed.). *German essays on Art History*. New York: The Continuum Publishing Company, p. 9 – 69.

SCHLOSSER, Julius. *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*. Viena: Anton Schroll & Co, 1924, 640 p.

SCHLOSSER, Julius. *La literatura artística*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993, 640 p.

SCHULTE-SASSE, Jochen (Ed.). *Theory as Practice: A Critical Anthology of Early German Romantic Writings*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, 487 p.

SÉNÉCHAL, Philippe; BARBILLON, Claire (Eds.). *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*. [en línia] <[http:// www.inha.fr/fr /ressources/ publications/ dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art.html](http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art.html). [Consulta: 11 juny 2015].

SORELL, Tom; ROGERS, G. A.; KRAYE, Jill (Eds.). *Scientia in Early Modern Philosophy: Seventeenth-Century Thinkers on Demonstrative Knowledge from First Principles*. Dordrecht : Springer Netherlands, 2010, 154 p.

SORENSEN, Lee (Ed.). *Dictionary of Art historians*. [en línia] <<https://dictionaryofarthistorians.org/index.htm>> [Consulta: 20 març 2014].

SORENSEN, Lee. «Johann Dominico Fiorillo». A: *Dictionary of Art Historians*. [en línia]. < <https://dictionaryofarthistorians.org/fiorilloj.html>>. [Consulta: 3 setembre 2015].

SPRAGUE, Paula A. *El Europeo, Barcelona, 1823-1824: Prensa, modernidad y universalismo*. Madrid: Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert, 2009, 408 p.

SUBIRANA, Rosa Maria i TRIADÓ, Joan-Ramón, «El Triomf de l'Academicisme». A: Barral, Xavier (Ed.) *Art de Catalunya. Ars Cataloniae. Pintura Moderna*. Vol. IX, Barcelona, Ed. L'Isard, 2001, p. 134-137

SUBIRANA, Rosa Maria. «Academicisme versus Neoclassicisme a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona». *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, 2003, 23, p. 651-666.

SUZMAN JOWELL, Frances. «Théophile Thoré». A: SÉNÉCHAL, Philippe; BARBILLON, Claire (Eds.). *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*. [en línia] < <http://anabases.revues.org/2969?lang=it>> [Consulta: 25 octubre 2015].

TARRAGÓ VALVERDE, Guillem. *Romanticisme i positivisme en l'obra de José de Manjarrés* [en línia] <[http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/33090/1/Tarrago\\_TFR.pdf](http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/33090/1/Tarrago_TFR.pdf)>. [Consulta: 8 juny 2015]

TARRAGÓ VALVERDE, Guillem. «Del natzarenisme hegelian als orígens del positivisme historiogràfic: L'obra de José de Manjarrés y de Bofarull». *Butlletí de La Reial Acadèmia Catalana de Sant Jordi*, 2013, 26, p. 81–96.

TARRAGÓ VALVERDE, Guillem. «Noves idees sobre la gènesi i la persistència de la teoria de l'art neoclàssica a Catalunya». *Butlletí de La Reial Acadèmia Catalana de Sant Jordi*, 2014, 28, p. 57 – 68.

TARRAGÓ VALVERDE, Guillem. *L'obra de Josep de Manjarrés. Teoria i Historiografia de l'art*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2016, 102 p.

TARRAGÓ VALVERDE, Guillem. «Francisco Pi y Margall versus José de Manjarrés. Dos opciones ideológicas y un concepto historiográfico». A: *V Encuentro Complutense de Jóvenes Investigadores en Historia del Arte*. [Pendent publicació].

TARRAGÓ VALVERDE, Guillem. «La ortodocia classicista en el discurso historico-artístico catalán. El ejemplo de El Greco». A: *XX Congreso Nacional de Historia del Arte*. [Pendent publicació].

TATARKIEWICZ, Wladislaw. *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos / Alianza Editorial, 2002, 422 p.

TRIADÓ, Joan-Ramón. «L'època del Barroc. Segles XVII - XVIII». A: MIRALLES, Francesc (coord.). *Història de l'art català*. Vol. VI. Barcelona: Edicions 62, 1983.

TRIADÓ, Joan-Ramón. «La ideologia artística de Ramon Martí Alsina». A: *Actas del VIII Congreso de Historia del Arte*. Cáceres: Editora Regional de Extremadura, p. 551 – 555.

TRIADÓ, Joan-Ramón. *Arte en Cataluña*. Madrid: Cátedra, 1994, 348 p.

ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés. *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001.

VALENTI, Catherine. «*Darembert et Saglio ou Saglio et Pottier? La difficile gestation d'un dictionnaire savant*». [en línia] < [http:// anabases.revues.org/ 2969?lang=it](http://anabases.revues.org/2969?lang=it) > [Consulta: 19 octubre 2015].

VALENTÍ I FIOU, Eduard. *El programa antimodernista de Torras i Bages*. Barcelona: Real Academia de Buenas Letras, 1972, 32 p.

VALLS SALADA, Judith. *Ramon Martí d'Eixalà: Un exponent de l'Escola Jurídica Catalana del segle XIX*. Tesi Doctoral, Universitat de Girona, 2010.

VARGAS, Carmela, «Sul metodo del Lanzi: dalla *Prefazione* alla *Storia Pittorica della Italia*». *Confronto*. 2003, 2, p. 7 – 57.

VEGA, Jesusa, «Points de repère pour l'histoire de l'art en Espagne». *Perspective*. 2009, 2, p. 180-189.



VÉLEZ, Pilar. *Aproximació al llibre il·lustrat romàntic*. A: FONTBONA, Francesc; JORBA, Manuel (Eds.). *El romanticisme a Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Pòrtic, 1999, p. 90 – 93.

VÉLEZ, Pilar. «Cultura, arts i patrimoni en el romanticisme. Entre la recuperació del passat i el progrés tècnic». *Barcelona Quaderns d'Història*. 2005, 12, p. 9 – 52.

VENTURI, Lionello. *History of art criticism*. Nova York: E. P. Dutton, Incorporated, 1936, 398 p.

VENTURI, Lionello. *Historia de la crítica de arte*. Barcelona: Random House Mondadori, 2004, 463 p.

VERA Y GONZÁLEZ, Enrique. *Pi y Margall y la política contemporánea: la democracia federal, su origen, su historia, sus destinos, medio siglo de doctrinarismo en España, la política de programa y la política real*. Vol. I. Barcelona: Tip. La Academia, de Evaristo Ullastres, 1886.

VERCELLONE, Federico. *Estética del siglo XIX*. Madrid: A. Machado Libros, 2004.

VILÀ TORNOS, Frederic. *Aportaciones de los arquitectos catalanes ocupados en la historia o teoría del arte y de la arquitectura, de "Llotja" al GATCPAC*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2006, 211 p.

VILAR, Pierre. «Capmany i el naixement del mètode històric». A: VILAR, Pierre. *Assaigs sobre la Catalunya del segle XVIII*. Barcelona: Curial, 1973, 179 p.

VILLAGRASA, Fèlix. *Francesc Xavier Llorens i Barba: cultura i política a la Barcelona del segle XIX*. [en línia] <<http://www.tdx.cat/handle/10803/1989>> [Consulta: 3 març 2015]

WALDMANN, Susann. *El artista y su retrato en la España del Siglo XVII: Una aportación al estudio de la pintura retratista española*. Madrid: Alianza Editorial, 2007, 277 p.

YVARS, José Francisco. «La formación de la historiografía». A: BOZAL, Valeriano (Ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Madrid: La balsa de la Medusa, 2010, p. 134 – 149.

## 7.2. FONTS

*Actes de la Junta General de l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona*. [en línia] <[www.racba.org](http://www.racba.org)> [Consulta: 10 abril 2012].

ALBIÑANA I DE BORRÁS, Joan Francesc; BOFARULL I BROCÁ, Andreu de. *Tarragona monumental o sea descripción histórica y artística de todos sus antigüedades y monumentos celtas y romanos*. Tarragona : Imp. de Aris y Jurnet, 1849, 392 p.

AMADOR DE LOS RÍOS, José. «Sobre la necesidad de escribir una Historia de la Arquitectura española, y sobre la influencia de este estudio en la civilización española». *Boletín Español de Arquitectura*. 1846, 1, p. 100 – 103.

ANGLÈS, Joan Carles. *Máximas generales para la pintura y del diseño*. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Manuscrit núm. 27 – C, R. 6.415, 1800.

ANGLÈS, Joan Carles. *Discurso: Una escuela que se destina a la enseñanza del dibujo*. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Manuscrit núm. 27 - B, R. 6.414, 1810.

ARIBAU, Bonaventura Carles. «Teoría de Schiller sobre la causa del placer que excitan en nosotros las emociones trágicas». *El Europeo*, 1824, núm. 2, p. 35 – 41.

ARIBAU, Bonaventura Carles. «Ejemplos en que Schiller apoya su teoria sobre la causa del placer que excitan en nosotros las emociones trágicas». *El Europeo*, 1824, núm. 3, p. 76 – 81.

ARRAU I BARBA, Josep. *El Dibujo*. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Manuscrit núm. 37 - R.6409, 1850.

AZARA, Nicolás de. «Noticias de la vida y obras de D. Antonio Rafael Mengs». A: MENGES, Antonio Rafael, *Obras de Don Antonio Rafael Mengs*. Madrid: Imprenta de la Real Gazeta, 1780, p. 1 – 34.

BASTINOS, Juan. «Apuntes Biográficos de José de Manjarrés». A: MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de. *Las Bellas Artes. Historia de la arquitectura, la escultura y la pintura*. Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1881, p. 9 – 24.

BASTÚS, Joaquín. *Sobre la utilidad de publicar un curso de historia para los profesores de Bellas Artes i directores de escena*. Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona. Manuscrit núm. 11, Lligall 18, 1837.

BATISSIER, Louis. *Guide pittoresque du voyageur bourbonnais*. 2 Vols. Allier: Annaire du Département de l'Allier, 1836-1837

BATISSIER, Louis. *Éléments d'archéologie nationale, précédés d'une Histoire de l'art monumental chez les ancians*. Paris: Léléeux, 1843, 608 p.

BATTEUX, Charles, *Les Beaux arts réduits a un même principe*. Paris: Durand, Libraire, 1746, 308 p.

BAZARD, Amand; ENFANTIN, Prosper. *Doctrine de Saint-Simon: exposition; première année, 1828-1829*. Paris: Bureau de l'Organisateur, 1831, 432 p.

BERTRAN D'AMAT, Felip. *Del origen y doctrinas de la escuela romántica y de la participación que tuvieron en el adelantamiento de las bellas artes en esta capital los señores D. Manuel y D. Pablo Milá y Fontanals y D. Claudio Lorenzale*. Barcelona: Imprenta Barcelonesa, 1891, 79 p.

BOURASSÉ, Jean – Jacques. *Archéologie chrétienne où précis de l'histoire des monuments religieux du moyen âge*. Tours: Chez Ad. Mame et Cie, 1841, 364 p.

CAPMANY DE MONTPALAU I SURÍS, Antoni de. *Memorias historicas sobre la marina comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona*. Vol. III. Madrid: Impr. De Don Antonio de Sancha, 1792, 432 P.

CARBONELL HUGUET, Pere. *El concepto moral en la escultura*. Barcelona: Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 22 p.

CARDERERA, Vicente. «Goya». *Semanario Pintoresco*. 1838, 120, p. 631 – 633.

*Catálogo de la Exposición Arqueológico-artística celebrada en la Ciudad de Vic*. Vic: Imprenta y Librería de Ramon Anglada, 1868, 34 p.

CASADEMUNT, Adrià; CASADEMUNT, Josep. *Santa Catalina: recopilación y ampliación de los borradores de la monografía de la iglesia y claustro del derruido convento de Padres Dominicos de Barcelona*. Barcelona: Establecimiento Tip. De F. Giró, 1886, 37 p.

CASELLAS, Raimon. «La Exposición de Bellas Artes de Madrid. Ranciedades». *La Vanguardia*. 10 – XI – 1892, p. 4.

CASELLAS, Raimon. «Manuel Ferrán y su tiempo. II. Estancia del pintor en París». *La Vanguardia*. 8 agost 1896, p. 4.

CASELLAS, Raimon. «Els últims barrochs de Barcelona». *Empori*. 1907, 5-2, p. 17-24.

*Catálogo de la Exposicion Arqueológico-artística celebrada en la Ciudad de Vich*. Vic: Imprenta y Librería de Ramon Anglada, 1868, 34 p.

CAUMONT, Arcisse de. *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<sup>e</sup> siècle*. VI Vols. Paris: Chez Lance, 1830-1841.

CAVEDA, José. *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*. Madrid: Imprenta de Don Santiago Saunaque, 1848, 544 p.

CAVEDA, José. *Memorias para la historia de la real Academia de San Fernando y de las bellas artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros días*. Vols. I i II. Madrid: Tello, 1868.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*. 6 Vols. Madrid: Vda. De Ibarra, 1800.

CELLES I AZCONA, Antoni «Memoria sobre el colosal Templo de Hércules que se halla en Barcelona». Biblioteca Nacional de Catalunya. Ms. 2497, 31 d'octubre de 1835.

CHATEAUBRIAND, François – Auguste. *Le génie du cristianisme ou beautés de la religion chrétienne*. III Vols. Paris: Migneret, Imprimeur, 1802.

CLAVÉ, Pelegrí. *Lecciones Estéticas*. Mèxic: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México, 1990, 151 p.

COINDET, John. *Histoire de la Peinture en Italie. Guide de l'amateur des Beaux-Arts*. 2 Vols. Ginebra: Joël Cherbuliez Libraire, 1849.

COLLELL, «Aprobació eclesiàstica». A: Gudiol i Cunill, Josep. *Nocions d'arqueologia sagrada Catalana*. Vic : Impremta de la viuda de R. Anglada, 1902

COOK, Carles Ernest. «Reflexiones sobre el modo práctico de juzgar». *El Europeo*, 1823, núm. 1, p. 1 – 4

COOK, Carles Ernest. «Bellas Artes. Dibujo y pintura». *El Europeo*, 1823, 9, p. 279 – 286.

CORTEZO, Daniel. «Advertencia». A: PIFERRER, Pau; PI I MARGALL, Francesc; AULESTIA PIJOAN, Antoni. España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Vol. I. Barcelona: Establecimiento Tipográfico – Editorial de Daniel Cortezo y C<sup>a</sup>, 1884, p. 5 – 7.

COUSIN, Victor. *Du vrai, du beau et du bien*. Paris: Didier – Libraire, 1853, 492 p.

COVERT-SPRING, Joseph Andrew. *Misceláneas dióglotas políticas y literarias*. Barcelona: Imprenta de J. Verdaguer, 1836, 108 p.

DIDEROT, Denis. *Salón de 1767*. Madrid: A. Machado Libros, S.A. 2003, 475 p.

DOMÈNECH I MONTANER, Lluís. «Monestir de Sant Cugat del vallès». *Album Pintoresch-Monumental de Catalunya. Aplec de vistes dels més notables monuments i paisatges d'aquesta terra acompanyades de descripcions i notícies històriques i de guies perquè eiguin fàcilment visitats*. Barcelona: Associació Catalanista d'Excursions Científiques, 1878, p. 18.

DOMÈNECH I MONTANER, Lluís. «En busca d'una arquitectura nacional». *La Renaixença*. 28 febrer 1878, 4, p. 149 – 160.

DOMÈNECH I MONTANER, Lluís. «Arquitectura». A: DOMÈNECH I MONTANER, Lluís. (Dir.). *Historia General del Arte*. Vol. I. Barcelona: Montaner y Simón, Editores, 1895, 798 p.

DUBOS, Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Paris: Chez Pissot, 1755, 427 p.

FARRIOLS, Josep. *Oración, que en la publica distribucion de premios generales a los alumnos de la Escuela Gratuita de las Nobles Artes de la ciudad de Barcelona, formalizada a los 27 de diciembre de 1803*. Barcelona: Suriá y Burgada, 1803.

FLAQUER, Maurici. *Observaciones que el cura párroco de Nuestra Sra. De Belén sujeta a la consideración del autor de la obra titulada Barcelona Antigua y moderna, que sale a la luz por suscripción*. Barcelona: Imprenta de A. Brusi, 1851 [o posterior], 4 p.

FONTANALS DEL CASTILLO, Joaquim. *Algunos recuerdos de dos revoluciones democráticas francesas, ó, De la conservacion de monumentos franceses en 1780 y en 1848*. Barcelona : Imprenta y Librería del Heredero de Pablo Riera, 1869, 144 p.

FONTANALS DEL CASTILLO, Joaquim. *Un Recuerdo de Antonio Viladomat, el pintor olvidado y maestro catalán del siglo XVIII*. Barcelona: Tip. de Narciso Ramírez y Compañía, 1872, 20 p.

FONTANALS DEL CASTILLO, Joaquim. *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. Verdaguer, 1877, 144 p.

FONTANALS DEL CASTILLO, Joaquim. *Recuerdo al artista Tomás Padró : tribútanle otros de los admiradores de su ingenio*. Barcelona : Tip.- lit. de C. Verdaguer, 1877, 8 p.

FONTANALS DEL CASTILLO, Joaquim. *El arte, el público y la crítica artística en Barcelona. Discurso pronunciado en la noche del 28 de Febrero de 1883, víspera de clausura de la Manifestación artística*. Barcelona: Imprenta de los Sucesores De Ramírez y C<sup>a</sup>, 1883, 48 p.

FONTANALS DEL CASTILLO, Joaquim. «Historia de la pintura y escultura. En todas las épocas y escuelas, con noticias biográficas de los artistas más ilustres desde la

antigüedad hasta nuestros días». A: DOMÈNECH I MONTANER, Lluís. (Dir.). *Historia General del Arte*. Vol. IV. Barcelona: Montaner y Simón, Editores, 1895, 952 p.

GELABERT, Alfonso. *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*. Girona: Imprenta y Librería de Vicente Dorca, 1873.

GINER DE LOS RÍOS, Hermenegildo. *Programa de estética y teoría del arte : historia abreviada de las artes principales para el estudio de esta asignatura en los institutos*. Madrid : Sucesores de Rivadeneyra, 1894, 13 p.

GINER DE LOS RÍOS, Hermenegildo. *Manual de Estética y Teoría del Arte e Historia abreviada de las artes principales hasta el Cristianismo*. Madrid : Sáenz de Jubera Hermanes Editores, 1895, 196 p.

GUDIOL I CUNILL, Josep. *Nocions de arqueologia sagrada catalana*. Vic : Impremta de la viuda de R. Anglada, 1902, 647 p.

GUIZOT, François. «Rapport au Roi sur les mesures prescrites pour la recherche et la publication des documents inédits de l'histoire de France». A : GUIZOT, François. *Collection de documents inédits sur l'histoire de France*. Paris : Imprimerie Royale, 1835, 85 p.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la Estética*, Madrid: Ediciones Akal, 2011, 933 p.

HUGO, Victor. *Hernani*. Paris: Eugène Renduel, 1836, 283 p.

HUGO, Victor. *Notre-Dame de Paris*. Paris. Pocket, 2015, 648 p.

KUGLER, Franz. *Handbuch der Geschichte der Malerei in Italien seit Constantin dem Grossen*. Berlin: Duncker und Humblot, 1837, 376 p.

KUGLER, Franz. *A Hand-Book of the History of Painting, form the age of Constantin the Great to the present time, translated from the german by a Lady*. Londres: Murray, 1842, 444 p.

KUGLER, Franz. *Manuale della storia dell'arte del Dr Francesco Kugler; con aggiunte del dottore Jacopo Burckhardt*. Venècia: Giornale Lombardo-Veneto, 1852, 951 p.

LAMENNAIS, Hugues Felicité Rober de. *Paroles d'un croyant*. Paris: Eugène Renduel, 239 p.

LANZI, Luigi, *Storia Pittorica della Italia inferiore o sia delle scuole fiorentina senese romana napoletana, compendiata e ridotta a método per agevolare a? dilettanti la cognizione de' professori e de' loro stili*. Florència: Stamp. Di Ant. Gius. Pagani e Comp., 1792.

*Llibre d'actes de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Del 5 de gener de 1856 al 2 de desembre de 1871*. [en línia]. < [http://www.racba.org/docs/actes\\_1856-1871.pdf](http://www.racba.org/docs/actes_1856-1871.pdf) > [Consulta: 7 juliol 2013]

LÓPEZ SOLER, «Conclusión del análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas (Continuación)». *El Europeo*. 1824, 8, p. 254 – 259.

LÓPEZ SOLER, Ramón. *Los bandos de Castilla ó el caballero del Cisne: Novela original española*. III Vols. València: Imprenta de Cabrerizo, 1830.

MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de. *El Traje Bajo La Consideración Arqueológica Memoria Leida En La Sesión de La Academia de Buenas Letras de Barcelona de 23 de Abril de 1858*. Barcelona: Libr. de Joaquin Verdaguer, 1858.

MANJARRES, José de. *Discurso leído en la sesión pública que la Academia de Bellas Artes de Barcelona ha celebrado en 9 de enero de 1859*. Barcelona: Librería de Joaquín Verdaguer, 1859, 15 p.

MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de. *Teoría e Historia de las Bellas Artes: Principios Fundamentales*. Barcelona: Librería de Joaquín Verdaguer, 1859, 414 p.

MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de. *Museo europeo de pintura y escultura, o sea colección de láminas grabadas en perfectísimo contorno por el célebre Reveil representando los más notables cuadros, estatutas y bajo relieves de todos los museos y galerías de Europa*. 16 Vols. Barcelona: Librería de Joaquín Verdaguer, 1860.



MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de. *Nociones de arqueología espanyola*. Barcelona : Libr. de Juan Bastinos é Hijo, 1864, 129 p.

MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de. *Nociones de arqueología cristiana para uso de los seminarios conciliares : guía de párrocos y juntas de obra y fábrica de las Iglesias*. Barcelona: Impr. del Heredero de Pablo Riera, 1867, 342 p.

MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de. *Informe sobre el resultado de la Exposicion Retrospectiva*. Barcelona: Imprenta de Celestino Verdaguer, 1868, 31 p.

MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de. *Teoría estética de las artes del dibujo*. Barcelona: Establecimiento tipográfico de Jaime Jepús, 1874, 425 p.

MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de. *Disertación en que se estudia la esencia del arte contemporáneo*. [en línea] < <http://mdc.cbuc.cat/cdm/ref/collection/manuscritAB/id/97802> > [consulta: 14 agost 2015]

MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de. *Las Bellas Artes: historia de la escultura, pintura y arquitectura*. Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1875, 148 p.

MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de. *Teoría estética de la arquitectura*. Madrid: Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1875, 82 p.

MANJARRÉS Y DE BOFARULL, José de. *Las Bellas Artes: Historia de la arquitectura, la pintura y la escultura*. Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1881, 148 p.

