

Strand 5: Crafts in the Origins of Design

Noves fonts per a l'estudi de l'escultura pública a Barcelona (1888-1905)

**New sources for the study of public sculpture on the eve of Art Nouveau Barcelona
(1888-1905)**

Irene Gras Valero, Cristina Rodríguez Samaniego

Departament d'Història de l'Art. Universitat de Barcelona

igrasv@gmail.com / cristinarodriguez@ub.edu

A través de la comunicació que presentem aquí, volem aportar una visió nova sobre l'escultura produïda en el període en qüestió -particularment, la de caràcter públic i monumental-, tot relacionant-la amb l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona, amb l'objectiu d'analitzar el pes que aquesta institució tingué en l'evolució dels corrents estètics que afaïçonaren la disciplina aleshores. Es busca, en última instància, proposar pistes i obrir el debat entorn del rol que jugà l'Acadèmia en la consecució de l'escultura d'època modernista, i contribuir a la relectura que, del món de l'Acadèmia i dels seus preceptes artístics, s'efectua en l'actualitat. La comunicació comença per tractar el paper que l'estatuària pública i monumental va exercir en la configuració de la nova imatge de la ciutat, tot remarcant la importància de l'any 1888 com a data simbòlica clau en l'expansió d'aquest tipus d'escultura arran de la celebració de l'Exposició Universal. A continuació presentem un breu estat de la qüestió sobre l'escultura a l'època del Modernisme, a través de la qual volem fer patent la diversitat d'opinions sobre el tema i la varietat de categories que convencionalment s'empren per a classificar-ne les obres, tot palesant la necessitat de revisar i renovar la visió que hi exercim. A partir d'aquí ja ens endinsem de ple en la qüestió plantejada al començament, és a dir, el paper que l'Acadèmia va jugar en la configuració dels corrents artístics del moment, especialment a través de l'anàlisi dels seus discursos.

1. La configuració de la nova imatge de la ciutat a través de l'estatuària pública

Atès que no resulta possible separar la història de l'art de la història de la ciutat, és a dir, el fet estètic del fet social ¹, a l'endinsar-nos en l'observació de les imatges de la ciutat que ens aporta la figura de l'artista a través de les seves obres, estarem explorant les diferents mirades que acaben per configurar una determinada imatge de la pròpia història². Es tracta, per tant, d'una *diversitat de visions*, la qual dóna lloc a l'establiment d'una multiplicitat d'aspectes de la mateixa ciutat que són, alhora, producte del moment històric. En aquest sentit, cal tenir en compte un fet fonamental: el desenvolupament i l'auge de l'escultura pública i monumental de finals del segle XIX es troba intrínsecament lligat a les transformacions històriques i urbanístiques que s'estan produint a bona part de les ciutats europees. Ja sigui a París amb el Pla Haussmann, a Viena amb la construcció del Ring o a Barcelona, amb l'enderrocament de les muralles i l'aplicació del Pla Cerdà, allò que comença a emergir és el nou concepte de *metròpoli*. Com descriu Bendentoo Gravagnuolo: “*La lógica de los embellecimientos, dirigida a intervenciones puntuales de recalificación de los tejidos urbanos, y la estrategia de la ciudad-servicio, fundada sobre la equilibrada difusión de las instituciones públicas, son sustituidas por la moderna idea de metrópoli, entendida como máquina urbana en la que la red de infraestructuras (de las calles y de los equipamientos) asume una inédita preeminencia jerárquica. La arquitectura queda férreamente subordinada al dominio del trazado viario; los propios monumentos del pasado, elegidos como puntos focales de aislados objetos trouvés, reciclados como signos visuales en un paisaje metropolitano radicalmente renovado.*»³

Caldrà, per tant, embellir els nous espais urbans amb escultures i monuments que reflecteixin les relacions entre els propis habitants, i entre aquests i el poder, tot evidenciant allò que apuntàvem al començament: que la història de la ciutat és la

¹ Jean DETHIER, “Per un museu imaginari”, a *Visions urbanes. Europa 1870-199: la ciutat de l'artista, la ciutat de l'arquitecte*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporànea, 1994, p. 13-14: 14.

² Teresa M. SALA, “Imatges de la ciutat de la vida moderna. Ideals, somnis i realitats”, a *Barcelona 1900*, Àmsterdam, Van Gogh Museum, p. 15-73: 17.