MARTIGNY, Joseph Alexandre. «Préface». A: *Dictionnaire des antiquités chrétiennes contenant le resumé de toute ce qu'il est essentiel de connaître sur les origines chrétiennes jusqu'au Moyen Âge exclusivement*. [en línea] < [http://gallica.bnf.fr/ark:12148/bpt6k2003747.r=martigny+Joseph.langFR](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2003747.r=martigny+Joseph.langFR) > [Consulta: 19 octubre 2015].

MARTÍ ALSINA, Ramon. *Discurso que en la sesion pública celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona, el dia 8 de noviembre de 1863*. Barcelona: Libreria de Joaquin Verdaguer, 1863, 13 p.

MARTÍ D'EIXAILÀ, Ramon. *Discurso sobre las reglas de observación aplicadas a los hechos que forman el patrimonio de la historia al objeto de fundarla sobre sus bases esenciales*. Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona. Manuscrit núm. 32, Lligall 32. 1837.

MARTÍ D'EIXAILÀ, Ramon. *Tratado elemental del derecho civil romano y español*. Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdager, 1838.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de los Heterodoxos españoles*. Vol. II. Madrid: Homologens, 2011, 909 p.

MENGS, Antonio Rafael, *Obras de Don Antonio Rafael Mengs*. Madrid: Imprenta de la Real Gazeta, 1780, 402 p.

MERCEY, Frédéric Bourgeois de. *Études sur les Beaux-Arts depuis leur origine jusqu'à nos jours*. 3 Vols. Paris: Arthus Bertrand Éditeur, 1855 – 1857.

MILÀ Y FONTANALS, Manuel. «Renacimiento de la pintura espiritualista». *La Civilización*, 1841, 1, p. 471 – 474.

MILÀ Y FONATANALS, Manuel. *Manual de estética traducido libremente de V.C.*. Barcelona: Imprenta y Fundición de Pons y Ca. 1848, 36 p.

MILÀ Y FONATANALS, Manuel. *Principios de literatura general y española*. Barcelona : Diario de Barcelona, 1873, 398 p.

MILÀ I FONTANALS, Manuel. «Als qui llegiran». *Album Pintoresch-Monumental de Catalunya. Aplec de vistes dels més notables monuments i paisatges d'aquesta terra acompanyades de descripcions i notícies històriques i de guies perquè eiguin fàcilment visitats*. Barcelona: Associació Catalanista d'Excursions Científiques, 1878, [s. p.]

MILÀ I FONTANALS, Pau. *L'Escola Alemanya*. Biblioteca Nacional de Catalunya, Fons Milà i Fontanals, Llibretes d'Art. Art Germànic. Capsa 3/2. Vària.

MILÀ I FONTANALS, Pau. *Apunts d'Estètica*. Museu de les Cultures del Vi de Catalunya. Centre de Documentació.

MILÀ Y FONTANALS, Pablo. «Giotto». *El Renacimiento*. 1847, 19, p. 445-447.

MILÀ Y FONTANALS, Pablo. «Giotto». *Semanario Pintoresco Español*. 1847, 42, p. 334-335.

MILÀ Y FONTANALS, Pablo. «Estética Infantil». A: BENACH TORRENTS, Manuel. *Pablo Milà y Fontanals: Gran figura del romanticismo artístico catalán*. Vilafranca del Panades: s.n., 1958. (Sense paginar).

MILLIN, Aubin Louis. *Dictionnaire de Beaux-Arts*. III Vols. Paris: Chez Desray, 1806.

MIQUEL Y BADIA, Francisco. *Historia de las Bellas Artes*. Arxiu de la Real Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi (Doc. 280.5.3.2).

MIQUEL Y BADIA, Francisco. *Apuntes biográfico-críticos sobre Fortuny*. Barcelona: Verdaguer, 1883, 40 p.

MIQUEL Y BADIA, Francisco. *Apuntes biográfico-críticos sobre D. José de Manjarrés y de Bofarull, académico numerario que fue de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*. Barcelona: Imprenta Barcelonesa, 1884, 16 p.

MIQUEL Y BADIA, Francisco. *Fortuny: su vida y obras : estudio biográfico-crítico*. Barcelona : Centro Editorial Artístico de Torres y Seguí, 1887, 76 p.

MIQUEL Y BADIA, Francisco. «Historia del mueble. Tejido, bordado y tapiz». A: DOMÈNECH I MONTANER, Lluís (Dir.). *Historia General del Arte*. Vol. VIII. Barcelona: Muntaner y Simón Editores, 1897, 91 p.

MIQUEL Y BADIA, Francisco. *El Arte en España : pintura y escultura modernas*. Barcelona : A. Elías, [19--], 361 p.

LOUDIN, Jean – Baptiste. *Manuel d'architecture religieuse, civile et militaire*. Paris: Chez J. Lecoffre et cie, 1845.

PALOL, Pedro de. *Gerona monumental*. Madrid: Plus-Ultra, 1955, 156 p.

PI Y ARIMÓN, Avelino Andrés. *Memoria descriptiva de la antigua Iglesia y Convento de Santa Catalina de esta Ciudad destruidos en el año 1837. Leída porel socio don Andrés Pi y Arimon en la seccion literaria del dia 15 de marzo de 1842*. Manuscrit. Arxiu de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona. Lligall 33, Núm. 8.

PI Y ARIMÓN, Avelino Andrés. *Barcelona Antigua y moderna*. Vol. I. Barcelona: Librería de Esteban Pujal, 1854, 679 p.

PI Y MARGALL, Francisco. *España: Obra pintoresca en láminas ya sacadas con el daguerrotipo, ya dibujadas del natural grabadas en acero y en boj*. Cataluña. Barcelona: Imprenta de Juan Roger, 1842, 280 p.

PI Y MARGALL, Francisco. «Una ojeada a la historia del arte monumental». *El Renacimiento*. 1847, 11, 66 – 67.

PI Y MARGALL, Francisco. «Arquitectura India». *El Renacimiento*. 1847, 12, p. 97 – 99.

PI Y MARGALL, Francisco. «Arquitectura Egipcia». *El Renacimiento*. 1847, 13, p. 153 – 172.

PI Y MARGALL, Francisco. *Historia de la pintura en España*. Madrid: Imprenta de los Hermanos Manini, 1851, 407 p.

PI Y MARGALL, Francisco. «De la decadencia del arte». *La América*. 1857, 14, p. 5-7.

PI Y MARGALL, Francisco. «Don Francisco Goya». *El Museo Universal*. 1857, 12, p. 92 – 93.

PI Y MARGALL, Francisco. «Vandick». *El Museo Universal*. 1858, 8, p. 62.

PI Y MARGALL, Joaquín. *Discurso que en la sesión pública celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona el día 9 de febrero de 1868 leyó D. Joaquin Pi y Margall, académico de la misma*. Barcelona: Imprenta de Celestino Verdager, 1868, 20 p.

PIFERRER, Pablo. «Espíritu y Materia», *El Propagador de La Libertad*, 1838, núm. 11, p. 332–344.

PIFERRER, Pablo. *Recuerdos y bellezas de España. Obra destinada a dar a conocer sus monumentos, antigüedades y vistas pintorescas en láminas dibujadas del natural y litografiadas por F. J. Parcerisa acompañadas de texto por P. Piferrer*. Principado de Cataluña. Vol. I. Barcelona: Imprenta de J. Verdager, 1839, 369 p.

PIFERRER, Pablo. *Recuerdos y bellezas de España. Obra destinada a dar a conocer sus monumentos, antigüedades y vistas pintorescas en láminas dibujadas del natural y litografiadas por F. J. Parcerisa acompañadas de texto por P. Piferrer. Mallorca.* Barcelona: Imprenta de J. Verdaguer, 1842, 338 p.

PIFERRER, Pablo; PI Y MARGALL, Francisco. *Recuerdos y bellezas de España. Obra destinada a dar a conocer sus monumentos, antigüedades y vistas pintorescas en láminas dibuixades del natural y litografiades por F. J. Parcerisa acompañadas de texto por P. Piferrer. Principado de Cataluña.* Vol. II. Barcelona: Imprenta de J. Verdaguer, 1848, 350 p.

PUJALT, Pedro Mártir. *Arqueología cristiana o sea compendio histórico de los templos desde los primeros siglos de la Iglesia.* Tarragona: Imprenta de los Sres. Puigrubí i Arís, 1860, 102 p.

RAMÉE, Daniel. *Manuel de l'histoire générale de l'architecture chez tous les peuples, et particulièrement de l'architecture en France au moyen-âge.* II Vols. Paris: Chez Paulin, 1843.

RIBOT Y FONTSERÈ, José. *Emancipación literaria: didáctica.* Barcelona: Imprenta de Oliva, 1837, 267 p.

ROCA Y LAREDRA, Felipe. *El amigo del forastero en Barcelona y sus cercanías.* Barcelona : Libreria de José Solà, 1831, 85 p.

ROGENT, Elias. *Cuadro de la arquitectura cristiana de nuestro Principado y de la aurora de su renacimiento en la segunda mitad del presente siglo.* Barcelona: Joaquín Verdaguer, 1857, 24 p.

ROGENT, Elies. *Memòries, viatges i lliçons.* Barcelona: Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona, 1990, 306 p.

RUMOHR, Carl Friedrich von, «Économie de l'art». A: ESPAGNE, Michel (Ed.). *Pour une économie de l'art. L'itinéraire de Carl Friedrich Von Rumohr.* Paris: Éditions Kimé, 2002, P. 11-93.

SAINT ÉVREMONT, Charles de. «De la tragedie ancienne et moderne». A: SAINT ÉVREMONT, Charles de. *Oeuvres de Monsieur De Saint-Évremont avec la vie de l'auteur*. Vol. III, Sense lloc d'edició ni editorial, 1753, P. 147 – 162.

SANPERE I MIQUEL, Salvador. *Mariano Fortuny. Álbum : colección escogida de cuadros, bocetos y dibujos desde el principio de su carrera artística hasta su muerte reproducidos por los modernos sistemas de foto-litografía y foto-tipia*. Barcelona: Imprenta y Librería religiosa y científica del Heredero de D. Pablo Riera, 1880, 72 p.

SCHLEGEL, Friedich, *Über die Sprache und Weisheit der Inder*. Heidelberg: Moher und Bimmer, 1808, 324 p.

SCHLEGEL, August Wilhelm. *Leçons sur l'histoire et la théorie des beaux-arts*. Paris: Pichon et Didier, libraires, 1830, 404 p.

SOLER PÉREZ, Leopoldo. «Consideración social de la obra artística». A: *Acta de la sesión pública: celebrada el día 24 de Junio de 1888*. Barcelona : Imprenta Barcelonesa, 1888.

SOLER Y OLIVERAS, José; FERRÁN, Antonio. *Curso completo teórico práctico de diseño y pintura en sus tres principales ramos de óleo, temple y fresco*. Barcelona: Imprenta de José Torner, 1837, 171 p.

SPRINGER, Anton. *Handbuch der Kunstgeschichte*. Stuttgart: Rieger'sche Verlangbuchandlung, 1855, 386 p.

THORÉ, Théophile. «Avant-propos». A: *Catalogue de dessin des grands maîtres italiens, espagnols, allemands, flammands, hollandais et français provenant du cabinet de M. De Villenave*. Paris: Administration de l'Alliance des Arts, 1842, p. 4 – 8.

TORRAS I BAGES, Josep. «Llei de l'Art». A: TORRAS I BAGES, Josep. *Obres completes. Opúsculs apologètics i filosòfics. Part segona*. Vol VI. Barcelona: Editorial Ibèrica, 1914, p. 123 – 154.

TORRAS I BAGES, Josep. «De l'infinit i el límit de l'art». A: TORRAS I BAGES, Josep. *Obres completes. Opúsculs apologètics i filosòfics. Part segona*. Vol VI. Barcelona: Editorial Ibèrica, 1914, p. 45 – 76.

TORRAS I BAGES, Josep. «Del Verb artístic». A: TORRAS I BAGES, Josep. *Obres completes. Opúsculs apologètics i filosòfics. Part segona*. Vol VI. Barcelona: Editorial Ibèrica, 1914, p. 81 – 115.

URRÍES Y AZARA, José Jordán de. *Resumen de teoría general del arte*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1930, 303 p.

VINADER NUBAU, Ramon. *Lecciones sobre el arte cristiano*. Madrid: Imprenta de El Pensamiento Español, 1866, 111 p.

VINADER NUBAU, Ramon. *Arqueología cristiana española. Nociones de las arquitecturas bizantina, gòtica, mudèjar y del renacimiento, aplicades a los templos de España*. Madrid: Imprenta a cargo de D. A. Pérez Dubrull, 1870, 268 p.

VINET, Ernest. *Bibliographie méthodique et raisonnée des beaux-arts : esthétique et histoire de l'art, archéologie, architecture, sculpture, peinture, gravure, arts industriels, etc., etc. accompagnée de tables alphabétiques et analityques*. II Vols. Paris: Librairie Firmin-Didot Frères, Fils, & C. 1874.

WINCKELMANN, Johann Joachim. *Historia del arte en la antigüedad*. Barcelona: Editorial Iberia, 2000, 306 p.

YXART, Josep. *Fortuny. Notícia biogràfica crítica*. Barcelona: Biblioteca Arte y Letras, 1881, 172 p.

ZABALETA, Antonio de. «Arquitectura». *No me olvides*. 1837, 11, p. 6 – 7.

## **8. ANNEXOS**



**ANNEX 1**

*Transcripció de la carta del 27 de març de 1876 del paisatgista Joan O'Neill adreçada a Manjarrés i conservada a la Biblioteca de Catalunya (Ms. 3448).*

«A D. José de Manjarrés.

Palma 27 marzo 1876

He creído deber espresarle á V. en esta, lo que no permite la forma oficial de la comunicación adjunta: y es, que la obra á que se hace referencia me parece escrita bajo provechosísimo al objeto que V. se propone.

Ya tenía el gusto de poseer en mi modesta librería la obra que publicó V. “Teoría e Historia de las Bellas Artes “, y también he tenido gran placer en hojear, porque no pude disponer de tiempo suficiente para leerla, su nueva producción “Las Bellas Artes”, obra verdaderamente notable por su fondo y forma, y sobretodo, género que puede considerarse como cosa nueva en nuestra nación. Es ya tiempo para nosotros, de no haber de recurrir por necesidad a Batissier, Voituron, Martiny, Coindet, Emeride David, Charles Blanc, etc etc y demás estrangeros, por mucho qe valgan.

Por todo ello reciba V mi más entusiasta felicitacion. Porque yo también y al mismo noble objetivo que a V anima hago lo que puedo y como Dios me da á entender en defensa del arte, y combatiendo con todas mis escasas fuerzas y limitada inteligencia el salvajismo ilustrado ¡que es empresa tremenda! Siempre estoy dispuesto a colocarme en la brecha.

En el ateneo di unas lecciones sobre el arte, en el círculo de la Asociacion de Católicos, una serie de disertaciones sobre el arte cristiano, asunto propio de tal asociacion. En nuestro periódico de Literatura y Artes, en “El Museo Balear” algunos artículos sobre enseñanza artística, o ideas de la importancia del arte, preparacion, digámoslo así, de los que tengo in mente. No envaneciéndome por estos trabajos, valen poco, pero concurriendo al fin con una piedrecita.

Publiqué en 1862 un “Tratado de Paisaje” que como ensayo y primera obra es lo peor, pero tiene el escaso mérito de ser en su género especial lo primero publicado en España de que tenga yo noticia: y en 1866, un folleto que mereció un para mi satisfacción elogio en algunos periódicos, y especialmente, en la “Chronique des arts et de la curiosité”, que se publica en Paris como suplemento de la “Gazette de Beaux Arts”.

Se me extravió la nota de los ejemplares remitidos á los amigos, y á las personas notables en tales conocimientos, y no recuerdo si lo remití á V: por si cometí esa falta lo subsano remitiéndoselo á V. por este mismo correo. Sintiendo vivamente que la importancia del obsequio no corresponda al buen desдео: pero, quien hace lo que puede, y dá lo que tiene, no está obligado á más.

Entiendo y me parece que entre todos los que por profesion, obligacion, y aficion nos dedicamos al arte, á su enseñanza y defensa, deben estrecharse las relaciones de amistad, aunando á tan noble y elevado fin nuestros esfuerzos.

En consecuencia, ofrezco á V., en lo poco que pueda valer, la mía, que en compensacion le aseguro es cordial y sincera, quedando de V. con la más atenta consideracion.

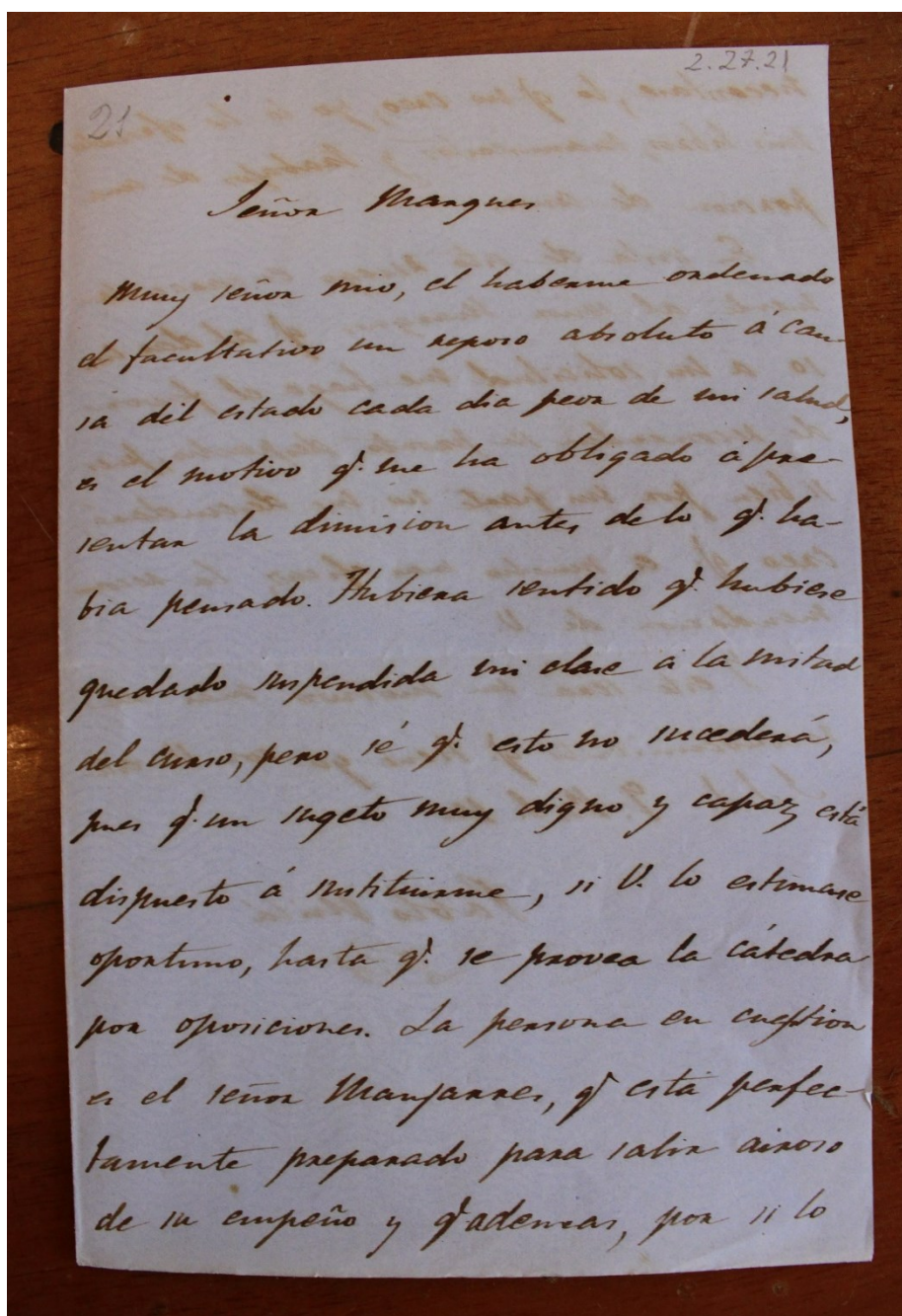
B.S.M.

Juan O’Neill

Calle de Capuchinas 19»

## ANNEX 2

Fotografia de la carta de Pau Milà i Fontanals al Marquès d'Alfarràs, on recomana a José de Manjarrés per substituir-lo i diu haver-li ofert tot tipus de material i llibres perquè el seu successor pogués impartir les classes. Arxiu de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi (Doc. 2.27.21).





necitante, lo q' yo creo, yo le he ofrecido  
mis libros, manuscritos y trabajos de una  
porcion de años.

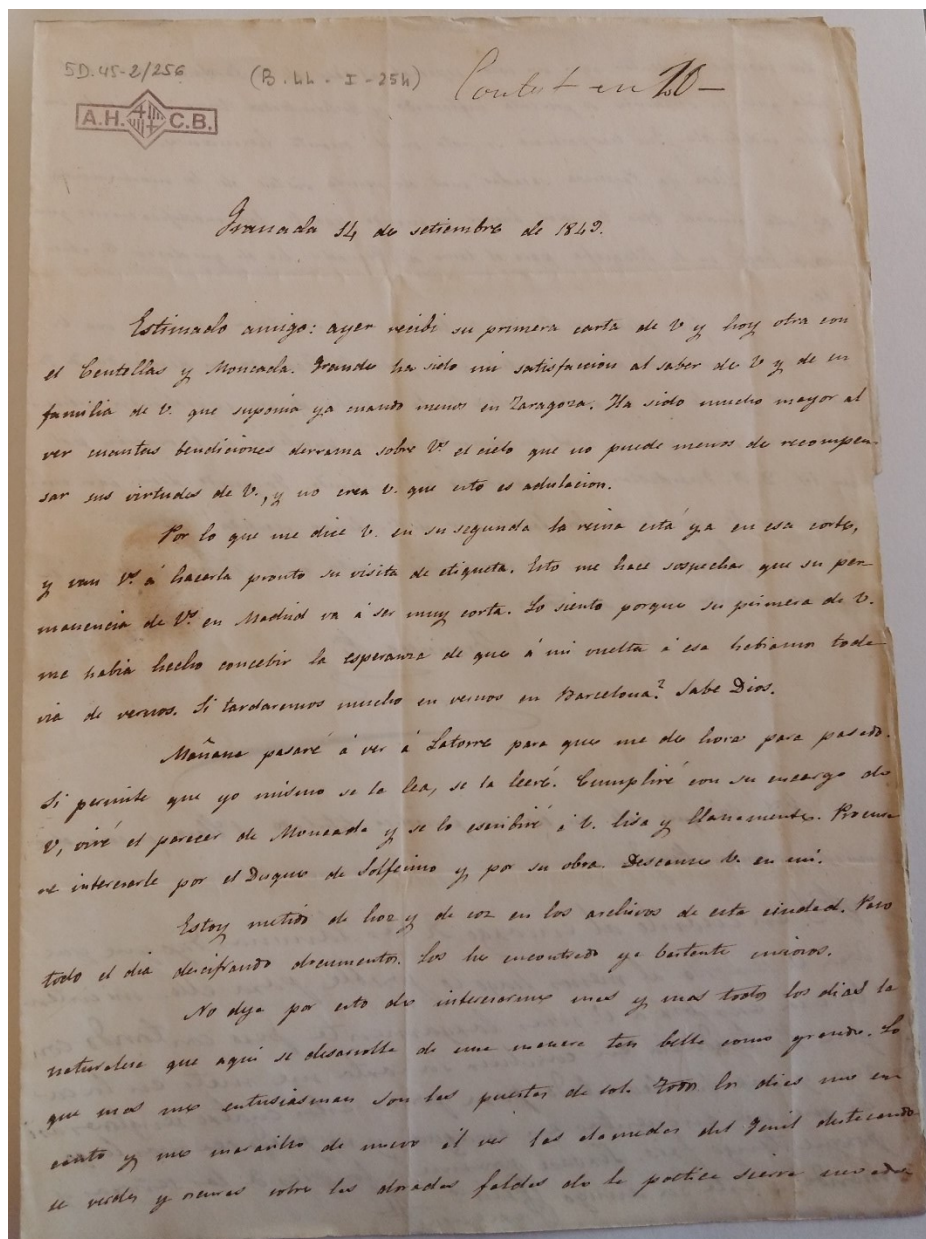
En vista de esto me suplico en consecuencia  
mente al Sr. Marques q' al dar cuenta  
a mi sollicitud me haga el favor  
de recomendar su pronto despacho, pues  
si bien por mi parte no me descuidaré,  
creo q' es mucho mas eficaz la recomen-  
dacion de V.

Y este sera' un motivo mas de  
reconocimiento q' tiene ya con V. este  
S. J. J. Q. B. S. M

Pablo Milá

## ANNEX 3

Imatge de la carta de Francesc Pi i Margall al Duc de Solferino, datada a Granada el 14 de setembre de 1849, Epistolari de Benet de Llanzá, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB), 5D. 45-2/256.





Los montes presentan aquí un color especial al caer de la tarde; el azul del cielo que en occidente se presenta inflamado y deslumbrado toma en occidente un color indefinible. Su transparencia se nota en él! cuanto lemosura.

Lleva ya Parecía sacadas mas de veinte vistas de los monumentos de esta ciudad. Vera V. cosas buenas y cuando diga V. las modificaciones que va a hacer en la litografía para el tomo de Granada he de quedarme V. abor- to.

Un favor deseo de V. ¿Va V. todavía a la secretaria? Si va V. sea V. de saber el resultado de la solicitud que presento. Pasaudo en demanda de do- cumentos y si le es a V. posible acelerar V. la marcha de un expediente piden- tado hace como quince dias en demanda de un privilegio de invención por un tal D. N. Guardiola. Se lo agradeceré a V. infinito. Yo puedo decir con una razón que V. son tantos los favores que de V. tengo recibidos!

Dirase V. ofrezca mis respetos a su Señora de V. y a su mozo. Mande V. a su hijo

Francisco Pi y

P.D. Si que sabe en sea un periódico titulado el Hero, es cosa de nuestro amigo Piig?

P.D. en cuanto al encargo de las laminas digo que que- dara V. servido al menor bago lo posible para ello. mi inten- to era escribir a V. mas largamente pero cortando con que Pi tardaria en concluir su carta me meti en la ca- ma y me he levantado para poner estos cuatro renglones así es que me encuentro en enaguas y no puedo ser mas largo porque tengo frío. Dirase ponerme a los pies de las señoras y mande a este su amigo *Fran<sup>co</sup> Pi y*

## ANNEX 4

Imatge de la carta de Francesc Pi i Margall al Duc de Solferino datada a 28 de juny de 1853 i conservada a l'Epistolari de Benet de Llançà, AHCB, 5D. 45-2/305.

1853  
5D. 45-2/305 (B.LL-I-298)  
Juny 28 de juny.

A.H. C.B.

Querido amigo Laura: me han dicho tarde y  
tardí que te extraño mucho mi conducta para con ti durante  
tu permanencia en esta corte. Me creo pues en el deber de dar á  
ti explicacion.

Escribí a ti una carta hace cinco ó seis meses: no ha venido  
la contestacion y he debido creer naturalmente que si nuestra amistad  
no está rota, está cuando menos muy debilitada.

Viendo los sucesos de la Historia de la Pintura, amigos, ca-  
necidos, pecadores, de quienes, apenas me acordaba, hombres de todas  
las edades y de todas las opiniones me escribieron ofreciendome y  
recomendando su amistad y su talento; mi antiguo amigo Ferrer  
fue quien el unico que guardó silencio. ¿Qué hebre yo de deducir  
de aqui? ¿Hacer, dije para mi, sentiria y debes seguir las relacio-  
nes con un hombre que lleva sobre si los anatemas del clero y  
del gobierno. ¿Puedo acaso quejarme?

Sobrevino algun tiempo despues el parto de San Simón.  
En otras ocasiones semejantes me escribiste tú. Venia de jubilo y  
entusiasmo; tú me ignoras tú con un silencio. No es este un  
buen motivo para confundir mis dudas?

Viene tú por fin á Madrid. Me lo escribiste tú antes  
de salir de casa. Me mandó tú algunas un mal billete  
despues de su llegada. Estoy seguro de que si tú hubieras  
seguido con la amistad que antes me habias tú. ¿por  
qué en dos dias un par de versos. ¿yo como hebre de la  
bes que estás tú. aqui? ¿Sabe tú. cuando lo supo? i los  
quinze dias.

Amigo mio: no he podido o verble a tú. por



que he escrito que en lo aconsejaban las leyes de la dignidad  
y del decoro. Todo me induce a sospechar que a b. le he de  
perar el verme; y yo hubiera obrado firmemente si a pesar  
de esta justísima sospecha me hubieran obrado a poner los  
pies en su casa de b.

Me sentíolo vivamente que b. en lugar de callarse sobre  
este punto, como debía, haya b. manifestado excel que es un  
tiro de no pasar a ver a b. fue por ser b. duques y ser yo  
escriba de la nobleza. b. me conoce demasiado para tener  
derecho a concebir siquiera con respecto a mí un tan dulce  
bellido pensamiento. Yo obingo una idea profunda a ciertos im-  
taciones pero no a las personas que los representan. Mientras  
existen han de tener naturalmente quien los personifique  
y los encarnen. Mas, ¿cómo no se yo que b. no se preocupa  
de sus unos títulos? que b. se ha visto de ellos delante de  
mí a consejo melle? que b. es quien me ha revelado una  
y mejor los vicios y hasta los crímenes, hordos y de  
pugnantes de su clase a que b. pertenece por haber dado  
la permitida de empujarse de una joven que es duquesa.

¡Ojalá un mundo fuera b. duques y hasta príncipe de ori-  
gen, le quisiera a b. por su posición a por sus buenos propósitos.  
deben estar de existir porque fueran b. un Duque de los tá-  
nos a un duque del Infantería?

Mucho más he sentido aún que por haber manifes-  
tado a b. mis deseos de que leyera b. algo sobre la oculta  
ción de este siglo haya b. dicho a: ¡Sol que yo tuve la pre-  
sencia de ponerle a b. al frente de la democracia. A  
dejar verdad no creo que haya dicho b. tal primero por  
que yo me le escrito a b. nunca en esta sentido y en el



quedo largos porque supongo que no he de quedarle a' vue-  
 stras talas para daros impotencias. Para ser jefe de un partido  
 de se requieren dotes que le mismo conozco y confio que no  
 tengo como con una gran flexibilidad de corrector unido a' un  
 grandisimo energico, conocimientos profundos en las ciencias po-  
 litico-sociales y sobre todo un valor a' toda prueba. Es preciso  
 advertir ademas que aunque reuniese a' estos dotes no po-  
 dria proponerme una cosa semejante un hombre que como  
 yo no es mas que uno de los muy ocultos colidos de la  
 democracia. ¿Quien soy yo para parecerme al frente de  
 ningún partido?

Amigo ~~Harvey~~ siento deber decir a' V. todo esto:  
 me parece imposible que despues de tanto tiempo de  
 haberme y acibirnos no me haye V. comprendido. No  
 le habia dicho a' V. alguna vez que yo no me habia de-  
 cidido a' V. por ningún partido, pero que en el dia en  
 que me decidiese no seria yo uno de los hombres tí-  
 picos que ven cuando de bonos para el todo género de a-  
 contaminacion? no le habia dicho a' V. tambien que  
 sentia en mi instintos completamente revolucionaria-  
 rios? Como he podido V. pues sorprenderse tanto al  
 verme salir a' le hue oliviando mi rollos: soy anti-  
 existencial, republicano y socialista?

V. vejanme un hombre de mundo que yo,  
 porque he frecuentado a' mas que yo en centros de  
 corrupcion. Usamos testigos del que me acuerdo, ha  
 atribuido mi impudencia aprobada a' una operacion de  
 reduccion facilitada por mi alma condono y virgen  
 como V. la llama. Ay, amigo, y como me alegraria  
 ver yo de que esto fuere cierto! Mas desgraciado

mundo no es ni poder ni ser porque yo no he ido nunca  
 a el más sencillo sino el más ceptico y el más im-  
 pio de los hombres. Si tiene en su album una pintura más  
 allá me tiene el retrato tal como hasta hace poco  
 he sido. Yo no he sido ni en Dios, ni en la ciencia, ni  
 en el hombre, ni en nada. Yo he escrito sin conciencia,  
 con el solo deseo de meter ruido y de decir lo que otros  
 no hubieran dicho. Yo he traído al mundo historias  
 que nadie que se ha ido interiormente que se descer-  
 tachime y punto menos que imposible. Yo he escrito  
 sobre arquitectura unos artículos que del mismo tiempo  
 de escribirlos habrían podido desvanecerse de un golpe.  
 Yo he escrito los Recuerdos y Habla de Popiano sin  
 ningún sentimiento hacia lo bello, con un entusias-  
 mo siempre fingido, mintiendo siempre, trabajando por  
 escrito en los demás impresiones que yo nunca he  
 recibidas. Yo me he visto en silencio de mi vida  
 en la y estupefacto que engañado por el talento del  
 actor tomaba lo convencional por lo real y en con-  
 trita razón, donde no había una que menta-  
 ra y opinión. Sé por experiencia y creo que he-  
 te por intuición que este país de botas de no es  
 sino lo que se le dice de una manera sagittal  
 y unido; y a través de parecer original he falsado  
 la ley de la cosa, la ley de la religión, la  
 ley de la historia

¿Quién es aquí el que conoce? es el mundo  
 que me conoce a mí o yo que conozco al mun-  
 do? Nunca he conocido el movimiento del mun-  
 do en esta en relación con estos instintos y  
 estos prototipos de alto rango; me es que



comprendo que esta no es sino el conocimiento de las cosas  
muy insignificantes de nuestra sociedad.

O sea que si yo no hubiera conocido al mundo,  
me hubiera conocido tanto al leer los pintores, hechos  
de él por los escritores? Soy socialista y el socialis-  
tismo es el que me ha dado la fe que ahora  
afortunadamente tengo; pero yo voy a decir  
que yo admito una regeneración pronta y rápida  
de la humanidad por medio del amor; yo no ad-  
mito sino una regeneración mas o menos lenta  
por medio del deber, o por mejor decir por medio  
del egoísmo. Yo no ve los cambios que en ideas  
puedo haber experimentado yo en los años que he  
venido de no venir; pero uno que si tuviera  
ocasion de haberlos no los encontraría tan de  
tanta una a otra como si lo ve la figura. Se ve  
videncia una en el estado de la ignorancia a los  
verdaderos ideos sociales que del antagonismo de  
los ideos miseros.

Pero digamos lo sea para interesar; es  
en verdad que en un país bien miserable aquí  
en que después de haber sido con gusto y ponde-  
do los escritos convencionales de un autor, se asustan  
al ver a un libro la verdad con toda su modestia.  
Yo, finalmente, no he podido menos de reírme  
al ver el panico que se ha introducido en cien-  
tos gentes al leer las brutales y estupidas  
particulas de los escritos y obispa contra el

mi obra. Porque vamos a ser francos: en aquellas partes  
 donde via b. muy que una ignorancia superior, un  
 total carencia de conocimientos filosoficos? En otros  
 pais aquellos pastores no hubieran hecho mas que  
 repetir le vicio y el error, solo aqui podrian pro-  
 ducir el efecto que produjeran sobre Espana por  
 bre pais de batallas!

Pero ya esta carta se ve bastante larga.  
 Amigo Leandro: espere de todo lo escrito mi omi-  
 tud no se ha entendiado en lo muy minimo: voy  
 el mismo que entienda sea cualquiera la brevedad  
 bajo la cual me habria todas estas cosas siempre de  
 pronto a hacer lo que por b. pueda: b. diria  
 si le sucede a b. lo mismo, debiendo ad-  
 vertir a b. que pueda b. ser completamente  
 franco, que para no porque b. diga que no  
 he de reventar en lo muy minimo

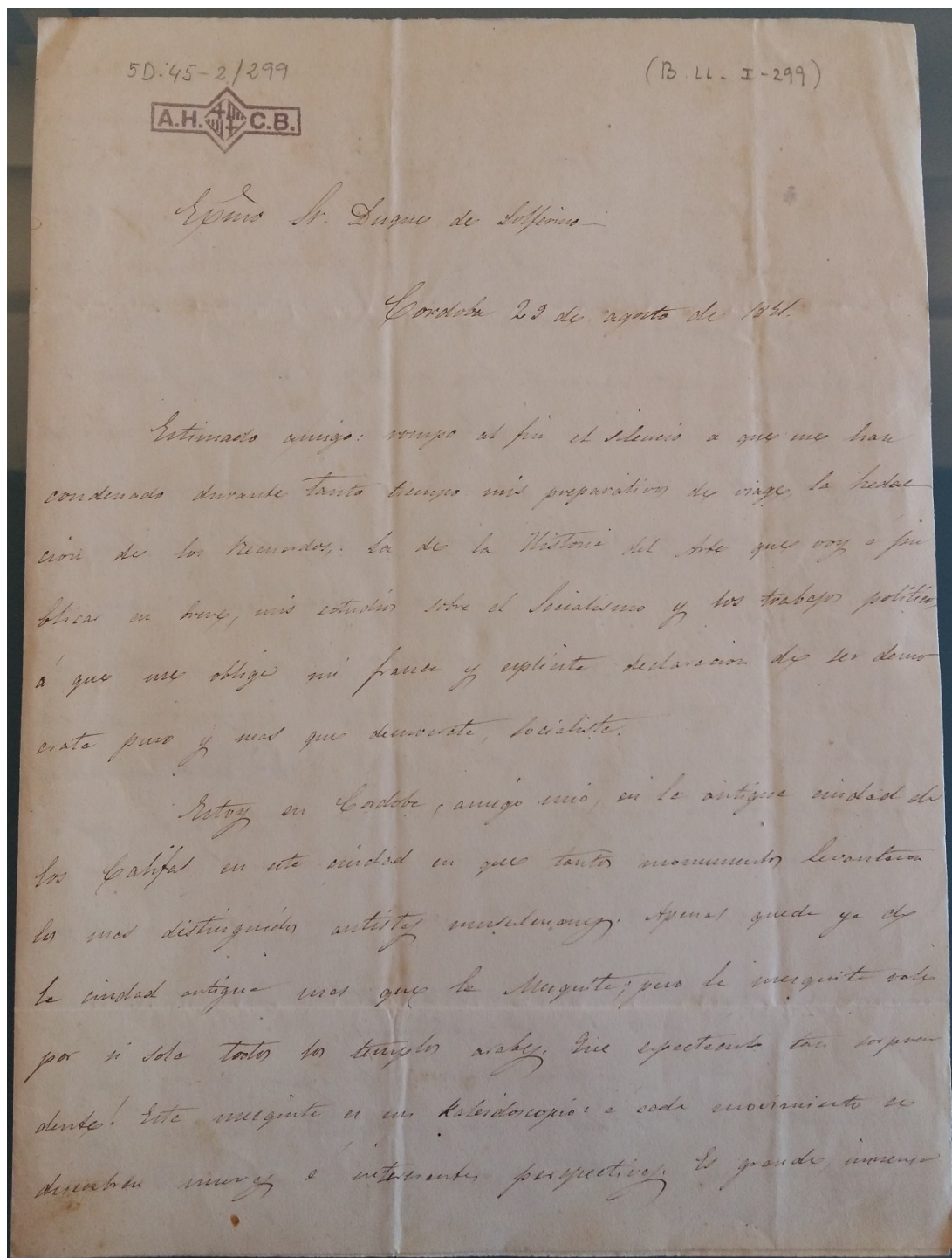
Se es

Marcos Pic



## ANNEX 5

Imatge de la carta de Francesc Pi i Margall al Duc de Solferino datada a 29 d'agost de 1841 i conservada a l'Epistolari de Benet de Llançà, AHCB, 5D. 45-2/299. Vegi's



y se acordaba uno al ver sus obras y sus bellezas de edificación. Esta rep-  
 resentación en ella una catedral cristiana: es grande esta catedral y sobra  
 por ser sin embargo un punto en el espacio. Que fortuna que uno  
 puede ver participar de los gozos que tengo en el uso de este gigan-  
 tesco monumento. No es la Alhambra de Granada, es mucho mejor plaza  
 que la Alhambra. La Alhambra no respira más que delicia y de  
 voluptuosidad: en este magnífico templo es sereno, bello y grande.

Entramos ayer en la Puerta y me metí agachado a una boti-  
 ga en el fondo de una inmensa cisterna, agua que para ser una  
 de las cosas de profundidad por debajo de las faldas de Sierra Morena  
 vana. Anduve por ella más de media legua con el agua hasta  
 la rodilla. Que de ideas se me ocurrieron. He yo un círculo y de  
 con solo un escapulario de número: el que me acompañaba me iba ve-  
 licando observar el trabajo que había estado la cisterna, los muelinos, y  
 en que cubrían las conductas los obreros, las bombas que van a  
 abrirse sobre la superficie de la tierra, las bellas estatuas que he  
 ido formando el agua. En la tumba estaba una caverna que empere-  
 be por

El corazon de una roca

Heva yo por estandarte,

La luz de la historia, el ruido del agua, el uso que repre-  
 senta nuestros pobladores, el objeto de sus trabajos, el modo y man-  
 tener con sus mientes algunas cosas que de un mundo son



esta impresión mi juicio sobre cantos existencias, sobre cosas verdaderas,  
y sobre cosas encantadas. En fin, espero de que la lectura gustará  
a lo menos mi expedición -

Recuerdo que tengo un libro de un duende y poco a poco  
plata. Noble de las bellas de un drama de la voz y la  
fuerza de los defectos, que son pocos. El principal es que entre el  
acto tercero y los dos últimos no hay una transición bastante fuerte  
entre. Así como esto el final de aquel acto la acción parece ser  
un solo y estoy seguro de que el espectador al ver correr el telón  
hallará en armonía del teatro y satisfactorio. En otros defectos consisten en  
que se ve en muchos puntos del drama una influencia derivada  
de directa de la lectura del Hamlet sobre el mismo de lo. La p  
en un momento de Puzos tiene algo de la filosofía; la escena de los sepulcros  
por este motivo por los mismos razones y colorado del mismo modo  
que la de Shakespeare. Hay otro defecto que hacer que la naturaleza  
tiene parte en la base de los puntos de la vida del hombre es un  
bello pensamiento: pero no es bueno repetirlo. Esto lo he hecho lo  
y en el Corinto y Manca. No hablo de los defectos de estilo por  
que esto ya sabido de lo ni de algunos defectos de tono  
que estoy seguro corregir. Lo recuerdo lo lee lo de un  
se ve lo que soy explícito: mi mi amigos me lo

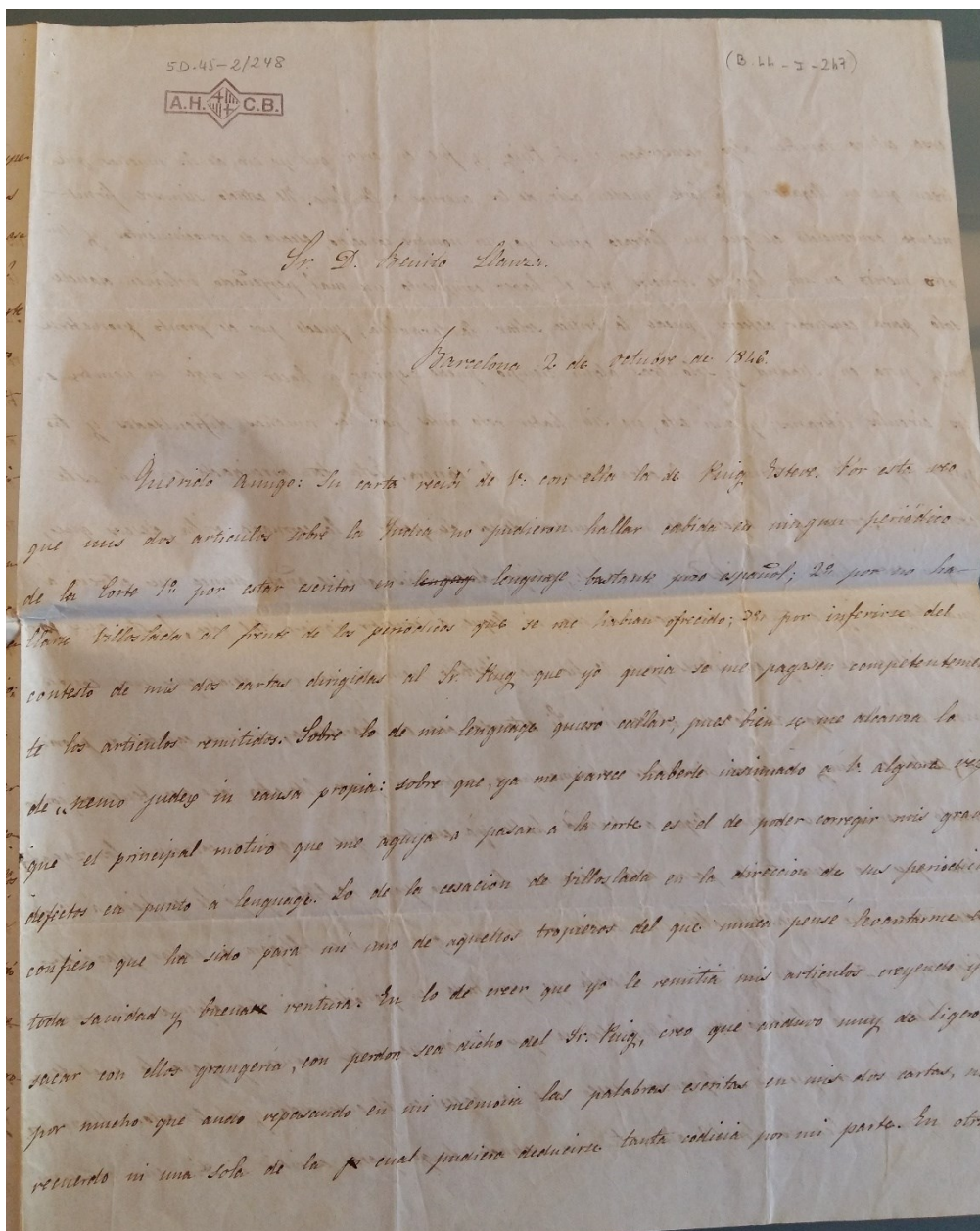
mismo franquicia para hacer observar las bellas que los defectos  
 Sabe que me creste b. dirigere b. a Cadix  
 Pringens b. a los pies de las Sencas, salud de el  
 humano, a Mene y otros amigos y ves b. en el fondo  
 de mundo a la esp