³ Benedetto GRAVAGNUOLO, *Historia del urbanismo en Europa: 1750-1960*, Madrid, Akal, 1998, p. 57.

història del seu espai públic⁴. Els vincles entre l'estàtua i la ciutat, però, es conformen a partir d'una doble vessant: l'escultura no només contribueix a formar entre els ciutadans una determinada consciència, sinó que aquesta projecta una determinada imatge cap a l'exterior⁵. A Catalunya es fa ben palesa en aquest sentit la voluntat de mostrar els ideals nacionalistes que alimenten l'esperit i la política del moment; per aquest motiu la ciutat s'ornamenta amb un repertori de monuments paradigmàtics del present i del passat de la cultura i de la història catalanes. Resulta significatiu, en aquest sentit, tenir present que l'auge de l'escultura commemorativa va iniciar-se el 1888 amb la inauguració de l'esmentada Exposició Universal, moment en què es recupera el Parc de la Ciutadella i es monumentalitza la zona a fi de projectar cap a Europa la imatge d'una Barcelona esperançada, renovadora i cosmopolita. És en aquest marc topogràfic que trobem la cascada del Parc, el monument a Cristòfor Colom, l'Arc del Triomf i les figures escultòriques que guarneixen el Saló de Sant Joan, la *Galeria de Catalans il·lustres: Roger de Llúria, Antoni Viladomat, Ramon Berenguer I, Guifré el pelós..* Es tracta, en definitiva, de glorificar el passat a fi de potenciar l'esplendor del present, i assenyalar, a l'ensem, el camí del previndre. Aquesta actitud implica, com assenyala Carlos Reyero, el desig de plasmar una realitat immanent, originada en la memòria i en el sentiment col·lectius⁶. A l'època trobem tota una declaració de principis a l'article signat per Joan Barta a *La Ilustración Catalana*: "*Lo pensament d' adornar la ciutat ab monuments y estatuas, quan están destináis á recordar fets ó temps d' interés per la localitat, es raolt acertat y digne d' elogi (...)* Axis, al mateix temps que Barcelona prova que sap seguir, y en important grau, lo moviment artístich, literari y científich del present sigle, ab las obras motiu d' aquest article, demostra als barcelonins que si avuy se troba al enfront del progrés nacional, déu també gracias ais homes qu' en épocas

⁴ Jordi BORJA; Zaida MUXI, *El espacio público: ciudad y ciudadanía*, Barcelona, Electa, 2003, p. 15.

⁵ Carlos REYERO, *La escultura conmemorativa en España . La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 369.

⁶ *Idem*, p. 391.

*llunyanas iluminaren ó empenyeren nostra nació catalana, contribuhint á formar lo carácter del nostre poblé, apte pera tots los progressos y fort pera totas las empresas*⁷.

2. Tendències i corrents en l'escultura del període (1888-1905)

La problemàtica al voltant de la denominació i caracterització dels diferents corrents que coincideixen en el període de finals del segle XX i començaments del segle XX en el camp escultòric, és sens dubte una qüestió que mereix una atenció especial en la present comunicació, atès el tema que ens ocupa. Tanmateix, no és el nostre propòsit dur a terme una anàlisi exhaustiva, ja que aquesta requiriria la dedicació d'un article específic, sinó elaborar un estat de la qüestió sobre algunes de les aportacions més destacades que ens permetin configurar una mirada global sobre l'esmentada problemàtica. Cal partir d'un fet essencial: com assenyala Judith Subirachs, quan decidim estudiar les manifestacions artístiques o culturals d'un període cronològic en concret, allò que ens trobem no és una successió d'estils sinó una juxtaposició de tendències⁸, malgrat que unes puguin predominar temporalment sobre les altres.

El conjunt d'escultures presentat a l'Exposició de 1888 constitueix una bona mostra de l'estil que des de feia alguns anys estava triomfant tant a Catalunya com a la resta d'Espanya: un Realisme de caire anecdòtic impregnat de cert idealisme. També es parla de "naturalisme", d' "historicisme" i d' "eclecticisme", sense que quedi massa clar les delimitacions i els significats de cadascun d'aquests termes⁹. En el cas de l'escultura de col·leccionisme, es tractava d'obres que cultivaven temes populars i exòtics des d'una vessant sentimental, a fi de complaure el gust d'una incipient burgesia que gaudia decorant amb elles els seus salons¹⁰.