Mercaderes P. y



## ANNEX 6

Transcripció de la carta de Francesc Pi i Margall al Duc de Solferino datada a 2 d'octubre de 1846 i conservada a l'Epistolari de Benet de Llançà, AHCB, 5D. 45-2/248



esta estubo tambien algo descontentado el Sr. Pizarro, y fue en creer que yo era de los muchos que  
 creen que en llegando a la Corte pueden salir de los cuernos a la Luna. Me estubo siempre firme-  
 mente convencido de que un librato como yo, sin nombre conocido, escaso de conocimientos y sin  
 otro mérito en mi hoja de servicios que el haber compuesto un mas' perfeñado volumen donde  
 solo para censurar defectos queda la critica saltar la taravilla, puede por de pronto prometerse  
 muy poco en Madrid y solo tras algun tiempo pueda aspirar a hacer se oiga su nombre en  
 los circulos literarios; y aun esto, no sin haber roto antes por las muchas dificultades y tra-  
 picones que de continuo se le atravesaran en la carrera. Esta tan averiguada en mi esta  
 conviccion, como que apenas de mi muchos desean de pasar a la coronada villa, desean que,  
 segun creo hasta manifestado ya a V. Srigo desde unos quince años, nunca me atrevi a  
 marcharme y entrarme de nuevo en ella, ni llegue a concebir siquiera tal idea, hasta que por  
 su amistad de V. Srigo y el interes que V. Srigo ha manifestado siempre por mi desde que nos conoci-  
 mos crei ver algo desborrado el camino. Si estando sea en Barcelona, en una capital de provin-  
 cia, sostome muy amargos indultos abrimo para entre los pocos literatos que sea tenemos, como  
 puedo crearme que apenas llegue a Madrid habra ya escritores que vengan a calzarme los zapatos.  
 Mas, que no desee tanta pasar alla para dar luz como para recibirla; y yo le confieso a V. Srigo  
 todas veces que si hablase alli una colocacion decorosa que me me obligara a pasar y la de  
 librato, en Lima y en mi amiana si data ya fundada su periodico en otra alguna con que  
 sea fuera en la lista de la Regencia que tengo ya entre manos y para la cual tengo  
 ya contratado un impresor. Aprended dello que no hallame el entendido y el librato. Maso sea  
 que apenas alcance los 22 años: tiempo sobrado tengo para escribir si Dios me conserve



la red y en cuenta el campo al voto digno que me ha dado.

Como quiera que ello sea, estoy con ti en que debo armarme de paciencia y tomar las cosas como ellas viniere; pues ni cabe el hacer otra cosa, ni se suena desistir cuando tengo así en la mano un Dios que me lleva por la mano y un amigo como V. Suyo en gracia; y pues espere de Dios todo; ¿cómo no habría de poder esperar ocho? Sírveme que de esperanzas vive el hombre; y aun para mí tengo que por muy atrevida que puse la realidad, si a ella solo debiéramos adherirnos, no habría sobrado tiempo ni espacio para quitaros esta miserable vida que Dios nos da. Aguardárlas lo de Anacleto; y si también llevamos carpetazo, con Dios y ayuda, que donde una puerta se cierra otra se abre. No hay nunca para que dar contra las paredes, cuando nos queda aun en este mundo tan ancho campo para irnos.

Más pasemos a otro punto: dos folios de V. S. ya escritos y me acuerdo a saber en que las he empleado; gran comedia de escribir sentí en pluma según va de figura. Su carta me recibió de ti y con ella noticias muy interesantes sobre la famosa catedral de Burgos, la bellísima catedral de Siracusa, el monasterio de las Huelgas y la pobre y marginada Iglesia de S. Pedro de Cardenas, donde, mal año para los que tal hicieron! ni queda siquiera en pie una mala piedra: que nos diga: ¿aquí después de muato siglos de cuerpo presente aquel famoso capitán llamado el Cid de quien están tan llenas las historias; el cual estando ya en su ataud pudo aun mirar a su lejante apaña para vengar el agravio que iba a hacerse un hisopero de mora tomándole de aquella la su basta que no pudo llegar, mientras él vivo, aun moro sin cristianizar, vive el apostol Santiago! pues, cuando ha de llegar, amigo mío, aquel venturoso día en que llamemos en España sacrilegos no solamente a los que fueren en el ato del altar si pero también a aquellos que diere en las piedras del templo ni aun con sus varilla? Por Dios mío! no basta aun que los siglos cayen cascando muchos monumentos y las ruinas se extiendan sobre ellos en mano viva que si aun preciso que menguados saca-



dotes y buenos arquitectos de campo y ciudad toquen en lo que el tiempo y los pueblos respie-  
 taron? Mas, ¿es de Dios la culpa? ¿cómo se oye de la importancia intrínseca de estas antiguas  
 fabricas arquitecturales? ¿Saben acaso ellos leer la historia de las sociedades en estas robustas par-  
 tes que han hecho tan venerables sus sombras que las traxeron, los siglos que volaron sobre ellas?  
 Bebe V. al mas pintado la historia de la edad media escrita en caracteres góticos que él no sabe  
 ni descifrar: dara de mano con ella y la arrojará con el mayor desprecio alla en la mas inmundicia  
 de un basoat si así le viene a mano. ¿Que de estrano quis que aun hombres de alguna va-  
 lia misen con indiferencia y hasta quiza con placer que vengan a las ruinas de estos nobres monu-  
 mentos? Pues no es bueno que cuando entra en un templo gótico uno de estos hombres fin-  
 chados que de todo parece se entienden; que luego para ponderar cuantas maravillas le causa  
 la vista de las tres o cinco sobrias naves, exclame con voz buca y entusiasmada, ¡ay! una gran  
 dera, Señor! y cuantos trabajos! tengan ahora un metro prohemio, y si quieren declarante á com-  
 parar una de estas fachadas que me entran los dedos de la mano. ¡Piquera es esta! otros siglos serian  
 aquellos en que tal se hizo; mas quiza son los tiempos que alcanzamos. Le parece á V. que  
 hasta ahora, como dice Solís, no se ha comprendido el sustento profundo ni la significacion propia de  
 la arquitectura; y en segunda tengo yo para mi que hasta ahora no he visto uno que llegar á sospechar  
 que pudieran tener alguna significacion los monumentos. Del gran libro arquitectural solo he llegado á co-  
 nocer ahora lo bello de un capiteo, lo magnifico de un cobertizo; faltame aun conocer lo que esto y aquello  
 significan. A brevedad hallara V. mi idea; mas no es por esto menos cierta. Tengo á un lado una puerta  
 que puede cerrar el campo de toda ciudad. Ya V. sabe como aqui en Barcelona no ha unido que se me-  
 dio á uno de nuestros mejores pintores que el palacio podia ser semejante á lo gótico, que es como si dije-  
 ramos que el con palacio podia ser capaz de representar muchos mas años de los que consigue. Pero  
 baste la idea del pintor, si le mando que trazara su plan, y ya trazado que quisiera luego unirse á  
 la obra. Leardio y por eso anduvo <sup>siempre</sup> por dentro ~~del~~ en el remozamiento; buenos males pasamos en

poder apreciar lo bueno de su idea, mas nunca se tarda cuando llega, tras mucho dudar y esperar, en  
 darte ya el placer de ver pintados los parados anteriores hasta mas abajo del primer piso. No voy a  
 decir que falta belleza en el conjunto, ni aun gusto en los detalles; ni voy a decir tampoco que hay  
 hecho el Sr. Pirgalt mezcla alguna del estilo gótico con los demás estilos; no hay nada en todo el edificio  
 que no sea gótico, aun cuando se le espamine con detencion desde la base hasta el cornamento. Se vea bien  
 de ver que el Sr. Pirgalt cree que existió un estilo llamado gótico, y que se le alarce sin cuales son sus  
 límites; mas, ¿sabe acaso el pensamiento que presidió a la adopcion y progreso de este estilo? Ya lo habia el  
 sentido por mí, que el gótico ofrece una admirable unidad en medio de una variedad hasta cierto  
 punto enorme; que esta unidad y esta variedad son consecuencias forzadas del espíritu de aquellos siglos;  
 que adoptar la una sin admitir la otra es adoptar el principio de un sistema rechazando el fin; que desde  
 el punto cuando se cansa que si bien la variedad camija en el palacio falta en ella la unidad, fuente de  
 belleza en las artes? Tampoco se le habia ocurrido a ti que el gótico, como todas las cosas de este mun-  
 do, tuvo durante los tres siglos que vivió tres épocas bien distintas, la de la infancia, la de la virilidad  
 y la de la decadencia; que en la primera y en la segunda la ojiva es la generadora de todas las líneas;  
 que en la última el capricho salta mas allá de la curva elíptica y se entrega a toda suerte de curvas; que  
 en la primera época la ojiva se presenta sencilla, en la segunda, atrevida y en la tercera, estúpida y caprichosa  
 figuras. Y pues que aun poco armónico podrá parecer a quien lo cubren el conjunto de su edificio  
 donde las tres épocas están barbaicamente confundidas. Mas, ¿en caso este defecto culpa del pintor?

Estas y otras razones que omito por sabidas me indujeron no ha mucho a empezar a  
 escribir la historia de la Arquitectura, para la cual tengo ya encargada una segunda dibujo a un tal  
 D. Angel Rubio, joven grabador nuevo mio, cuyo nivel me queda en cargo al Sr. Antonio Bravo. Deseo  
 las son las fuerzas mias para tan mala empresa; mas ya que no alcanza otra cosa, abriré quizás camino  
 para que plumas de mas alto temple se ejerciten en este nuevo género de composicion mucho mas defi-  
 est de lo que a primera vista se presenta. Me resuelto dividir la obra en dos partes: en la primera



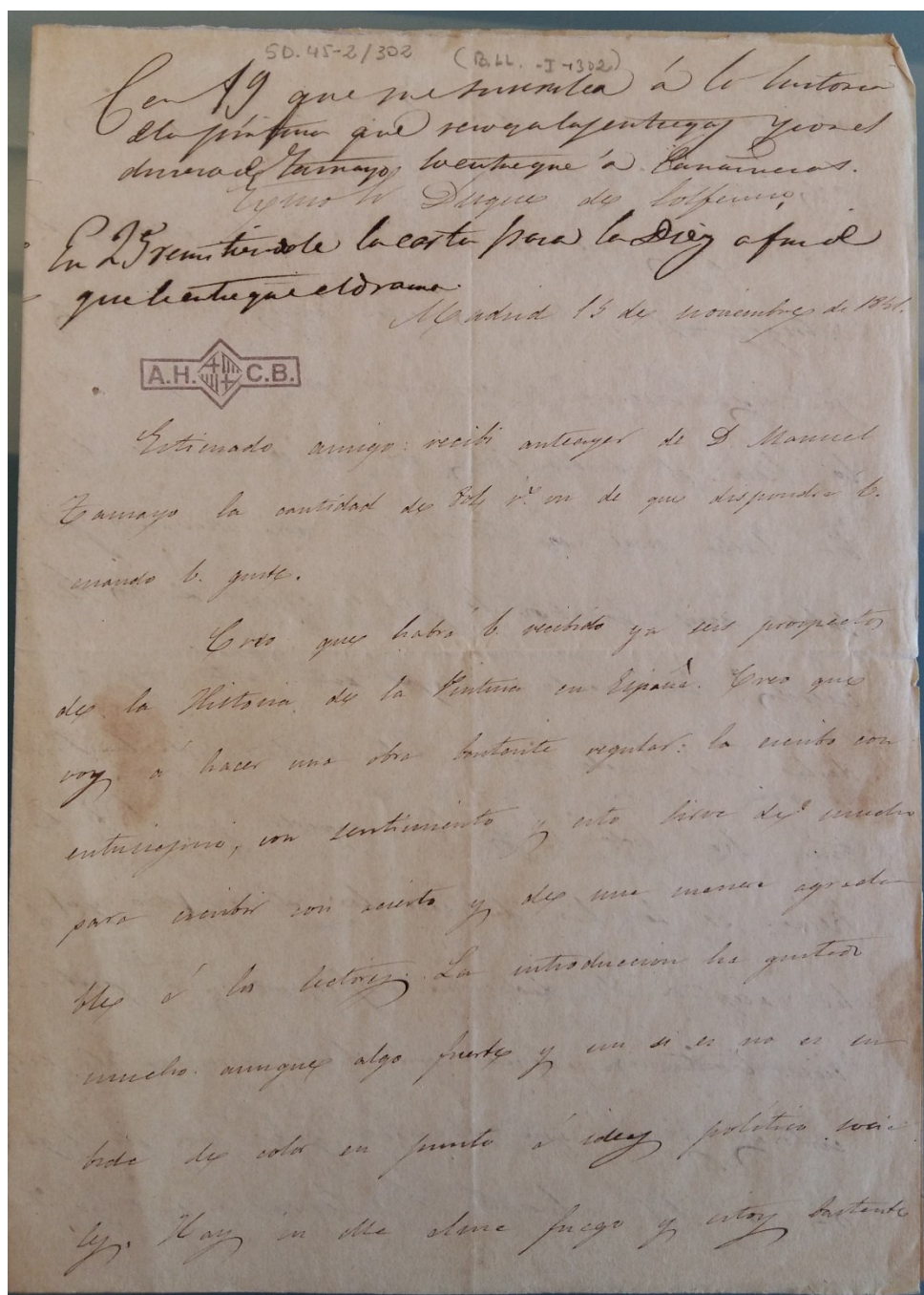
me significa su presencia. Si algo más ocurre, no dude U. que se lo escribiré a la cuanto  
antes  
Siempre U. Saluda a su hermano Rafael. Reciba U. el verdadero afecto de su  
fr. Verdadero H. y amigo

*[Handwritten signature]*

## ANNEX 7

Imatge de la carta de Francesc Pi i Margall al Duc de Solferino datada a 15 de novembre de 1851 i conservada a a l'Epistolari de Benet de Llançà, AHCB, 5D.

45-2 2/302.





Satisfecho de ella. He sabido b. que de un muy poco  
 voy a ser todo otro Sotopueblo.

He he entregado ya a los editores  
 entregados 2<sup>o</sup> y 4<sup>o</sup> otros siete muy sencillos y  
 yo muy. Parece lo el mismo que este que he  
 lo lleva el diablo. Pero en un índice que he  
 he hecho mal en tomar otros obra segunda y  
 sobre mis nombres se puede ver de los Res  
 cuerdos? En cuanto concluya esta carta voy a  
 darle una mala noticia: la Historia de la Pen  
 tura he sido muy bien acogida por S. b. he  
 Primer. Se le han dedicado los editores (no yo) y  
 he aceptado la dedicación oportunamente en publi  
 cion. Continúan además con buen número de vol  
 entos y me que el error que no se digna  
 se a S. b. hasta la tercera entrega. He



V. que no sea con tanta urgencia que se cargue.

Entonces concluyendo el tomo de Honor.  
no faltar ya más que entre otros los  
empresarios luego el de Córdoba y Sevilla  
que ofusca bastante campo a la prensa.  
Pero como V. pueda exponer ocupaciones y con-  
tento por que no que una adquiriendo alguna repu-  
tacion y esto me satisface más que de  
dentro apuro de lo muy bien que me viene  
cuando lo necesito.

V. no me habla ya de proyectos liter-  
arios. Que se vea V. un hombre que enen-  
te con los sucesos de V. abandona tan pronto  
una carrera que podría dar a V. un nombre! lo  
to es sorprendente, aunque más lo yo también  
los amigos que V. a la hora de esta mi en-  
tre una sociedad en toda España.

Digame V. que le habla a V. de esta

miances, desir que s'ajoute à ce que je vous en ai dit  
 déjà. Le qu'on a vu la exposé un peu de la y en  
 tice que une Ambassadeur engagé en une provin-  
 tier. Amis, amis Amis: concevez à ce que en la  
 à la politique à la lettre à en d'après une que  
 puez d'acte à la politique.

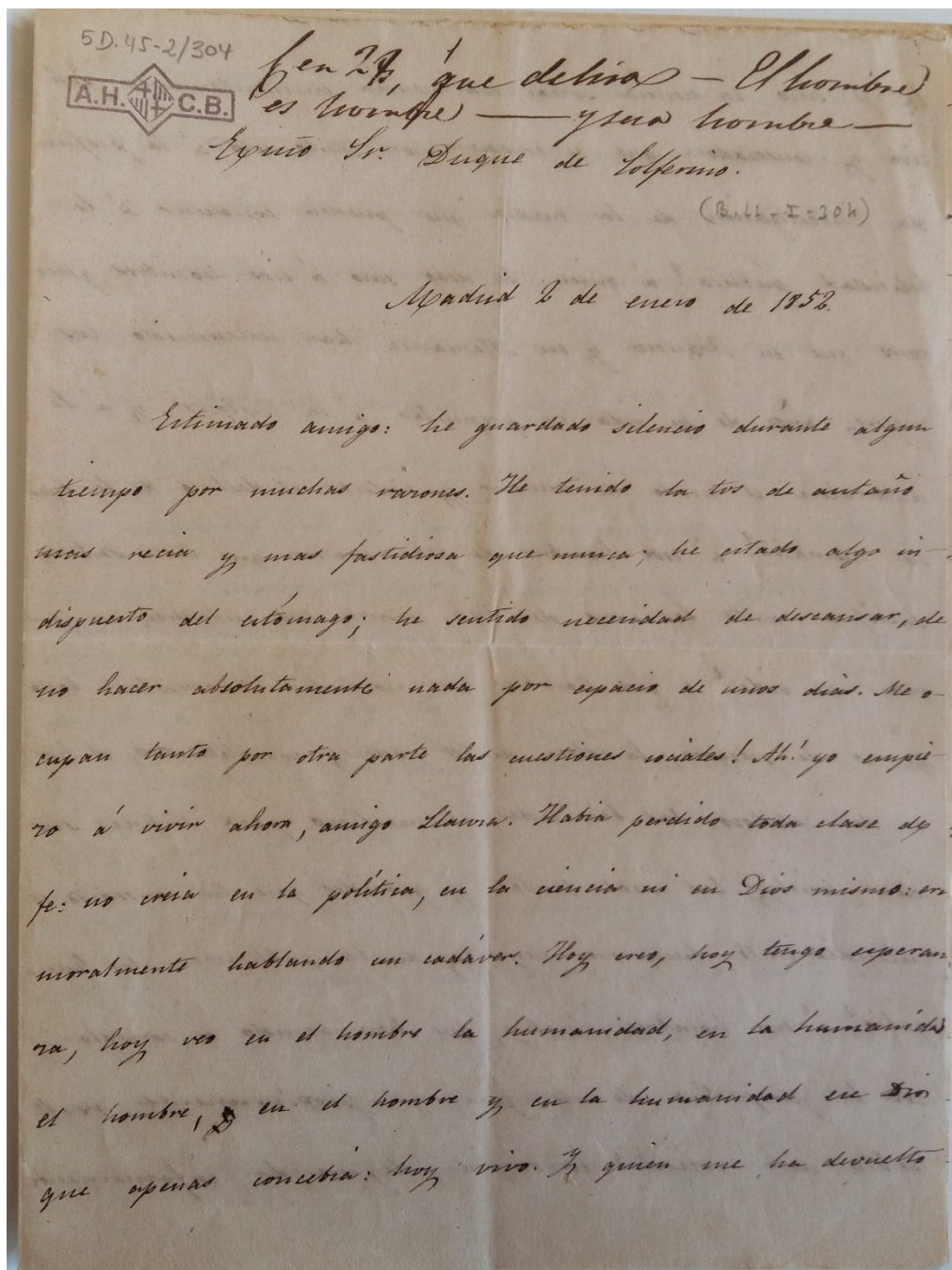
No puez d'acte à la politique en tout.  
 puez d'acte à la politique de la politique  
 s'ajoute à ce que je vous en ai dit  
 à la politique à la lettre à en d'après une que

Amis, amis Amis: concevez à ce que en la



## ANNEX 8

Transcripció de la carta de Francesc Pi i Margall al Duc de Solferino datada a 2 de gener de 1852 i conservada a l'Epistolari de Benet de Llanzá, AHCB, 5D. 45-2/304.



La fe sino la ciencia social, esa ciencia eminentemente positiva y consoladora que se consagra con tanto celo a la profunda investigación de los medios que pueden conducir a la felicidad pública? a quien la debo sino a esos hombres generosos que en Francia y en Alemania han consumido los mejores años de su vida en preguntar a la historia y a la naturaleza el modo de cumplir y acelerar el destino de la especie humana? a esos hombres de gran corazón que han sabido sacrificar ante las auras del bien común sus intereses, su porvenir, su vida? a esos hombres que no dudan en arrostrar todo género de peligros, la colera de los poderes constituidos, el horror del calabozo, las barricadas, el martirio para sostener sus ideas sociales, las más santas y grandes que ha concebido el entendimiento humano después de la publicación del Evangelio? a esos hombres ilustres que han venido a consolarnos con la perspectiva de un porvenir propiamente restituido a una sociedad corrompida, degenerada, infamemente



protituida, encenagada en la miseria, manchada por los mug  
 rezos videntes, cubierta de heridas, salpicada toda de sangre?  
 a esos hombres, tan grandes cuando menos como los Apos-  
 toles, que duenos completamente de la ciencia abren a la luz  
 de la mas brillante filosofia un camino oculto bajo  
 espesos matorrales llenos de abrojos?

Ah! cuan mal y cuan injustamente se juzga a  
 los socialistas! se les trata de ignorantes y son ellos los  
 grandes filosofos del siglo! se les trata de impios y son  
 ellos los que han venido a encender de nuevo la llama  
 de la fe entre las tinieblas del scepticismo! se les  
 llama utopistas y son ellos los razonadores, ellos los que  
 nunca que han sido capaces de concebir y desarrollar  
 sistemas completos! se les ridiculiza, se les llama pre-  
 cisadores del robo y del saqueo, se les acusa de anar-  
 quistas y de conspiradores de oficio y son ellos los  
 que mas han trabajado y trabajan para establecer un  
 orden natural, eterno, eterno! Quieren parar por la via

solución porque no se les dejó otro camino, porque se les tra-  
 te como perros, que como perros<sup>?</sup> como animales. Predicen el  
 triunfo de la anarquía porque he sido siempre la anarquía la  
 que he precedido a las grandes reformas, porque un orden  
 nuevo surge necesariamente en desorden anterior, porque  
 tal es y he sido siempre la ley del mundo social, por-  
 que tal será esta ley mientras al individualismo no  
 preceda la revolución, a la guerra moral se par moral,  
 a la incoherencia la armonía. Quieren más de la fuer-  
 za porque solo con la fuerza se vence la fuerza, porque  
 los medios pécipios que han propuesto y proponen son  
 derroteros, escarneados, sarcastizados, de la manera más  
 inmoral e impia. ¿Que más pretenden hacer por fin que  
 lo que he hecho y debía hacer la clase media  
 con el feudalismo? Pues que: la revolución en las ideas  
 políticas se ha hecho de otro modo que usando de  
 la fuerza? Pues que: el obstáculo de las libertades civi-  
 les ha sido regado más que con sangre?



2.

Amigo Breito: t. es hombre de corazon y estoy segu-  
 ro de que tarde o temprano seré t. tan socialista como  
 soy y seré todo mi vida. Atiende t. todo genero de preo-  
 cupaciony: lee t., lee t. sin prevencion y aunque t. o-  
 yendo no te van de tu imaginacion sino te de tu ra-  
 zon y tu conciencia. No hay ningun hombre honrado  
 que pueda dejar de ser socialista en cuanto conoce  
 las idey sociales: no hay ningun hombre bueno, ver-  
 daderamente bueno que no debe decir al leerlo: Dios  
 es quien me señala ese camino. Quien que siente sus  
 latir su corazon se capen de considerar sin consueve-  
 los males que agobian nuestra sociedad? se degenera-  
 vivon en que está generalmente el hombre, la guerra  
 encarnada que devora sin cesar nuestros families,  
 la miseria y la estúpida ignorancia en que tene-  
 mos aun a los pueblos, lo sabemos que abre en  
 tales individuos e individuos una rigura en sus

por inquiete en su origen, inquiete en su comunión,  
 impie y pío a la vista de su antipoda la pobreza? ¿Lun-  
 tos con los que gozamos, cuantos los que sufrimos? Ah! hay in-  
 quiere lugar a la comparación? y si la hay como no u-  
 nos cubre de vergüenza el rostro? como es posible que  
 visitemos el remordimiento? Dios es juez un tirano, es  
 un infame? No blasfememos de Dios; blasfememos in-  
 de los hombres, condenemos con toda la energía de nues-  
 tra alma el egoísmo, la ignorancia y el orgullo que  
 se oponen a la realización del bien sobre la tierra.

Los principios y el fin del socialismo son sencillos, a-  
 unigo Stone: un hombre b. un camino el que es el  
 verdadero camino del la virtud y del bienestar. V. la cen-  
 seta, b. es joven y no tiene aun iniciado el corazón ni  
 febreado el entendimiento, b. quiere leer, querrá con-  
 vertir y está seguro de que sabrá preguntar. Si lo que  
 muy barata era lectura, muy barata y muy sencilla



vida; pero que importe? no es acaso esta la gran cuestión,  
 la única cuestión de la época? que importe que pase en  
 Tesoro de lo necesario deba b. leer un tomo por dos  
 años? que son dos años para un joven que cuenta solo  
 treinta, para un joven que no debe trabajar para vivir  
 ni mantener a su familia? que de bien podría hacer b.  
 como y como dignamente podría b. apartarse de la con-  
 ducta regentada y miserable de ciertos señores por  
 unos títulos de nobleza que solo pueden recibir y algu-  
 nidos de las grandes personas de los que los han an-  
 dado o de los acaudalados a su nombre?

Se bien que no es este el camino de remedio,  
 que b. y yo podríamos hacer un papel nuestro muy  
 deslumbrante dejenos, desear de la conciencia, dejen  
 donos corromper, viciar, embriutecer como han hecho  
 tantos otros. Pero todos hemos de morir? No ha  
 de haber nosotros fuertes que reparen los errores de

va y protestas energicamente contra tanta infamia?  
 Hay virtud, hay gloria, hay dignidad  
 en seguir ese camino trillado que no conduce mas que  
 a una prostitucion de sus sentimientos y verguenza.  
 ¿No?

No, amigo, no. he obedido ya mi ambicion, he  
 renunciado al porvenir que algunos desearian habi-  
 metido y he dicho: ayre no tengo conciencia, hoy  
 he tenido y debi obedecerle. Tu corazon he servido  
 y debi seguir los impulsos de tu corazon. Mas asi  
 hasta ahora un escrito convincente: me he dicho  
 nunca lo que he sentido y debo en adelante  
 decidir. Mas volvido a epigramas i' que no debo  
 ceder: he sido un hombre. Que importa lo que  
 digan de ti si te obedes tu entendimiento  
 y tu conciencia? si te obedes y te foliteas  
 ¿No en tu camino?



3.

Estoy decidido, del todo decidido, aunque más,  
 no hay fuerza que baste a retraerme de  
 mi propósito, el único propósito que he sido ha-  
 ce ahora en mi fuero de una convicción profun-  
 da. Mi verdadera carrera empieza ahora, ahora pre-  
 cisamente en que acabo de ser batido e' cano-  
 nor las ideas sociales. Mas ¿qué? ¿he sabido a-  
 cuso por haber visto en ellos un medio de progre-  
 sar? No se yo acuso que van a abrirse para ellos  
 las cárceles mas oscuras y a levantarse los ca-  
 delos muy sangrientos? Si tengo fe en ellos,  
 he de retroceder al verlos en derrota? No es  
 acuso ser devoto providencial? ¿Enten abeo  
 bastante preparados para poder bajar el ter-  
 reno de la práctica de una manera fructi-  
 fiera y oportuna? ¿Napoleon quien va a  
 dar a las ideas sociales la fuerza que con-

les-fettes. Les préventions de ces deux idées  
 vide el Criticismo que la indiferencia a un an-  
 teloroy y la tolerancia a otros pueblos. Neces-  
 tamos la prevención para triunfar, necesariamente  
 cupis una y una desista para estar unos de-  
 puertos a gozar de la victoria. El triunfo de  
 las ideas socialy es inevitable, fatal: hego lo  
 que se hego con mas tarde o con temprano  
 los arbitros del mundo.

Ay! quien sea objeto de comparacion por  
 V. que delirio dice V. tal vez por si mas que  
 quiere V. amigo? Si es delirio es el delirio de  
 una conviccion de una fe que nunca habia  
 sentido de una fe que aun he de creer en  
 mi, que creere indudablemente.

Mas con que objeto he escrito esta  
 carta? he escrito mi pensamiento? A cada paso



4. B. 44-I-305

me siento ahora arrebatado por la fuerza de mis  
 ideas. Dijo me b. amigo Mene: con un amigo  
 como b. bien puede rotar siquiera una vez  
 le plume. Darte y de trabajo; idos el correo  
 y venga por donde quiera. Soy libre y me  
 siento libre: mi lenguaje ha de ser de hoy  
 muy sencillo como el espíritu que me anima,  
 franco y abierto como mi sentimiento.

Peró ¿cómo de hablar? Gracias mil  
 gracias por todo, amigo mío: en continen-  
 tes de amistad con pose mi altamente  
 satisfactorio. Le quisiera b. como me quie-  
 ro a ningún otro amigo y espero que le  
 mayor decidida en la idea no debía em-  
 ce entre los dos amigos abren.

Gracias mil gracias por todo: que  
 le colme también el cielo ~~de~~ la tierra

y esto de lo y en familia que son tambien lo,  
 unio!

Saludo b. a' los señores y sea b. en D.  
 pueda todo esto en su siempre  
 efectivamente es

Marciano Piz

P.D. El drama de los Proquis y la  
 certida de b. obra en poder de Sr. Ma-  
 tilda Diaz desde el treseno o cuatro di-  
 de haber recibido de b. el competente e  
 vivo. Tutura dos veces en un caso y en  
 loque vale: tambien esto es un caso, como dice  
 b. muy. bien muchos buvientos.



## ANNEX 9

Imatges de la carta de Manuel Milà a Pau Milà, datada a Madrid, 21 de novembre de 1846. Biblioteca Nacional de Catalunya, Ms. 5038 /1.

Madrid hoy sábado 21. el negocio por ahora se presenta en buen estado y si no hay una novedad extraordinaria es cosa cuasi segura. he dificultad-  
 tal que ahora se presenta es solo de si será su  
 Barcelona como te diré despues. - Un caso que  
 apesar de haber el Sr. Gil de Harate invitado al Sr. de  
 Hargembusch para que viera que tanto poeta hambur-  
guese, tanto literato o que se llame tal se presen-  
 tase a recibir una de estas catedras decentemen-  
 te dotadas, lo llamado se ha quedado sin efecto,  
 de manera que el Sr. Hargembusch me dijo que  
 tu dies leal "no quedará V. sin cátedra". Sin embar-  
 go puede haber aun dos tropiezos 1.º que venga  
 muchos de las provincias, lo que no sería as-  
 tonante pues podrian mandar sus memoriales  
 o presentarse en el ultimo momento etc. - y 2.º  
 lo que sería mas peligroso pero no es probable  
 podrian algunos de qui decidirse pero hasta  
 ahora no lo han hecho, ni se han presentado para  
 regentarse... ¡... cosa verdaderamente inlogica! Como  
 sea hasta el dia 2 del proximo no estaré con certeza.

allá veremos el número definitivo y te lo escribiré in-  
 mediatamente - solo el Sr. Núñez Bal, diputado á Cortes  
 se ha presentado, pero esto solo lo hace para asegurar la  
 integridad de la de la corte que actualmente regenta.  
 Te tambien el caso que el amigo Rubio anda  
 muy envalentonado y dice que en caso de ser el pri-  
 mero en el resultado de las oposiciones optará por  
 Barcelona lo que quiere muchos pero que es en  
 que se interesa el corazón. - Pero allí está el Sr. Bergues  
 que despues de haber hecho un sermonezo al Sr.  
 de Arriba (al cual Rubio habia ganado por mano) es  
 capaz de hacerlo á todo el clero junto en un fa-  
 vor.  
 No he visto hasta ahora tanta gente como te po-  
 drías figurar: creo que conviene guardar el primer  
 impetu de protección para cuando las cir-  
 cunstancias lo reclamen, especialmente para  
 cuando citen nombrados los censores. Ademas  
 los ~~causos~~ continúan llorando, la eternidad de  
 las calles de esta y hasta el ejemplo del Sr. Bergues  
 me han tenido en este mas de lo que creia.  
 He visto á Mata y parece que hará algo por mí, aun  
 que no directamente pues habia algun peligro,  
 vino por medio de Isorn que como intimo de la  
 familia del Rey parece que tiene mucho  
 poder. He quedado muy contento como pe-  
 sa de dicho Mata. He visto á Spalter que me ha  
 parecido algo distraído y que no hay duda con-  
 tinúa



el desuido de no escribirte que aquí vacaba una  
 cátedra de teoría de las Bellas artes á que solo se  
 presentaron dos opositores y estos tan malos que  
 solo interinamente han dado á uno la cátedra  
 por uno ó dos años y esto que para Madrid es  
 poco dotada (8 ó 10000 rs). No quiero hacer in-  
 culpaciones pero estoy seguro que si tu estuvieras en  
 un lugar, habían mas por él, pues tú á muy  
 poco enterado de tu negocio. Sin embargo  
 como me dijo de presentarme á los tres Medeiros e-  
 pecialmente á Federico pues Pedro parece que es  
 algo invisible espero guardar todo este lado de rela-  
 ciones para enterarme de lo de la traja, pues  
 de estos medio-empenos parece que no faltaran  
 para lo de la Universidad. Digo que no quiero  
 hacer inculpaciones, pues creo que logrado lo  
 último, como espero, pienso volverme muy filoso-  
 fo, pues una especie de amploramiento y de  
 quietud melancólica que me dió aquí los pri-  
 meros dias me parece me promete mucha  
 quietud para lo venidero, especialmente si po-  
 demos arreglar lo de mas de manera que viva  
 uno en una misma poblacion. Pueden  
 figurarte que apesar de esto no descuidaré  
 nada, ni aun lo de nuestros proyectos  
 estéticos.

Vi en casa del Sr. Arribau á D. A. A. Canals: dijo que  
 en "critica" no se puede inventar, y que solo está



el caso en compilar bien o mal porque el talento  
 crítico no es el norreno ni el poético y que al con-  
 trario parece que se opone al l'altre del escritor... que  
 en España no debemos hacer tatonements etc y todo esto  
 en un segundo... de manera que cuando arriba es-  
 tuvo solo con Bergues le dijo: ¡Ha... vist... come au-  
 rationa... a... quet... c... d'homa? Por lo demás  
 ocupado con mi idea fija <sup>me</sup> ~~lo~~ <sup>limitado a hacer</sup> el papel de ob-  
 servador: solo he visto que uno de los teatros está ocu-  
 pandose solo en representar las  
 El pícaro honrado etc. y otro solo comedias del Teatro  
 antiguo a las cuales pienso asistir.  
 Escribo con bastante humor creyendo que citais  
 buenos y alegres, pues apesar de que tengo algu-  
 nidad por no haber recibido carta he hecho  
 el propósito de no cavilar y la experiencia de otras  
 veces me hace esperar que no hay motivo  
 sin embargo confio recibir carta esta o dia y pino  
 los escritos y aunque lo hayas hecho escribame  
 muy detalladamente, pues mi unico  
 deseo que al volver bien <sup>recomiendo</sup> del negocio <sup>o sea</sup>  
 como os encuentre buenos. Pero que sabras  
 Gil y Larate citi fuere. ~~Lo de~~ <sup>lo que era</sup>  
 lo de Vilar. Como sea no te amohines pues estoy  
 persuadido que empezaremos a abrir un boqueron  
 si otro para cambiar de fortuna. = Adios tu per-  
 mano que te abraze Manuel = Esperamos a

## ANNEX 10

Imatges de la carta de Manuel Milà a Pau Milà, datada a Madrid, 17 de gener de 1846. Biblioteca Nacional de Catalunya, Ms. 5038 /1.

9<sup>a</sup> Madrid 17 de enero. — Mi querido hermano: al fin hemos salido de un trabajo que es mas pesado de lo que parece: ayer tuvimos el último ejercicio, yo como último de la primera tema y los dos de la segunda, por mi parte es el día en que he quedado mas contento de mi mismo. No sé al Sevilla pero aunque es fama que lo hizo muy bien, no lo trocaria. ~~En cuanto a Pablo tuvo un día fatal: el lo atribuye a las preguntas, pero yo creo que todo está en el giro que se le da.~~  
 En cuanto a lo que parece por ahora, creo que no pondran al Sevillano y a mi como recuperantes y a los demas en segunda categoria. El Sevillano es



discipulo de Gesta muy celoso y ortodoxo: es por  
 otra parte muy instruido y apasionado de un buen  
 figure y aire juvenil me parece que puede de-  
 finirse "el mejor profesor de retorica de Europa".  
 Como sea si como pienso le colocan antes que  
 yo, el que herirá menor mi amor propio.  
 Pronto lo heuro de saber y pronto te lo escribiré.  
 Gesta ya aqui y no he parado por Barcelona: piano  
 verlo pronto. Dedicaré un par de dias a visitas li-  
 terarias y luego pasará a las pictóricas.

Not equivocos en la nota mandada a <sup>Milán</sup> ~~Arribas~~,  
 la celebre estética de Arg. Rubio no es de Stendhal,  
 si no la siguiente: "Estética del D.<sup>o</sup> Pedro Licht-  
 tal, traducida al italiano Milán libreria de Piro-  
 tto."

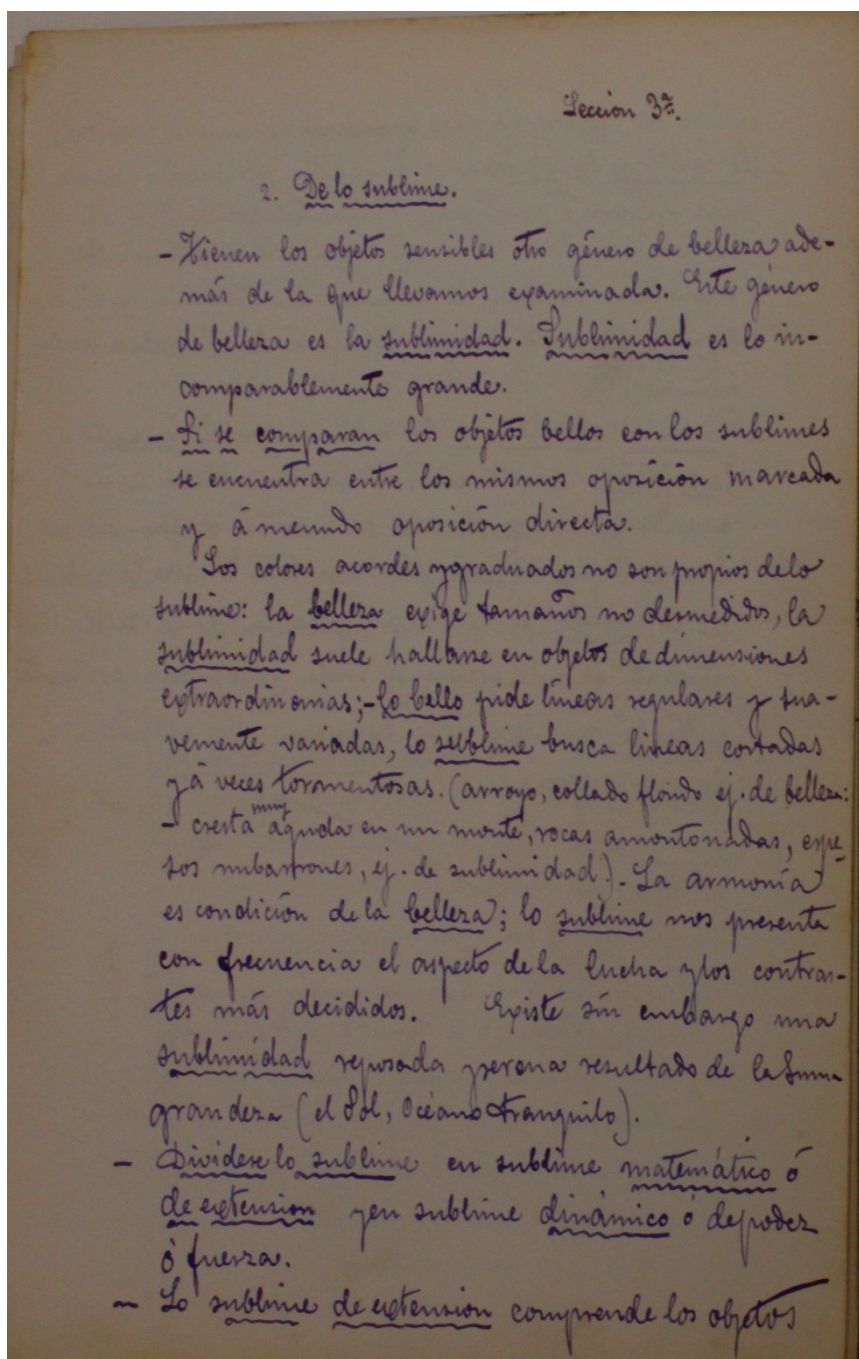
Señalo la nueva edición de Cousin hecha por el mis-  
 mo, es más corta pero más lógica que la que heuro  
 visto. Cita el pasaje de Ciceron del cual lo tomara se-  
 guramente el ~~1.<sup>o</sup>~~ el 1.<sup>o</sup> Perier. Cita tambien  
 el paso de Rafael: "Mondo caristico è de' buoni ju-  
 dicii è di belle more io mi servo di certe idee que  
 mi vien elle mente." Cita dice Cousin el pro-  
 ceder de Ficinus (el descrito por Ciceron) y es enteramente  
 igual al que describe Rafael en los dichos  
 palabras de un carta a Castiglione y que declara he-  
 ber seguido para su Galatea (Raccolta di lettere  
 sulla Pittura + I pag 83.)