⁷ Joan BARTA, "Las estatuas dels catalans ilustres", *La Il·lustració Catalana*, 195, 31-08-1888, p.250-251.

⁸ Judith SUBIRACHS, J., *L'escultura del segle XIX a Catalunya*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, p. 28.

⁹ Vegeu: *Idem.*, p. 141 i s; C. REYERO, *La escultura conmemorativa*, p. 77 i s; Mercè DOÑATE, "L'escultura modernista", en *El Modernisme*, vol. I., Barcelona: Olímpia Cultural - Lunwerg Editores, 1990, p. 183-194 : 183-184; Mercè DOÑATE, "L'escultura de col·leccionisme", en *El Modernisme. Vol. IV. Les arts tridimensionals. La crítica del modernisme*, Barcelona, Isard, 2003, p. 13-32: 13-15.

¹⁰ M. DOÑATE, "L'escultura de col·leccionisme"... , p. 14-15.

A l'Exposició General de Belles Arts de 1891, les més de dues-centes peces presentades seguien mantenint un estil pintoresc de caràcter anecdòtic. Tot i així, aquesta data marca un punt d'inflexió, atès que s'endegaria el procés que conduiria cap a l'idealisme¹¹. Cal tenir en compte les següents consideracions. És en aquest mateix any quan s'inaugura la foneria artística "Masriera i Campins", la qual permetria la comercialització d'escultures en bronze, material més noble i perdurable que el guix o la terra cuita, que a més oferia noves possibilitats expressives als artistes. Aquest fet sens dubte va influir en l'obertura cap a nous postulats estètics, per bé que el material per excel·lència continués essent el marbre. És també el 1891 quan va tenir lloc la segona exposició a la Sala Parés de les obres de Ramon Casas, Santiago Rusiñol i Enric Clarasó, en la qual, segons el crític Raimon Casellas, es podia copsar un art sorgit de l'"emoció", un art "suggestiu", que partia de la realitat per tal de mostrar allò que l'artista sentia amb major "intensitat"¹². Al certamen Clarasó va presentar l'obra *Oració*, en la qual trobem representada una jove que prefigura en el seu rostre la introspecció que caracteritzarà algunes de les seves obres més simbolistes. Només un anys després realitzaria *Poncella trencada*, que el mateix Casellas descriuria amb aquestes il·lustratives paraules: a través d'aquesta obra l'artista "*ha llegado, tal vez inconsciente, á un más allá de inesperada trascendencia (...) ha logrado remontarse hasta la voluntad y a fenómenos psicicos de la misma derivados para crear como un símbolo enfermizo y calenturiento de nuestra alma contemporánea*"¹³. Sens dubte ens trobem ja a les portes del Simbolisme, corrent que irrompia de manera oficial el setembre de 1893, durant la celebració de la Segona de les Festes Modernistes a Sitges. Tanmateix, en l'àmbit específicament escultòric, els estudis més aviat parlen d'"idealisme" a l'hora de designar determinades obres d'aquest període de finals de segle, tot posant de relleu que les renovacions en l'escultura van arribar més tard que en el

¹¹ *Idem.*

¹² Raimon CASELLAS, "Exposició de pintures. Rusiñol. Casas", *L'Avenç*, 11, 30-11-1891, p. 334-343: 334-335.

¹³ Raimon CASELLAS, "Bellas Artes. Enrique Clarassó", *La Vanguardia*, 5-6-1892.

camp pictòric¹⁴. Durant aquests anys van mantenir-se les fórmules més tradicionals relacionades amb el Realisme de caire anecdòtic, però diversos autors van anar encaminant-se a través de determinades obres vers un idealisme suggestiu i moralitzant, en el configuració del qual va jugar un paper determinant el Cercle Artístic de Sant Lluc. De fet, tant Josep Llimona, com Miquel Blay, Eusebi Arnau i l'esmentat Clarasó, van ser socis de la institució, creada el 1893. I és de la seva mà que trobem peces com ara *Els primers freds* (1892) o *Cap a l'ideal* (1896), de Blay; *La primera comunió* (1896), de Llimona, o *Bes de mare* (1898), d'Arnau. Dins de la mateixa línia estètica trobaríem encara a *Desolació* (1894), de Llorenç Rosselló.

Sobre el corrent simbolista pròpiament dit, no es parla fins ja entrat el segle XX. Sense que quedi clara del tot la diferència entre el Simbolisme com a tal i l'idealisme, hi ha autors que apunten que, a partir d'aquell moment, i fruit d'un seguit de factors que a continuació descriurem, les formulacions estètiques vinculades a aquest tipus de tendència adoptarien uns trets formals comuns que permetrien parlar d'un veritable fenomen de cohesió¹⁵. Els modes d'expressió podien més o menys variar, però els models iconogràfics eren ben similars. Més encara: es fa esment d'una "estètica modernista"¹⁶, tot i identificant així el modernisme amb un diversos corrents que aquest, entès com a moviment, va aplegar¹⁷. El primer que fa aquesta identificació és Alexandre Cirici, el qual, a propòsit del Modernisme en escultura, ens diu que aquest "*consiste en una fase de influencia de Rodin, por una parte, y por otra, del cultivo de las formas*

¹⁴ Vegeu: Francesc FONTBONA, "L'època del Modernisme", en *Història de l'art català: Del Modernisme al Noucentisme*, vol. VII, Barcelona, Ed. 62, 1985, p. 50 ; J.. SUBIRACHS, *L'escultura de segle XIX...*p. 170 ; o M. DOÑATE, "L'escultura de col·leccionisme", p. 13. Carlos Reyero i Mireia Freixa, pel contrari, argumenten que l'escultura "simbolista" comença a iniciar-se de manera paral·lela al Simbolisme en pintura, cap al 1895 [Carlos REYERO; Mireia FREIXA, *Pintura y escultura en España, 1800-1919*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 392.

¹⁵ Com per exemple, M. DOÑATE, "L'escultura de col·leccionisme", p. 20.

¹⁶ M. DOÑATE, "L'escultura modernista", p. 190.

¹⁷ Les diferents consideracions sobre el concepte mateix de Modernisme constitueixen una qüestió controvertida en la qual no ens hi podem aturar. Vegeu en tot cas sobre el tema: Joan Lluïa MARFANY, *Aspectes del modernisme*, Barcelona, Curial, 1984, o Irene GRAS, *El decadentisme a Catalunya: interrelacions entre art i literatura*, Universitat de Barcelona, 2010. Tesi doctoral dirigida per Teresa M. Sala, accessible on line a través del TDX: <http://hdl.handle.net/10803/2029>.

fundidas, las actitudes extáticas, los cuerpos delgados, casi enfermizos, la frecuencia de los ojos cerrados, los cabellos huecos.”¹⁸. Cal dir, però, que contraposa aquest nou estil, “líric” i “elegant”, al “formalisme” de l’art “acadèmic”, tot reconeixent nogensmenys que un mateix artista podia cultivar ambdues solucions a través de la seva trajectòria artística. Un altre aspecte a considerar, és el fet que, dins el mateix modernisme distingeix dues vessants: l’anomenada “ala blanca” i l’ “ala negra”. Si la primera seria característica d’un simbolisme de caire més idealista (conreada per Blay, Clarasó, Llimona..), la segona constituïria una “*faceta negra, la tendencia a sumirse en la miseria de la concreción humana para solidarizarse con el dolor de la vida realmente tangible*”, més pròpia d’un escultor com ara Carles Mani¹⁹. Sigui com sigui, és important tenir en compte un fet que va resultar clau en l’impuls de les ànsies de renovació estètica en l’àmbit escultòric: la influència d’Aguste Rodin. Malgrat que aquest ja feia temps que es coneixia a Catalunya a través d’articles i reproduccions de la seva obra en publicacions periòdiques, la retrospectiva dedicada a Rodin a París el 1900 va suposar un punt d’inflexió en el coneixement i la posterior introducció de les fórmules més innovadores en l’àmbit català, per bé que a França el Simbolisme ja es trobés en plena davallada. Sense aquesta influència és impossible entendre l’*Eva* (1904) de Clarasó, o el *Desconsol* (1907) de Llimona. Tanmateix cal seguir recordant que durant el mateix període va seguir pervivint el Realisme de caire anecdòtic, tal com ens mostren les obres de Josep Montserrat.