Como et tal como es muy conocido (~~exceptuando el~~  
~~de Salamanca y habi'o que no lo hea visto todavia~~)  
 su deseo veré si arriba quiere que le haga una  
 traduccion libre o extracto para ganar aqui alguna  
 ouzo. Añadiria algo de Jouffroy pero dejaria las  
 mejores ideas para nuestra grande obra que no  
 se jara de poder vender cuando venga a esta ~~obra~~  
 obra que anunciaria con algun aparato en el prólogo.  
 No lo dudet: si las cosas no varian muy radicalmente  
 ha Negado nuestra obra. Gil he venido muy en-  
 tusiasmado por la generosidad de Salvandy en el  
 ramo de instruccion publica. - Adios. Dios quiera  
 que esteis todos buenos: pienso permanecer aqui  
 algunas semanas, pero alargarlo arbitrariamente me  
 es imposible. Deseo estar entre vosotros. Suprimo  
 Manuel. — Se me olvidaba decirte que debo  
 ver: *Essai sur l'ideal dans ses applications pratiques*  
 Paris 1837 y el *Jupiter Olympien*: de Quatremiere  
 de Quincy. Me hazan he hallado algunas  
 indicaciones que podran ser utiles. El Bozel es  
 ya conocido aqui. —

## ANNEX 11

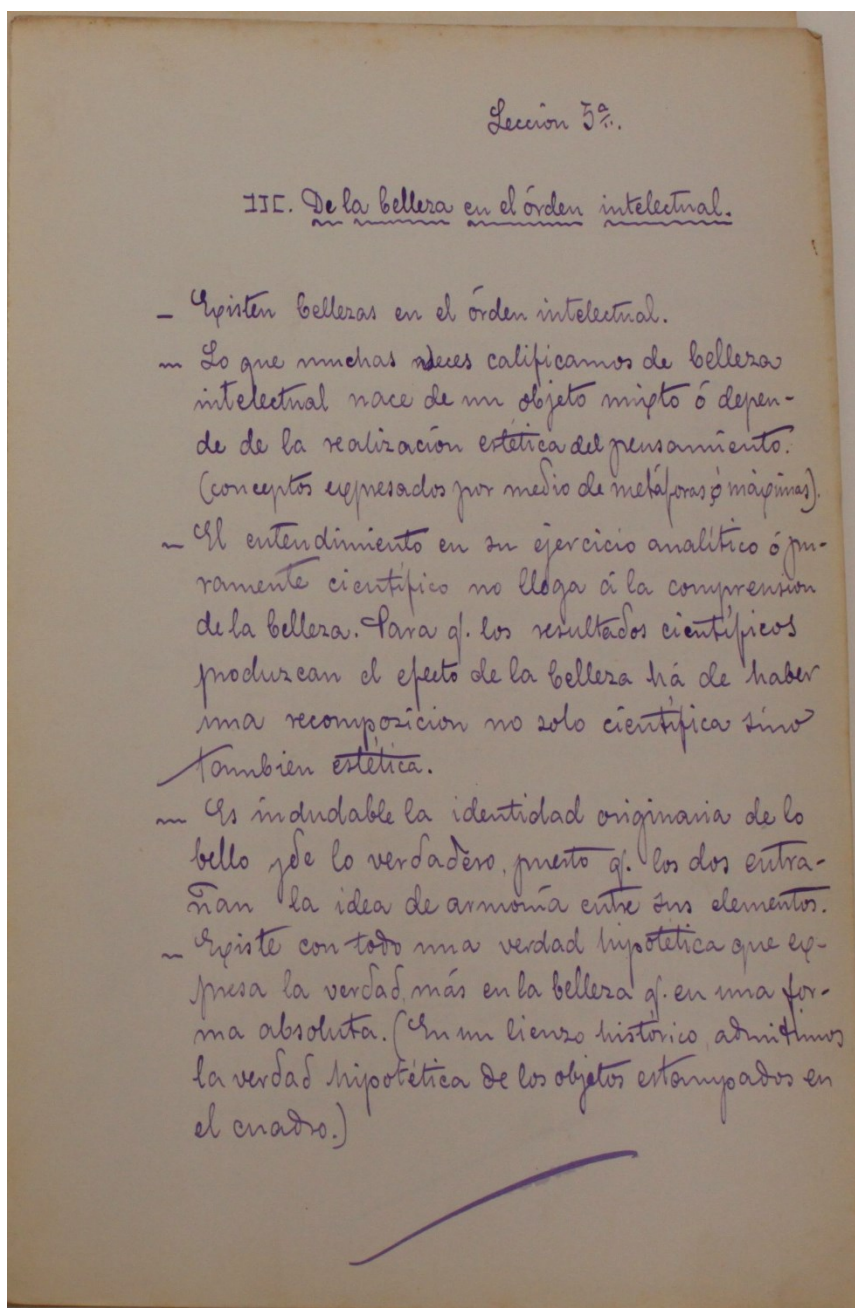
Imatge de la Lliçó 3 dels apunts manuscrits de Pau Milà i Fontanals conservats al Fons d'autors locals del Centre de Documentació Vinseum.





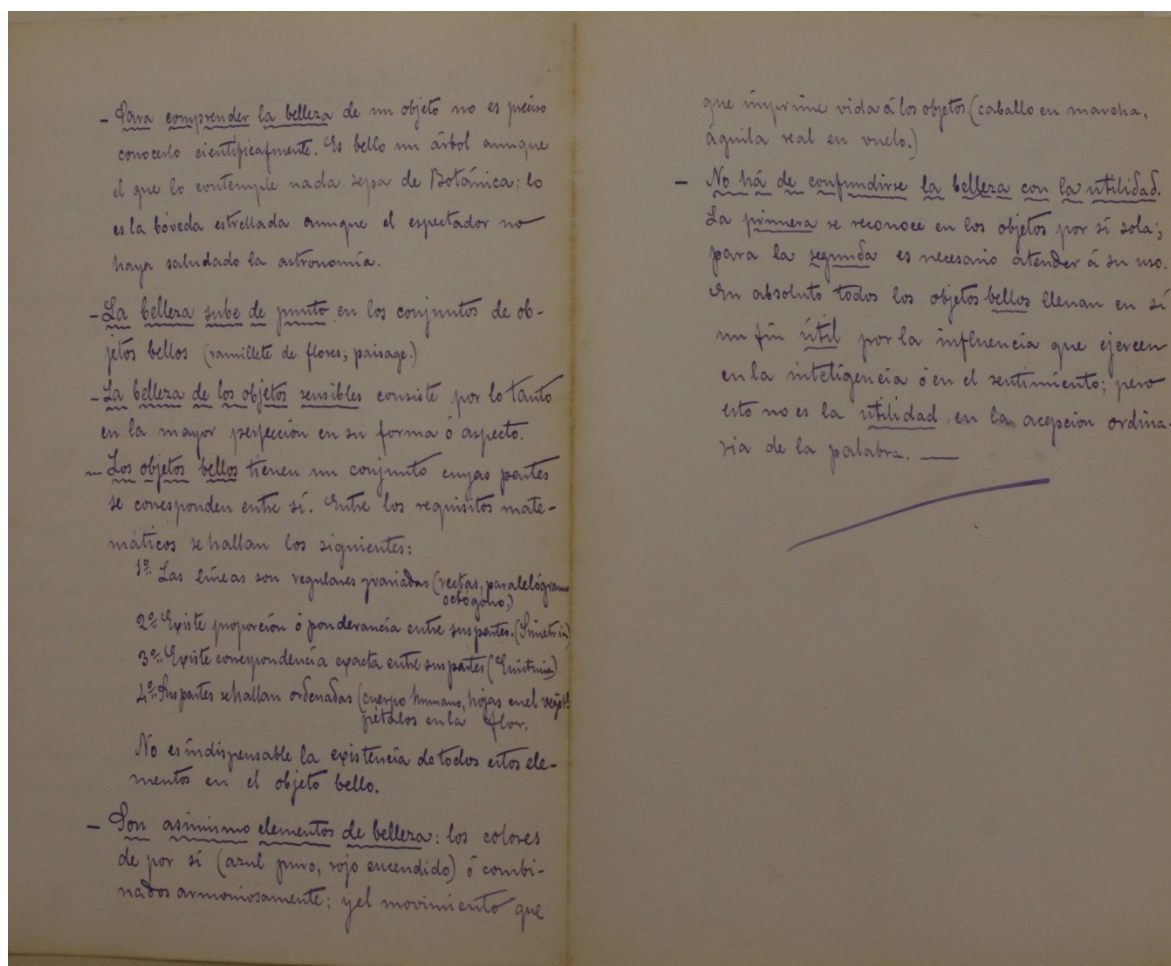
## ANNEX 12

*Imatge de la Lliçó 5 dels apunts manuscrits de Pau Milà i Fontanals conservats al Fons d'autors locals del Centre de Documentació Vinseum.*



## ANNEX 13

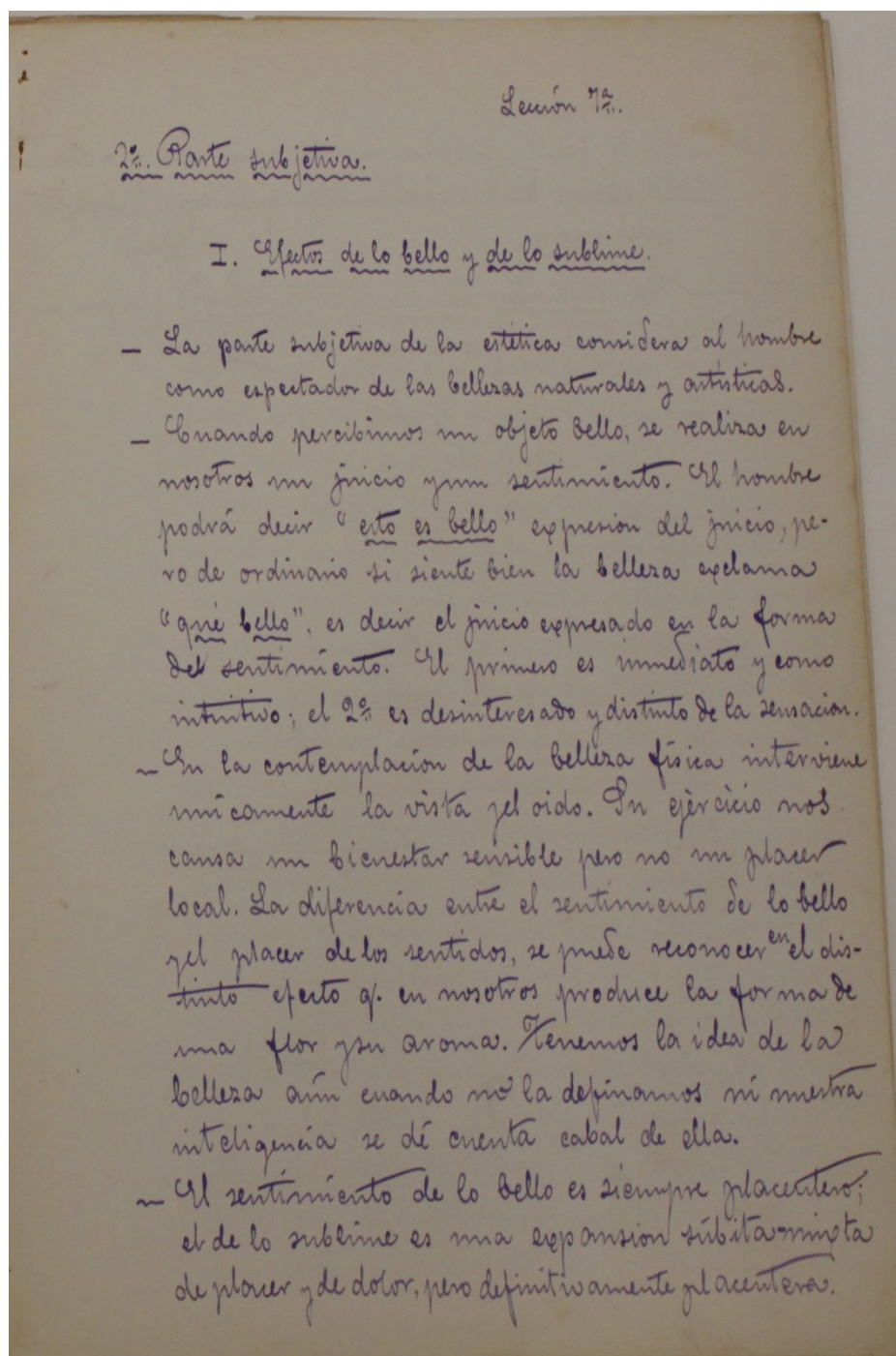
*Imatge de la Lliçó 5 dels apunts manuscrits de Pau Milà i Fontanals conservats al Fons d'autors locals del Centre de Documentació Vinseum.*





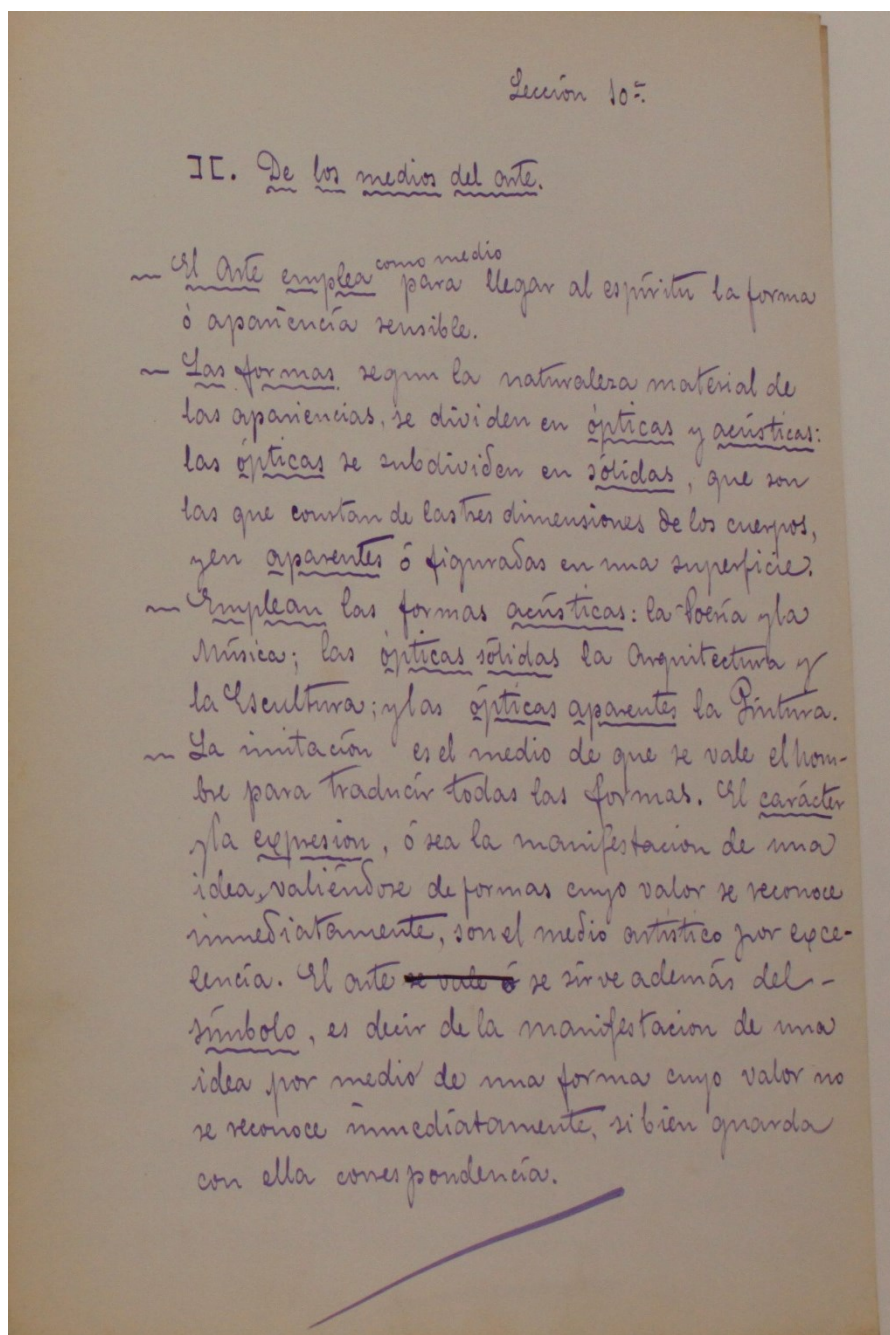
## ANNEX 14

Imatge de la Lliçó 7 dels apunts manuscrits de Pau Milà i Fontanals conservats al Fons d'autors locals del Centre de Documentació Vinseum.



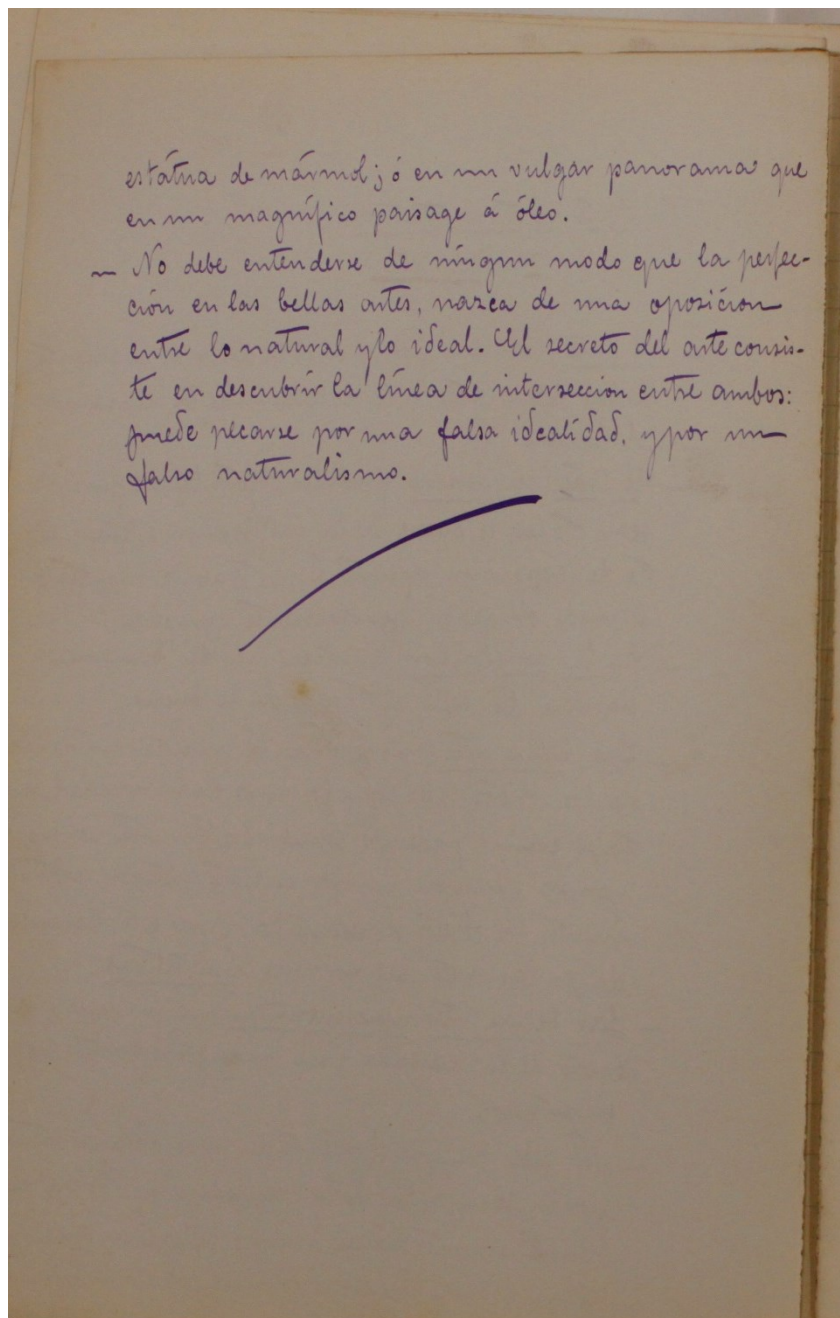
## ANNEX 15

Imatge de la Lliçó 10 dels apunts manuscrits de Pau Milà i Fontanals conservats al Fons d'autors locals del Centre de Documentació Vinseum.



## ANNEX 16

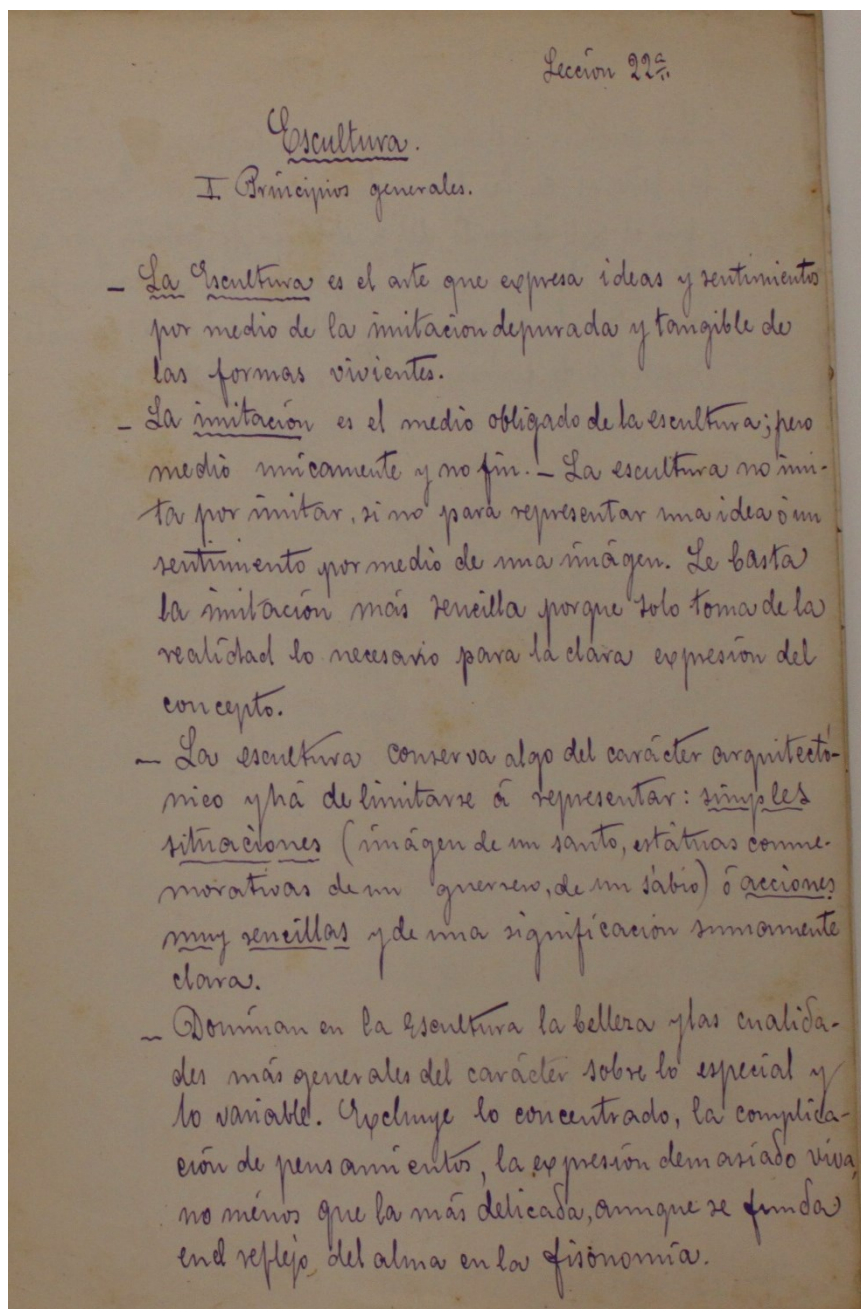
*Imatge de la Lliçó 9 dels apunts manuscrits de Pau Milà i Fontanals conservats al Fons d'autors locals del Centre de Documentació Vinseum.*