Finalment, cal considerar encara un qüestió important. Atès que els poders públics més aviat són partidaris de defensar els gustos més consolidats i de no afavorir les ànsies d’experimentació²⁰, no va ser precisament en l’àmbit de l’escultura pública on es van perpetrar les fórmules més lligades al Simbolisme. Per aquest motiu, va ser més aviat en l’estatuària funerària, en l’escultura de col·leccionisme i en la decoració aplicada on aquest corrent va poder manifestar-se de manera més contundent. Nogensmenys, és una escultura de caire monumental com el *Monument al Doctor*

¹⁸ Alexandre CIRICI, *El arte modernista catalán*, Barcelona, Aymà, 1951, p. 150.

¹⁹ *Idem*, p. 163.

²⁰ C. REYERO; M.FREIXA, *Escultura y pintura...*p. 262

Bartomeu Robert, de Llimona (1910), l'obra considerada com a més representativa del Modernisme en el camp escultòric²¹.

3. L'Escultura i l'Acadèmia

L'Acadèmia Provincial de Belles Arts de Barcelona jugà un rol interessant en la gènesi i en l'articulació de la nova imatge de la ciutat que s'afaiçonà durant la segona meitat del segle XIX i que es projectà, escultòricament parlant, amb motiu de l'Exposició Universal de 1888. L'Acadèmia quedà instaurada el 1849, en virtut del Reial Decret de 31 d'octubre. Tardana en el context de l'estat espanyol -sobretot, si tenim en compte el volum demogràfic de la ciutat i la seva situació econòmica-, prengué el relleu a la Junta Particular de Comerç en el control de l'Escola de Belles Arts, que aquesta havia posat en funcionament el gener de 1775²². El canvi tingué conseqüències substancials per a l'Escola, atès que veié reorganitzada i modernitzada des de la seva estructura fins als reglaments i programes docents. En el decurs de la segona meitat del segle XIX, la importància estratègica de l'Acadèmia en el context artístic de la ciutat i de la seva àrea d'influència fou molt alta. D'una banda, vetllava pel bon funcionament de l'Escola i prenia part en les decisions relatives al seu funcionament, relacions externes i internes, professorat i alumnat. L'Escola era l'única oficial i "pública" a Barcelona i, per bé que existiren centres alternatius, aquests no s'hi pogueren comparar mai ni per volum d'estudiants ni per trajectòria²³. De l'altra, era un òrgan consultiu en temes artístics, i de gran rellevància. Els acadèmics formaven part de comissions dedicades a jutjar la idoneïtat de les obres artístiques de caràcter públic que s'havien de dur a terme a la ciutat i zona d'influència, unes comissions creades a instàncies d'ens

²¹ M. DOÑATE, "L'escultura modernista", p. 190.

²² Un tema ja tractat per diverses fonts. Vegeu Cèsar MARTINELL, *La Escuela de la Lonja en la vida artística barcelonesa*, Barcelona, Escuela de Artes y Oficios artísticos de Barcelona, 1951; Manuel RUIZ ORTEGA, *La escuela gratuita de diseño de Barcelona. 1775-1808*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya. Unitat Gràfica, 1999 i J. SUBIRACHS., *L'escultura catalana del segle XIX...*

²³ Abans de la proliferació d'acadèmies privades que es produí cap el 1900 i que ha estat ja estudiada, entre d'altres, per Francesc Fontbona (Vegeu *La Crisi del Modernisme Artístic*. Barcelona: Curial, 1975, p.47 i ss), el 1881 es fundà el Reial cercle Artístic, una alternativa interessant als estudis a Llotja, que prendria força cap el 1900.

públics, instàncies religioses o, fins i tot, particulars. Si s'esqueia, la Comissió en dictaminava l'aprovat o bé requeria que s'hi fessin modificacions, i la decisió final la tenia, sempre, l'Acadèmia. A efectes pràctics, això es traduïa en què aquesta autoritzava i supervisava la realització d'obres a la ciutat i província, des d'edificacions fins a decoracions escultòriques, passant per traçat de carrers i places i execució de pintures ornamentals, conforme a les especificacions imposades per l'Acadèmia de San Fernando de Madrid. La participació d'acadèmics en els dictàmens relatius a les actuacions escultòriques a l'espai que ocuparia l'Exposició del 1888 és notable²⁴.