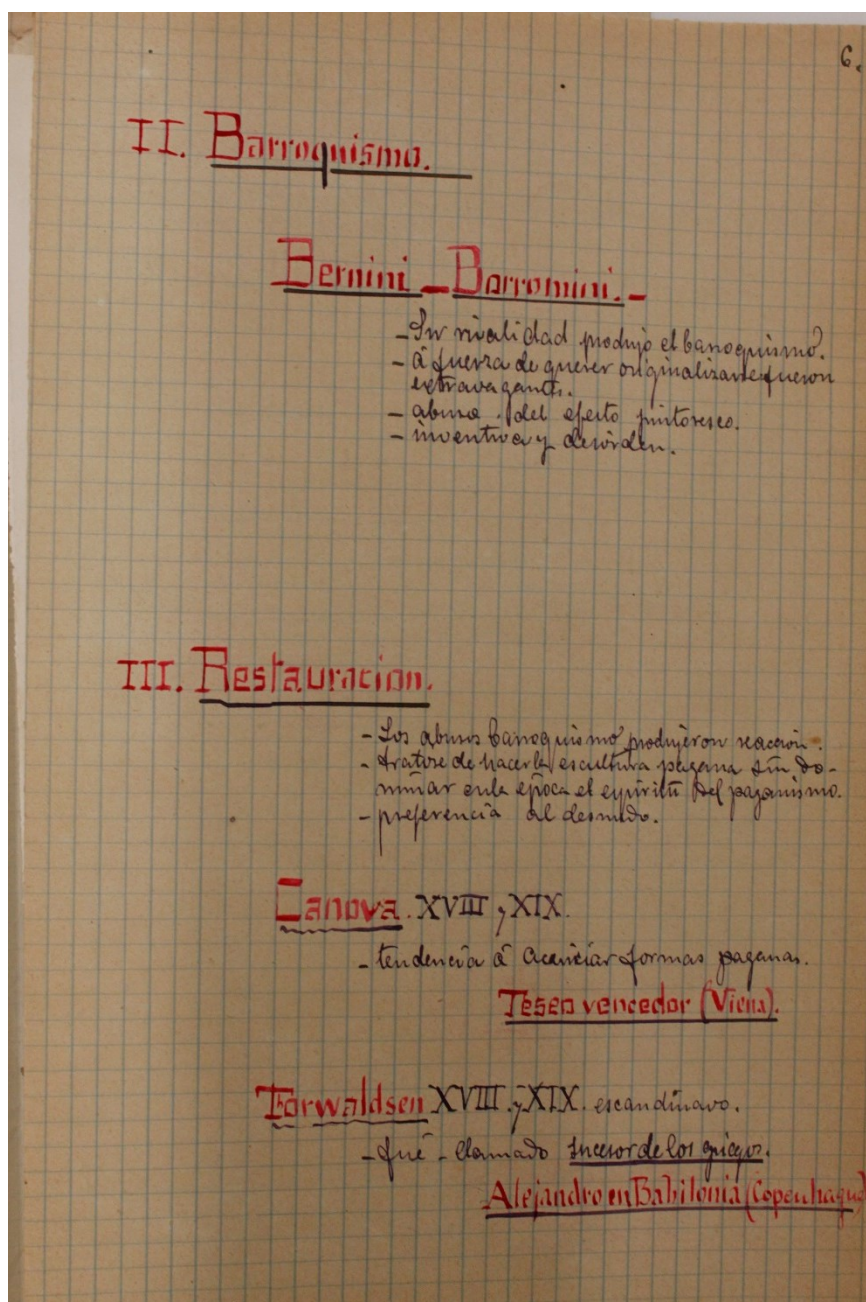
## ANNEX 17

Imatge de la Lliçó 22 dels apunts manuscrits de Pau Milà i Fontanals conservats al Fons d'autors locals del Centre de Documentació Vinseum.



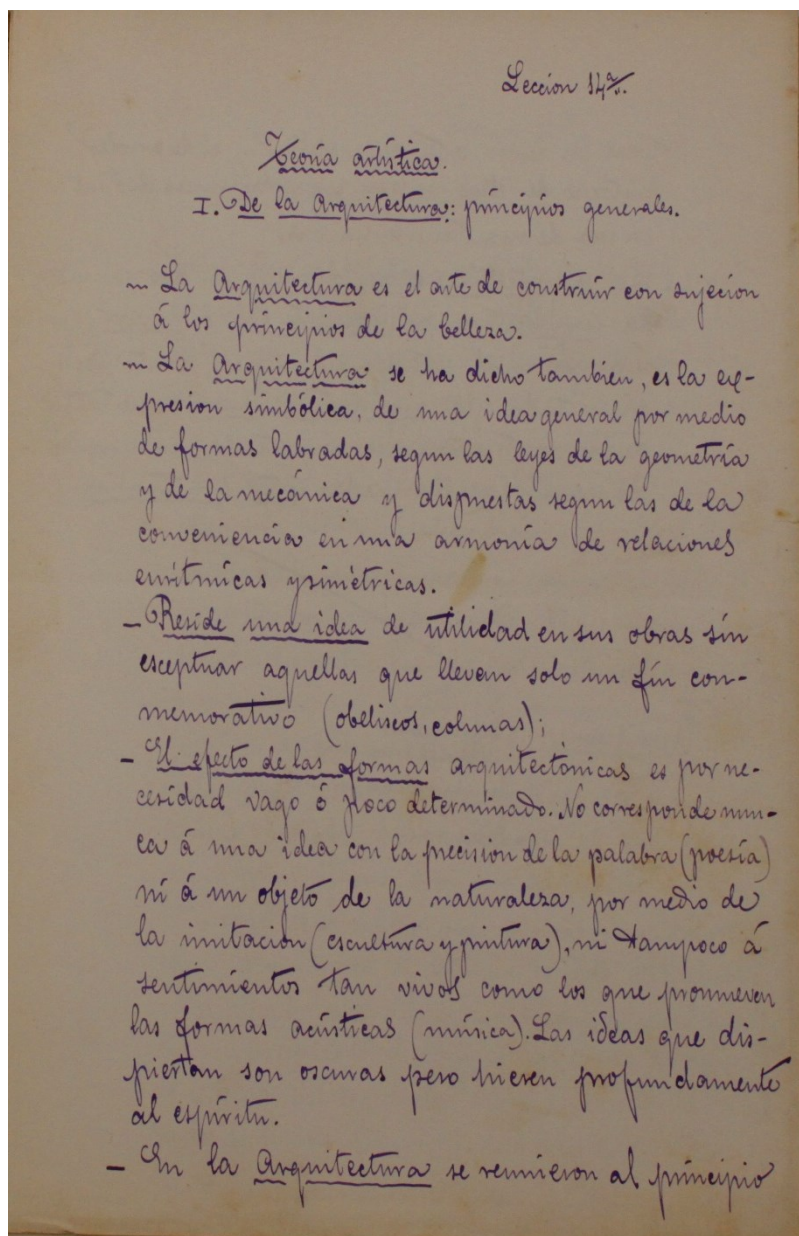
## ANNEX 18

Imatge de l'Índex de «Barroquismo» i «Restauración» dels apunts manuscrits de Pau Milà i Fontanals conservats al Fons d'autors locals del Centre de Documentació Vinseum.



## ANNEX 19

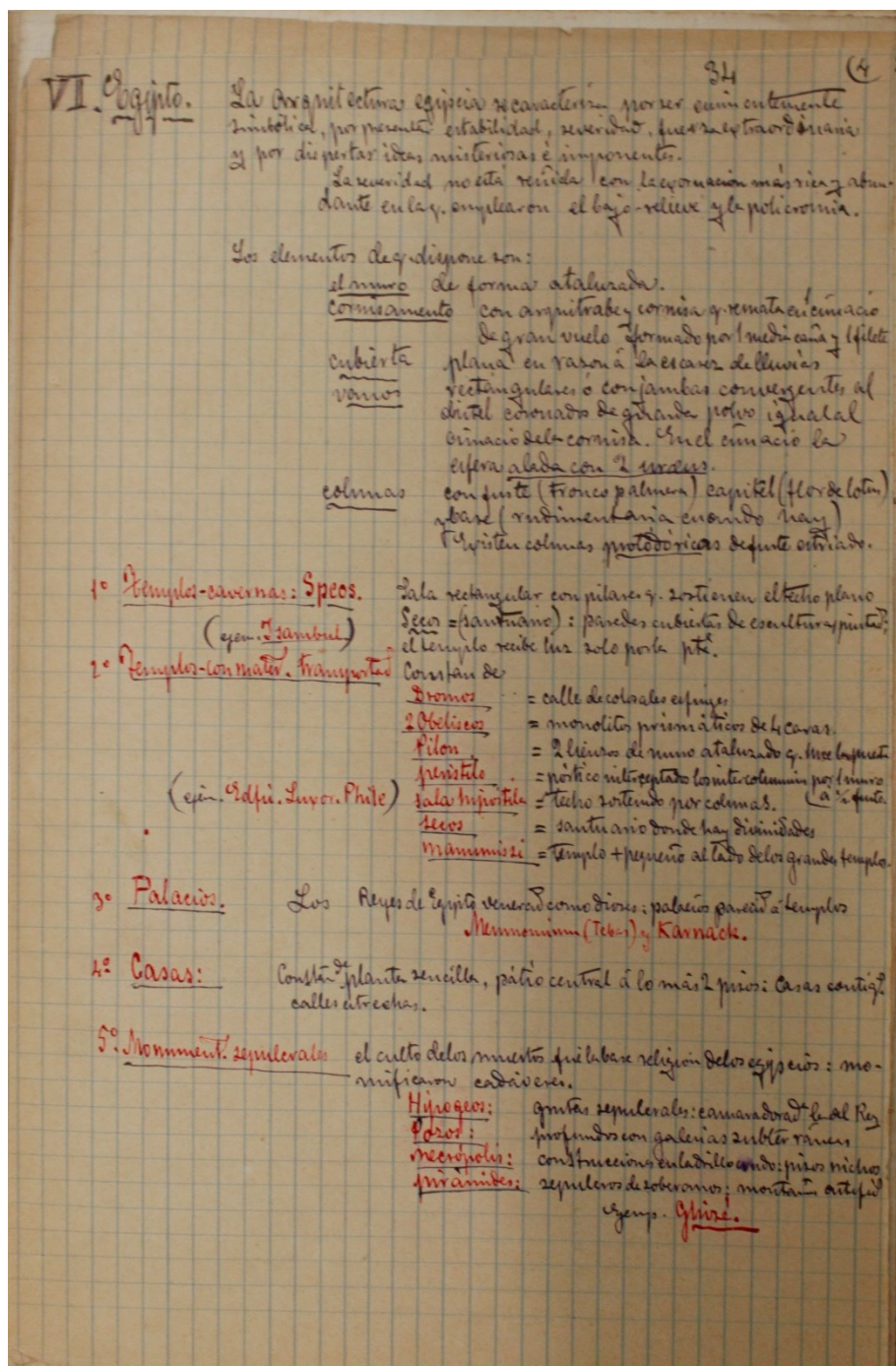
Imatge de la Lliçó 19 dels apunts manuscrits de Pau Milà i Fontanals conservats al Fons d'autors locals del Centre de Documentació Vinseum.





## ANNEX 20

Imatge de «Egipto» dels apunts manuscrits de Pau Milà i Fontanals conservats al Fons d'autors locals del Centre de Documentació Vinseum.



## ANNEX 21

Imatge de «Griegos» dels apunts manuscrits de Pau Milà i Fontanals conservats al Fons d'autors locals del Centre de Documentació Vinseum.

11.

### III. Griegos

- La Arquitectura en Grecia en el periodo helénico es el tipo del género clásico.  
- Armonía perfecta entre: utilidad, solidez y belleza.

Utilidad - necesidades civilización: vida pública Portico.

Solidez - predominio horizontal; solidez fundamentada en la presión vertical.  
- imitación construcciones madera.  
- arboles dieron origen a la columna.  
- Arquitectura en plata-banda.

Belleza - sentimiento de lo bello.  
- armonía forma y fondo.  
- tróvil expone con el gusto número de palabras.  
- líneas típicas y rítmicas: corrección seguridad línea matemática.

1. Materiales:  
- piedra calcárea - en sillares maños.  
- mármoles - algunas veces de piedras en planchas.  
- ladrillos: - chicos y cocidos.  
- maderas: - armaduras cubiertas: techos: hojas vanos.  
- bronce: - cubren hojas vanos: exornación.

2. Muro:  
- Sillares: - escauadrados en arista viva: muro compacto (reverdido).  
- Aristas achaflanadas: muro alisado (dado: imitación viva).  
- Combinaciones: Isodomo = construcción por hiladas iguales.  
Pseudodomo = " " " desiguales.  
Dickeleto = " " " diagonales.  
- construcciones antiguas sin argamasa: abrazaderas metal.  
- Revocos: - no dejan el ladrillo visto: revocaron muros de sillares.

3. Vanos:  
- efecto óptico - jambas convergen al suelo, mayor anchura dintel en el aljibe.  
- solución - jambas ligeramente convergen al dintel (mayor solidez).  
- dintel asegurado por clavijas bronce. (mayor elegancia).  
- dintel no sale de la base de las jambas.

4. Partida:  
Basamento - gradinata o estibato.  
Columna - fuste - corintio estriado: capitel: base - Capitule.  
Coronamiento - arquitrabe: viga principal: friso - cabos vigas: cornisa - determinación.  
Frontera - línea cubierta de pendientes: timpano, andén, quinta.

5. Molduras:  
- proteger edificio: caracterizar miembros: acusar construcción.  
fillet: ovato bozal: goloso pinjillo: foto: escocia ...

6. Exornación:  
- Estatuaria: bajo relieve: pintura: policromía - rojo, azul, negro.

Sigue:



## ANNEX 22

Imatge de «Ojival» dels apunts manuscrits de Pau Milà i Fontanals conservats al Fons d'autors locals del Centre de Documentació Vinseum.

(18)

**VI. Ojival** : gòtic: germànic. 5<sup>o</sup>: XII a XVI.


tipo : ojiva = arco apuntado.


- última palabra construcción en arco.
- esmaltado decoración materia.
- valoración ideal cristiano.


1<sup>o</sup> **Robusto** = 5<sup>o</sup> XII. XIII. robustez

2<sup>o</sup> **Gentil** = " XIV. XV. pureza.

3<sup>o</sup> **Florido** = " XVI. decadencia.

**Arcos:** 1<sup>o</sup> época - ojiva aguda : circunscritura ag. 

2<sup>o</sup> " - ojiva equilateral: circunscritura eq. 

3<sup>o</sup> " - ojiva obtusa : " " obt. 

**Contrafuertes:** - sólidos - accidentación

1<sup>o</sup> época - macizos

2<sup>o</sup> " - multiplicados: efecto punitivo

3<sup>o</sup> " - serie de arcadas: profusión adornos.

**Pilares-columnas:** 1<sup>o</sup> época - cilíndricas, lisas o arropadas en pilas.  
zócalo común: capitel remado cometa.

2<sup>o</sup> " - columnas más elevadas y decoradas.  
Bases sencillas: zócalo realte: capitel con hojas muy prominentes.

3<sup>o</sup> " - columnas cilíndricas octogonales.  
- en vez de capitel abrazaderas.

**Fuerzas: ventanas:** derivan en su carácter varios puentes

**puertas:** - arcos en oblicua en su parte superior: contrafuertes.

1<sup>o</sup> época - cuerpo adelantado: contrafuertes.

2<sup>o</sup> " - esbeltas: quimberceas

dividida por un pilar: sinágen.

**ventanas:** - primer carácter: ventanas en gable.

1<sup>o</sup> época: gemelas: ojo buey: lobuladas

2<sup>o</sup> " : " secundarias: concéntricas

3<sup>o</sup> " : capitelos combinados: ojiva rebajada (Terrena)

**rosarios:** - igual desarrollo.

**Molduras:** más parecidas al elemento de superposición

1<sup>o</sup> época: robustas — 2<sup>o</sup> menos vigorosas — 3<sup>o</sup> más matemáticas: más seco.

**Exornación:** Derivan en sus puestas, zigzags, estrellas adornos en los dros.

- elemento flora pais: vegetales: triébolos: foras triada: cardos: espigas: col.

- figuras humanas: monstruos: arcos simulados: pinnáculos...

**Catedrales:** **Barcelona** ( ) sobrios: **Salamanca** **Talavera** **Colonia** (1144) **París** (1135)

- nave central, laterales, capiteles, coro, girola.

**Torres-compañarrios:** al N. Capiteles (Talá) muros muros **Barma**

**Castillos: Palacios:**  
- del Rey, Marqués, Talá  
- 5117

## ANNEX 23

### *Transcripció de la Junta General del 13 de març de 1859 de l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona*

« Junta general del 13 de marzo de 1859.  
Presidencia del *Señor* Monmany.

[En columna al marge esquerre:] Señores. / Monmany. / Pascual. / Lorenzale. / Villar. / Rogent. / Torras. / Manjarrés / Rigalt. / Aleu. / Vallmitjana. / Batlle. / Roca. / Sicars. / Ferran.

Se abrió la sesión con la lectura del acta anterior que quedó aprobada enterándose también la academia de la última también aprobada por la Junta de Gobierno.

Fué enseguida acordado que se archivaran dos comunicaciones en que las academias de Cádiz y de Valencia dan las gracias á la de Barcelona por haberles remitido el acta de la sesión pública celebrada por esta corporación en el corriente año. Conformóse la academia con los siguientes dictámenes de la sección de arquitectura.

1º Proponiendo que á la comunicación de la academia de la coruña de que se dió cuenta en la sesión anterior se contestara en el sentido de que la de Barcelona había hecho de algunos años á esta parte las gestiones convenientes, á fin de evitar los abusos de que aquella se lamenta, habiendo alcanzado cortarlos en no pequeña parte y poner en observancia las disposiciones superiores, que exigen la aprobación de las academias, antes de la realización de cualquiera proyecto de arquitectura, pintura ó escultura.

2º Para que se concediera al arquitecto *don* José Simó y Fontcuberta el permiso que solicita para estucar la capilla de *Nuestra Señora* de la Ayuda de esta ciudad y dorar parte de las molduras que constituyen la decoración interior con tal que se cuidara de que la entonación de los colores que debiesen emplearse estuviese en armonía y correspondiese al decoro del sitio á que iba á aplicarse dicha ornamentación.

3º Proponiendo la aprobacion de los planos de la iglesia parroquial del pueblo de Cabanabona, presentados por el arquitecto *don* José Carbonell indicándose á este que cuidara de armonizar las dimensiones de la imagineria con el estilo del edificio, y que en cuanto á las formas de ella se presentaran en su dia los correspondientes modelos.

Visto otro dictámen de la propia seccion de arquitectura referente al proyecto de retablo presentado por el arquitecto *don* Ignacio Jordá para el altar del Santísimo Sacramento de la Iglesia parroquial de la Geltrú; se acordó que volviera á la seccion para que, atendiendo á las explicacions que tal vez crea conveniente pedir, emita de nuevo su dictámen.

Visto otro dictámen de la seccion de escultura por el cual se propone la aprobacion de un bajo relieve de mármol representando el bautismo de Jesús en el rio Jordan para colocar en la Iglesia parroquial del Pino de la presente ciudad; fué aprobado.

Indicó el infrascrito secretario que transcurrido el plazo que se habia prefijado para la presentacion de las solicitudes de los que quisieran tomar parte en los ejercicios de oposicion á la pension de 8.000 reales concedido por la *Excelentísima* Diputacion provincial y correspondiente por este año á la Escultura, quedaban ya completamente instruidos cinco expedientes de otros tantos expositores que lo son *don* Jerónimo Miguel Suñol y Pujol, *don* Rosendo Nobas y Ballvé, *don* Juan Roig y Soler, *don* Federico Catalá y Sabater y *don* Francisco Torras y Armengol, si bien en cuanto al primero habia aparecido la duda de la identidad de la persona del interesado, por cuanto la solicitud estaba firmada por Jeronimo Miguel Suñol y en los libros de matrícula constaba haber sido continuado en ellos Suñol bajo el solo nombre de Miguel. La academia no obstante en vista de una certificacion producida en el expediente de la cual se desprende que el llamarse Miguel desde niño el interesado, fué con objeto de que no se le confundiera con su abuelo paterno llamado Jerónimo, y en vista de las explicaciones verbales dadas por algunos de los *Señores* académicos presentes que como profesores que habian sido de Suñol confirmaban lo que de dicha certificacion constaba; acordó dar su aprobacion al mencionado expediente, á fin de que el susodicho Suñol pudiera tomar parte en los ejercicios de que se trata, nombrando para el Tribunal de censura á los *Señores* duque de Solferino, presidente, Lorenzale, Aleu, Vallmitjana, Batlle, Manjarres, vocales y Faraudo en calidad de suplente.

Habiendose manifestado por el *Señor* Presidente que la academia se hallaba en el caso de elegir dos académicos artistas por las plazas que habian dejado vacantes los *Señores* Lorenzale y Batlle al ser nombrados Director de la Escuela el primero y el segundo profesor de la clase de colorido y composicion, se procedió á la votacion por escrutinio, de la cual resultó haber sido elegidos *don* Ramon Martí, profesor de la clase de Figura, por catorce votos, y por diez *don* Joaquin de Cabanyes, académico por la de San Carlos de Valencia, ambos con destino á la seccion de pintura.

Y se levantó la sesion.

P. El *Presidente accidental*.  
[Sense signatura]

El *secretario general*.  
Andrés de Ferran  
[Signatura autògrafa]»

## ANNEX 24

*Transcripció de la Junta General del 7 d'octubre de 1850 de l'Acadèmia de Belles  
Arts de Barcelona*

« [JUNTA DE GOVERN]  
Presidencia del Muy Ilustre Señor Marques de Alfarraz.

Barcelona 7 Octubre 1850.

[En columna al marge esquerre:] Señor Presidente. / Señor Prat. / Señor Rodes. / Señor Sicars, secretario.

Abierta la sesion, leida el acta anterior, quedó aprobada.

Diose cuenta de dos reales ordenes, de fecha 20 y 24 de Setiembre ultimo, La primeracomunicada por el Excelentísimo Señor Gobernador en 4 del actual en la que Su Magestad ha tenido á bien resolver en vista de la consulta de esta Academia, elevada en 25 de Agosto ultimo, que interinamente y hasta que la real de San Fernando haya dado su dictamen riga el orden de estudios segun lo prevenido en el reglamento de 28 Setiembre de 1845. Al propio tiempo ha tenido á bien Su Majestad designar á esta Academia el numero de veinte y cuatro individuos, ademas del presidente y Conciliarios que se distribuirán en la forma siguiente: siete por la pintura y grabado en dulce; dos por la escultura, y grabado en hueco, cinco por la Arquitectura, diez que sin profesar ninguna de las nobles artes, sean conocidos por su ilustracion y amor á las mismas. Ultimamente Su Majestad se ha servido resolver respecto de los demas extremos que abraza la consulta, que ni los Academicos de la real de San Fernando ni los de cualquiera otra de bellas artes deben considerarse por este solo hecho individuos de esta corporacion, necesitando para pertenecer á ella ser elegidos por la misma, al tenor de lo que dispone el artículo 7. del Real Decreto de 31 Octubre ultimo, y que respecto á la antigüedad entre los Academicos que lo sean de una misma fecha, debiera siempre desidirse á favor del que cuente mayor edad.