Així doncs, l'Acadèmia, gràcies a les seves atribucions, exercia la seva influència sobre l'univers artístic de Barcelona, fins ben entrada la segona meitat del segle XIX. Integrava en el seu cos docent a artistes destacats, formava a les noves generacions que anhelaven un diploma oficial, i emmarcava la producció artística. En vigílies de l'eclosió del Modernisme, l'Acadèmia encara posseïa aquestes prerrogatives, que no perdria del tot fins la reforma que patiren l'Escola i l'Acadèmia el 1900, que desembocà en la separació oficial entre les dues entitats²⁵, fet que afavorí el declivi posterior de l'Acadèmia, que quedà limitada a òrgan consultiu amb cada vegada menys força i transcendència. Tanmateix, durant els primers anys del segle XX, la separació s'estava encara consolidant, i la ingerència de l'Acadèmia en l'Escola era un fet, que posen de manifest, entre d'altres coses, el finançament per part de la primera dels premis i borses de l'Escola.

Entre els nous reptes de la historiografia de l'art actual, es troba el de rellegir i repensar les Acadèmies com a institucions i l'academicisme com a concepte. Ja des de mitjan segle XX, l'adjectiu "acadèmic" sovint s'emprava com a sinònim de mecànic, repetitiu. L'art acadèmic era, per tant, aquell que es produïa seguint els preceptes d'una institució d'aquest tipus i es feia tot responent uns criteris objectius, uniformes i sense aportar innovació ni formal ni estètica. A grans trets, hom solia denominar "acadèmica"

²⁴ A mode d'exemple, vegeu la composició de la Comissió creada per a jutjar el *Monument a Prim de Lluís Puiggener*. "Crònica", *La Vanguardia*, 102, 3-3-1886, p. 3.

²⁵ Vegeu *Escuela Superior de Artes é Industrias y Bellas Artes de Barcelona, Memoria de su reorganización que cumpliendo el reglamento eleva al Ilmo. Sr. Subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes el director de la Escuela D. Leopoldo Soler y Pérez*, Barcelona, Henrich y Cia, 1903

l'escultura que seguia els patrons formals neoclàssics, tot i que ja no en mantingués la vocació ètica pròpia de l'època il·lustrada que veié néixer el moviment. A partir dels anys 1970 i 1980, quan la història de l'art va començar a ser entesa no només com a història de l'objecte, sinó també com a història de les idees teòriques i culturals, es consolidà la manera de presentar-ne l'evolució en base a oposicions. Això generà lectures noves radicades en teories de la representació, l'autoritat cultural i el significat visual. Fou en aquest marc que pensadors com Clement Greenberg o Pierre Bourdieu presentaren una visió de l'Acadèmia i de l'academicisme com a impulsors d'un sistema artístic limitat, inert, enquistat, burgès i oposat a les propostes d'avantguarda, en una oposició maniquea que ha durat molts anys²⁶. El procés de revisió de les Acadèmies i de l'academicisme s'està duent a terme avui en dia, tot seguint la línia iniciada per Nikolaus Pevsner²⁷.

Per poc que aprofundim en l'estudi de l'Acadèmia i l'Escola de Belles Arts de Barcelona i analitzem els seus artífexs, ens adonem que la visió que considerava el món acadèmic com a immòbil i únic no se sosté. Allò que cal revisar és, precisament, la idea que a l'Acadèmia només impera un únic posicionament, reaccionari davant la novetat i les tendències que miren de transformar l'art i la cultura del moment. Cal, doncs, anar més enllà de les tradicionals generalitzacions i tenir en compte una realitat més complexa, la qual pot manifestar-se en la trajectòria dels propis artistes. Escultors com ara Agustí Querol, per exemple, van saber depassar el debat entre "classicisme acadèmic" i "realisme renovador", i conjugar perfectament una "*rigurosa formacio academica e historicista, base del eclecticismo retórico que presidió la realización de la mayoría de sus trabajos, con un impulso por romper los estereotipos tradicionales de la figuracion escultorica*"²⁸. Miquel Blay, per la seva banda, tot i acabar esdevenint

²⁶ D'aquests autors, vegeu, entre d'altres, Clement GREENBERG, *Arte y cultura : ensayos críticos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979; i Pierre BOURDIEU, *Las Reglas del arte : génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1997.