La segunda de 24 Setiembre ultimo, Su Majestad en vista de la comunicacion que le havia elevado la real academia de San Fernando con motivo del fallecimiento de Don

Felix Sagan, professor de grabado en hueco, las reglas que en su dictamen deben adoptarse para proveer las vacantes que en lo sucesivo ocurran en las de esta clase y en las de pintura y escultura dependientes de la citada corporacion; penetrada Su Majestad de las dificultades que ofrece la provision de estas plazas por medio de certamen; ha tenido á bien disponer que tan luego como ocurra una vacante de las mencionadas clases en aquella escuela se ponga en conocimiento del Ministerio por quien se comunicará á todas las Academias de bellas artes del reino, con el fin de que los individuos profesores de las mismas puedan optar á la vacante á cuyo efecto remitirán á la Superioridad la correspondiente instancia documentada; la cual oido que sea el parecer de la Academia de provincia respectiva, se pasará á la de San Fernando, para que con presencia de las demas solicitudes, eleve una propuesta en terna para cada plaza, dando siempre la preferencia en igualdad de circunstancias á los profesores que pertenezcan á la citada de San Fernando. Asi mismo y teniendo presente Su Majestad que en virtud de lo espuesto por aquella Academia, las oposiciones para las plazas vacantes de los estudios superiores en las escuelas provinciales de bellas artes ha de ofrecer aun mayores inconvenientes que para las de la corte, considerando ademas que la proximidad del curso no permite se verifique en el dia sin perjuicio de la instruccion de los alumnos, se ha dignado mandar que no obstante lo resuelto en el artículo 47. del real decreto de 31 Octubre ultimo, se provean tambien en la forma arriba espresada las enseñanzas de los estudios superiores que constan en la nota que se incluia y se hallan vacantes en las Academias de Sevilla, Valladolid y Zaragoza, á escepcion de las pertenecientes á la carrera de maestros de obras, y de las de Teoria é historia de las bellas artes, para las cuales se convocaria desde luego á concurso por la Direccion general de Instruccion publica. Ultimamente que era la voluntad de Su Majestad en atencion á la urgencia que reclama el nombramiento de los profesores que han de desempeñar las plazas de los estudios menores en las escuelas dependientes de las Academias de provincia, se autoriza á estas corporaciones para proveerlas interinamente, dando conocimiento al Ministerio de Instruccion de los individuos en quienes haya recaido la eleccion.

Las plazas vacantes que hay en las Academias del reino segun la nota incluida en la real orden arriba espresada son las siguientes:

Sevilla

## Reales de vellón

## Estudios superiores:

- Profesor de dibujo del antiguo y natural.....8.000.
- Idem de colorido y composicion.....8.000.
- Idem de Escultura.....8.000.
- Idem de Grabado.....6.000.
- Idem Teoria é historia de las bellas artes.....8.000.
- Gratificacion á un profesor de medicina por dar dos lecciones semanales de anatomia en la parte necesaria á los artistas.....4.000.
- Profesor de perspectiva y paisage.....6.000.
- Dos ayudantes, á tres mil reales.....6.000.
- Sobresueldo del Director.....4.000.

## Valladolid

- Profesor de dibujo y pintura.....8.000.
- Idem escultura.....8.000.
- Sobresueldo del Director.....4.000.
- Un ayudante.....3.000.

## Zaragoza

- Profesor de dibujo y pintura.....8.000.
- Idem de escultura.....8.000.
- Sobresueldo del Director.....4.000.
- Un ayudante.....3.000.

Se acordó: Que en virtud de lo dispuesto en la real orden de 20 de Setiembre ultimo, se nombraba al academico Don Joaquin Catalá de Monsonis para que ocupe la presidencia de la seccion de pintura durante las ausencias y enfermedades del Señor Conciliario que por reglamento le corresponda; y que al efecto se expidiese el correspondiente oficio.

Que visto lo dispuesto en la real orden del 24 del pasado, se comuniqué al Director de las escuelas, incluyendole la nota de las plazas vacantes en las Academias del reino,

para que lo hiciese presente á la Junta de profesores, á los efectos que en la citada real orden se espresan.

Que se consultara al Gobierno de Su Majestad que teniendo que proveerse en esta Academia, la cathedra de anatomia en la parte necesaria á los artistas, y no viniendo incluida en la nota de clases superiores vacantes en las Academias, remitida por el espresado Gobierno, se sirva manifestar si ha de ser de libre nombramiento de la corporacion ó bien si propondrá esta Academia á la Real de San Fernando el individuo ó individuos que la pretenden y que en su concepto podrian desempeñarla, despues de hecha oposicion para el mayor acierto ante los profesores del colegio de medicina y cirugia de esta capital que se nombraren al efecto.

Se leyó una solicitud presentada por el Doctor en Medicina y Cirugia Don Joaquin Esplugas, pidiendo se le confiera la cathedra de Anatomia descriptiva que ha de proveerse en esta Academia: Se acordó: "Que quedase reservada en Secretaria, y que se tuviese presente en tiempo oportuno.

Y no teniendo otra cosa de que ocuparse, se levantó la sesion.

El Marqués de Alfarrás. Manuel Sicars, secretario interino. [Signatures autògrafes]»



## ANNEX 25

*Fitxa de l'Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona en referència Pere Màrtir Pujalt*

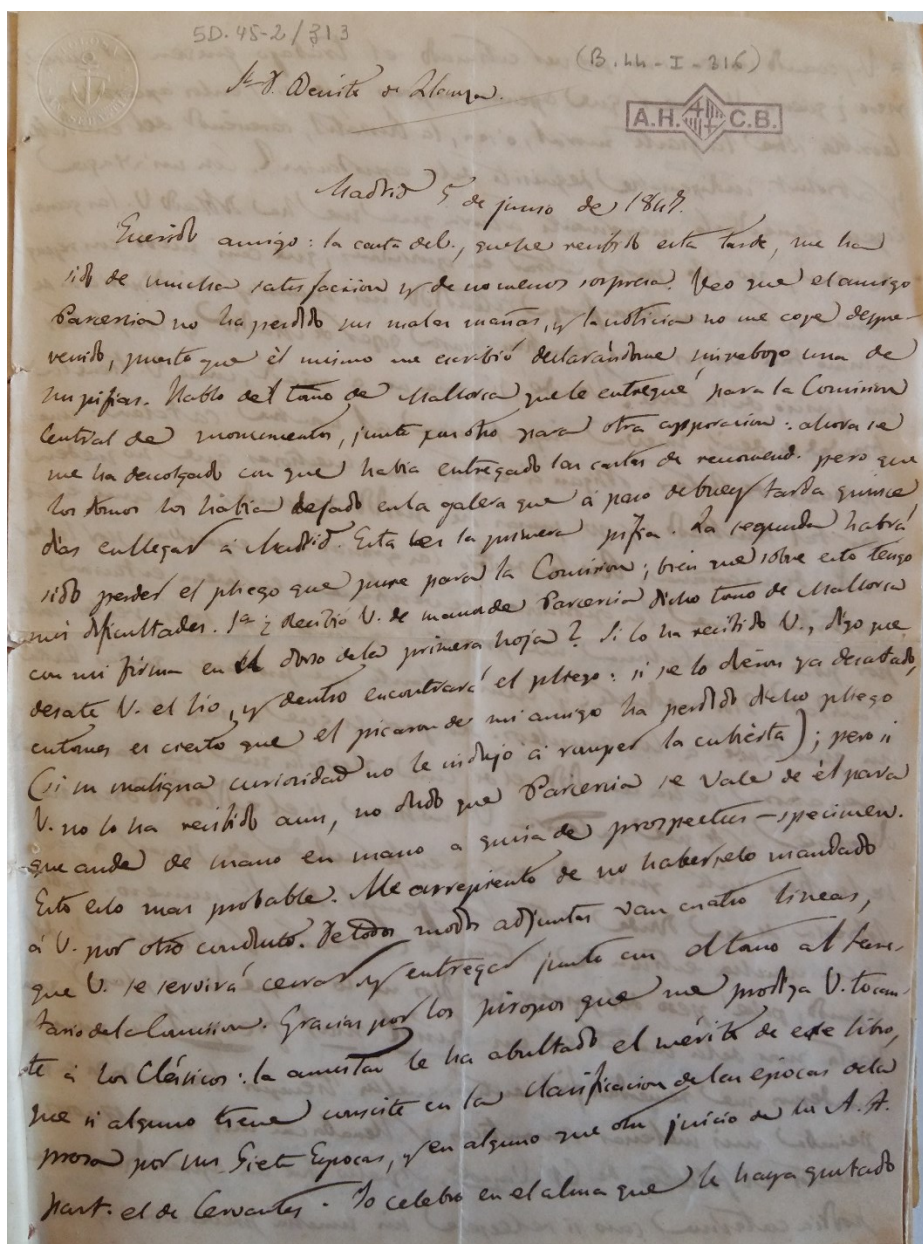
PREVERE	NATURALESA	MINISTERI	NOMENAMENT	REFERÈNCIA
<b>PUJALT XICOLA, PERE MÀRTIR</b>	<p>Barcelona</p> <p>08-03-1832</p> <p>Estadística eclesiàstica (1895), 15.</p> <p>+ Tarragona</p> <p>24-01-1899</p> <p>Estadística eclesiàstica (1901), 33.</p> <p>Prevere: 22-03-1856</p> <p>Dr. en Teologia</p>	<p>Molins de Rei</p> <p>Vicari</p>	<p>01-06-1856. Nom.</p> <p>00-00-0000</p>	<p>Estadística 1876.</p>
		<p>Sabadell</p> <p>Vicari</p>	<p>00-00-0000</p> <p>00-00-0000</p>	<p>Estadística 1876.</p>
		<p>Barcelona</p> <p>Sant Agustí</p>	<p>00-00-0000</p> <p>01-10-1858</p>	<p>Estadística 1876.</p>

		Vicari		
		Tarragona Seminari Conciliar  Catedràtic de diverses assignatures	00-00-1858  16-11-1866	Estadística 1876.  Nom (1857-1879),  126v
		Tarragona  Institut Provincial  Capellà rector	("año y medio")	Estadística 1876.
		Tarragona  Caritat Cristiana  Pare espiritual	Ídem	Estadística 1876.
		Tarragona  Cort de Maria  Vice-director	Ídem	Estadística 1876.
		Tarragona  Escoles dominicals  Director	Ídem	Estadística 1876.

		<p>Valls</p> <p>Sant Joan Baptista</p> <p>Rector-arxiprest</p>	<p>15·11·1866. Nom.</p> <p>16·11·1866. Pos.</p> <p>[31·05·1876]</p>	<p>Estadística 1876.</p> <p>Nom (1857-1879), 126v</p> <p>Estadística 1876.</p>
		<p>Tarragona</p> <p>Parròquia de la Catedral</p> <p>Rector</p>	<p>+ 24·01·1899</p>	<p>BOEAT (30·01·1899), núm. 3, 24.</p>
		<p>Director i delegat de l'arxidiòcesi de Tarragona de l'Associació de la Sagrada Família.</p>	<p>+ 24·01·1899</p>	<p>BOEAT (15·04·1899), núm. 8, 120.</p>

## ANNEX 26

Carta de Pau Piferrer al Duc de Solferino datada el 5 de juny de 1847. Epistolari de Benet de Llanzá, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB), 5D. 45-2/313.



a V., cuando no sea sino por el estimulo el trabajo fuesen el punto  
 mes i guerra V. cree que apenas impreso me V. en los apuros de  
 terrible sea la parte moral, o sea, la desmoral, careciendo del entusiasmo  
 y absoluto. indispensable requisito de la apostasia. Con un trabajo  
 exeso remedarlo, mayormente ahora que me ha de V. las ganas  
 de venir, no solo para entrar en quindim, que casi nada con repug-  
 nancia y aun con desconfianza. Alentado mi humor y mi disposición de  
 ánimo han varios, pero tambien para cosas de Madrid y completar  
 mi juicio de la Corte. Venido, si, mas no a añadir, como V. tiene la  
 bondad de decir, me da inquietud al nombre catalán: una  
 oposición de letras. Oigan si entran en cuestiones que no pueden  
 dar tal resultado; y yo jamás he podido responder de como está  
 el día de mañana. Pero le resto las gracias mas expresas por haber  
 contribuido que las oposiciones se verificasen en buena estacion:  
 por poco que el tiempo me pruebe, y tanto mas me vea el  
 mundo, sea mediante y aun si tanto me probare, quisiera haber  
 un punto de vista a los empleos. Lo que es que a mi de mas puede  
 cansar, ahora se ha añadido el de una revista que me han enviado  
 de V. y de que ya tendria V. noticia si el editor Pons me  
 reluciese vista privada por enfermedad de pasar a un  
 librería de esa parte estan los ejempl. del 1.º numero. Habia  
 V. con mucha estimación de los libros de Cataluña y Mallorca: de  
 lo que me da gusto, pero del primero, por Dios no lo saque V. a plaza, sino  
 hasta mas de la mitad es un brindol mal freixit: un primer  
 cuando me remuevan piémente aquellas trece brevedades que  
 reinaba mis melancólicas y Menabaca mis monstrosos  
 cuentos el folletín de El Vapor, Aquello fue un quinquage  
 podría cataluña caso si se le pudiese un mucha prevención y



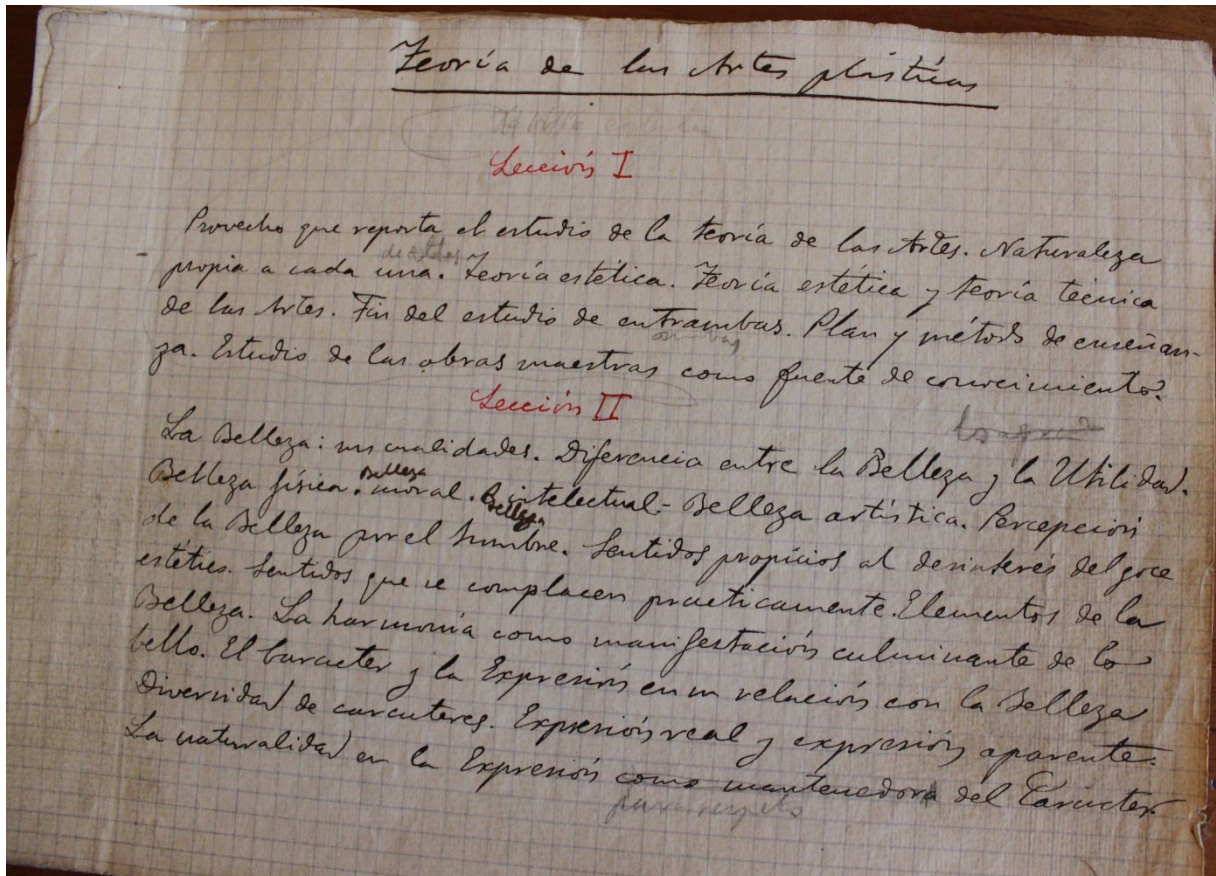
estar á cargo de que yo mismo soy mas capaz que nadie de criticar lo  
 con esta imparcialidad. En fin, ya que V. es tan bueno en su opinion no ha  
 podido manifestarle todavía cuanto se lo agradece, sea V. si deseara  
 esas Barenias tan mi generos me mande lo que todo si rebas con  
 sus exageraciones y con su ridicula mania de querer que todos  
 debieran tener noticia de la obra, o marchen, o imperen.  
 Mucho dudo que el me repate ningun punto venturoso. La carta  
 de V. de la comedia: arabicum promete una noticia del Anquetan,  
 caso de que tenga que ir por alla. La V. sabe que el primer tomo  
 de Cat. lo incluyo como preliminar: otro le tiraria al Anquetan  
 interno, como a otra comarca de Catalunya, y en testimonio  
 de la Barenia citada en Jiquem, Castellon y S. Pedro de Roda,  
 habiendo publicado ya una lámina de aquella excursion. No  
 temia el que es el estado; pero los matines me han impedido res-  
 pecto, pues si bien los que van en Mijencia no dan con ellos,  
 es muy contingente que tendria un tete a tete nada agradable  
 el que como yo haya de ir por colles et montes caballos en  
 un punto rebelde o en un bruto desahuciado de la facultad  
 trivios. Desde la ultima persecucion se han desbandado y no hay  
 un palmo de terreno que no recorran. Tanto, no los temo; tampoco  
 en una villa; a dos o tres en despojado, si y mucho, cuando  
 no sea mas que por aquellos de casi casi le contaban los na-  
ries. Sea como es posible que un ha de estar haya proporción  
 de una por alla, diga V. ¿ que jaja es esa arabe-brantina  
 de que me habla? es el compañero de Castellon que Barenia  
 ha publicado? el monasterio de S. Pedro de Roda que publica?  
 de todos modos indíquemelo V. y a V. regreso de que un





## NNEX 27

Imatge de la lliçó 1 i 2 dels apunts de Francesc Miquel i Badia conservats a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (Doc. 280.5.3.2).

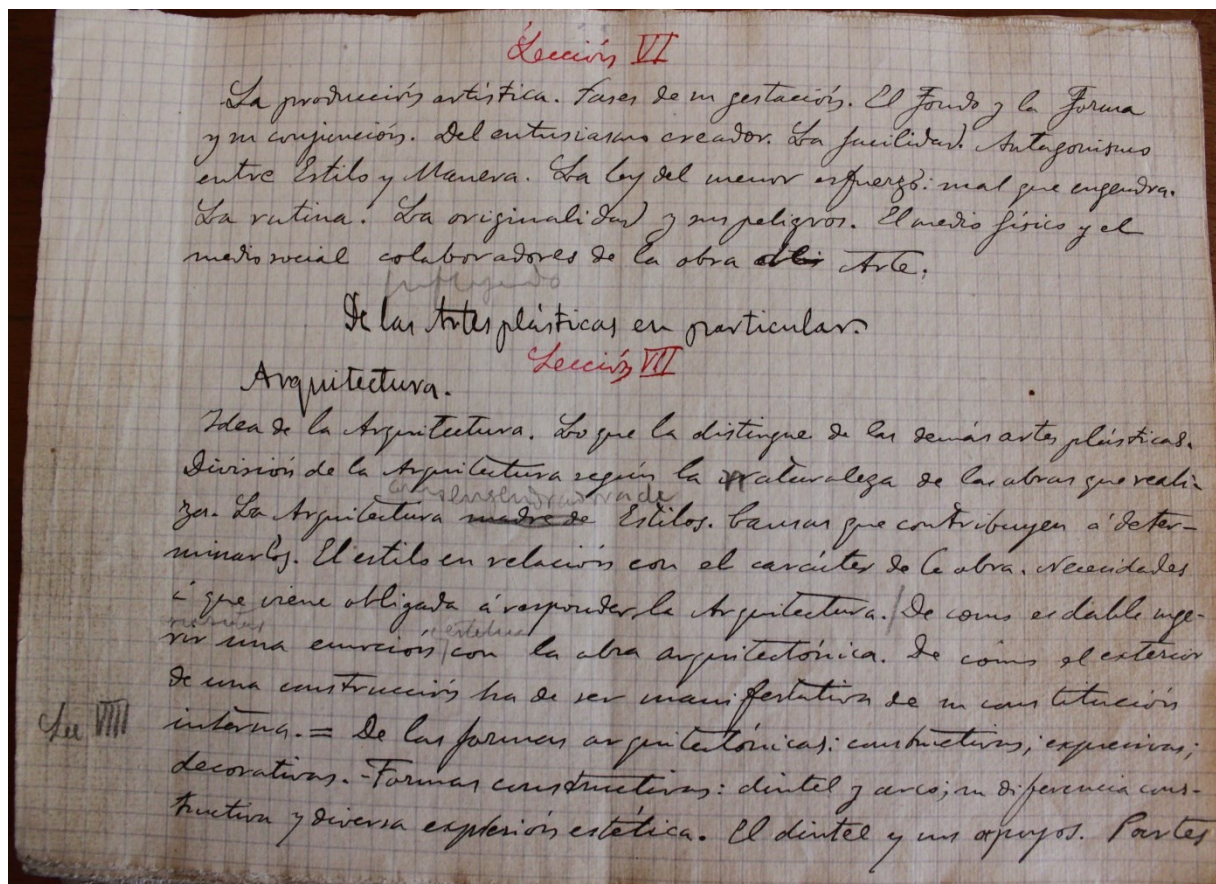






## ANNEX 29

Imatge de la lliçó 7 dels apunts de Francesc Miquel i Badia conservats a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (Doc. 280.5.3.2).





## ANNEX 30

Imatge de la lliçó 34 dels apunts de Francesc Miquel i Badia conservats a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (Doc. 280.5.3.2).