²⁷ Nikolaus PEVSNER, *Academias de arte : pasado y presente*, Madrid, Cátedra, 1982. Per a més dades sobre el procés actual de revisió de l'Acadèmia i l'academicisme, vegeu Rafael CARDOSO DENIS; Colin TRODD (eds.), *Art and the academy in tyhe nineteenth century*, Manchester, Manchester University Press, 2000.

²⁸ C. REYERO; M. FREIXA, *Pintura y escultura en España...*p. 263.

una de les figures més relacionades amb el Simbolisme - per bé que algunes de les seves obres es mantinguessin dins els paràmetres del Realisme- va estar sempre molt vincular a l'àmbit acadèmic. Va ser nomenat director de l'Academia Española de Bellas Artes en Roma i escollit membre de la de San Fernando. El seu discurs de recepció, llegit en maig de 1910 i dedicat precisament a "El monumento público", constitueix tota una declaració de principis.

De fet, cal dir que un dels elements que millor ens ajuden a defensar aquesta teoria són els discursos, efectuats pels acadèmics i posteriorment impresos, fets amb motiu d'acceptacions del càrrec, inauguracions de cursos escolars o com a consell a alumnes premiats amb borses de viatge. Aquest és un material poc explorat²⁹. El que posen de manifest els discursos del tombant de segle és que, al si de l'Acadèmia i de l'Escola, les posicions dels seus membres eren riques i variades. Lluny de presentar una mirada uniforme de l'art i de la seva pràctica, les veus que s'alcen ho fan des de diferents punts de vista, amb opinions diverses sobre el present i el futur de les arts a Catalunya i, el que és encara més interessant, sobre l'escultura a la ciutat. En última instància, aquest material permet qüestionar la idea que l'Acadèmia fou impermeable al Modernisme i a d'altres corrents innovadors que aparegueren a la Catalunya de les darreries del segle XIX i primers anys del XX

4. La diversitat acadèmica a través dels discursos (1888-1906)

D'entre els discursos formulats per acadèmics professors a la Barcelona de l'època que ens ocupa, n'hi ha pocs d'escultors. De fet, només n'hi ha un, el de Pere Carbonell i Huguet (1855-1927) de 1905³⁰. Tanmateix, hem de tenir present que l'abast dels discursos aleshores no se solia limitar a una disciplina o a un aspecte en concret, sinó que tenia la vocació de ser transversal i universal. Tal i com hem esmentat anteriorment, es tracta de fonts pràcticament inèdites, que ens permeten explorar sota

²⁹ Destacarem, però, l'obrar de Mireia Freixa, *En el decurs del Discurs. Una aproximació a la història del pensament estètic a l'Acadèmia de Belles Arts (1856-1904)*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2007

³⁰ Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona (APBBAAB), *Discurso leído por el académico D. Pedro Carbonell y Huguet en la sesión pública celebrada el día 16 de abril de 1905*, Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1905

prismes nous l'escultura del moment. Ens hem centrat en els acadèmics professors únicament per la incidència directa del seu pensament en la formació dels nous artistes.

La moralitat en l'art i l'escultura pública

D'entre les idees més debatudes a l'època, destaca la de la conveniència de la moralitat en l'art. Es tracta d'una discussió antiga, amb una gran capacitat de pervivència, atès que el que planteja, en definitiva, és l'adequació de l'estètica a l'ètica i, per tant, és adaptable i flexible en funció dels contextos històrics i socials. Són diversos els autors que advoquen per la necessitat de la moralitat en l'art: ho fan Tiberio Ávila (1843-1932) al seu discurs de 1896³¹, Antoni Rovira i Rabassa (1845-1919) al de 1898³² i General Guitart i Lostaló (1859-1926) el 1905³³. Això no obstant, cap d'ells desenvolupa la idea com el ja citat escultor Pere Carbonell. Deutor de Ruskin, Carbonell entén que l'art de cada raça, de cada poble, ha de traduir exactament la seva religió, clima, vida material i, sobretot, moral³⁴. Els grecs, a parer de l'autor, foren els primers en aconseguir-ho a nivell escultòric, tot i que encara no ho feren dins de l'esfera cristiana³⁵. El programa iconogràfic en la decoració escultòrica de l'Exposició de 1888 palesà el ressò que aquestes idees tenien, ja des de finals del segle XIX, entre els artistes: es fa evident en la tria de temes, el seu enfocament nacional i el seu tractament neutre i solemne.

La necessitat que l'art i, en particular l'art públic, fos edificant i vehiculés exemples adreçats a la millora i prosperitat socials és molt característic del segle XIX i

³¹ APBBAAB, *Consejos dirigidos á los alumnos premiados por el académico Profesor Numerario de la Escuela Oficial de Bellas Artes Dr. D. Tiberio Ávila y Rodriguez en la sesión pública celebrada el 27 de Diciembre de 1896*, Barcelona, Imprenta barcelonesa, 1896.

³² APBBAAB, *Consideraciones sobre los elementos que influyen en la decoración arquitectónica. Discurso leído por D. Antonio Rovira y Rabassa Arquitecto y académico en la sesión pública celebrada el día 29 de Diciembre de 1898*, Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1898.

³³ APBBAAB, *Consejos dirigidos á los alumnos premiados por el profesor numerario de la Escuela Superior de Artes é Industrias y Bellas Artes. D. General Guitart y Lostaló en la sesión pública celebrada el 16 de abril de 1905*, Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1905.

³⁴ *Idem*, p.6.

³⁵ *Idem*, p.8.

continua fins al primer terç del XX. Als discursos, aquestes idees també es feren extensives a l'escultura aplicada i decorativa. En termes generals, durant el període que ens ocupa, des de l'Acadèmia s'advocava per la mesura en el grau decoratiu de l'escultura aplicada, i de l'ornament artístic en general. L'arquitecte Antoni Rovira i Rabassa, centrà el seu discurs de 1898 en la decoració arquitectònica, que ell considerava un dels mitjans d'expressió de l'arquitectura, la primera i més important de les arts, atès que, al seu parer, resumia a la perfecció idea i natura. Rovira considerava que, a l'hora de plantejar un edifici, després de concebre'l i donar-li forma plàstica (processos que ell anomenava "distribució" i "construcció", respectivament), calia pensar en la decoració i en l'ornament, entre els que estableix distinció. La decoració consistiria en elements com ara mènsules, arquivoltes, etc., que per a Rovira són necessaris, perquè *"da lugar en los detalles, á inagotable manantial de bellos é inspirados contronos, dependientes del cuerpo que han de revestir, y al cual atenúan su pesadez y rudeza, haciendo que sus formas sean más sensibles, atractivas y racionales las cuales conspiran todas al buen efecto, imprimiendo á la vez el sello característico, que patentiza el fin y destino utilitario del Ser arquitectónico"*.³⁶

L'ornament, que ell entén com a escultura aplicada, no és indispensable i s'ha d'emprar amb mesura, només on calgui compensar un excés de superfícies planes. És un recurs decoratiu, independent de l'estructura però que a vegades la pot posar de manifest. Es tracta d'un accessori, que toca a la part material de l'arquitectura³⁷. Descobrim un mateix èmfasi en la necessitat d'evitar la decoració supèrflua en els discursos d'altres acadèmics del moment, com ara el de General Guitart³⁸. Una de les funcions de la decoració i de l'ornament, per a Rovira i Rabassa, és la de revestir les formes sense alterar estructura, tot evitant ensenyar la cruessa del material³⁹. En aquest

³⁶ APBBAAB *Consideraciones sobre los elementos que influyen en la decoración arquitectónica. Discurso leído por D. Antonio Rovira y Rabassa...*p.10.

³⁷ *Idem*, p.11-12.

³⁸ APBBAAB, *Consejos dirigidos á los alumnos premiados por el profesor numerario de la Escuela Superior de Artes é Industrias y Bellas Artes. D. General Guitart y Lostaló ...*p.7

³⁹ APBBAAB, *Consideraciones sobre los elementos que influyen en la decoración arquitectónica. Discurso leído por D. Antonio Rovira y Rabassa...*p.10.

sentit, s'allunya del que indicà al respecte Antoni Parera Saurina (1868-1946), gran admirador de l'arquitectura d'arrel industrial procedent d'Europa i que al seu discurs de 1906, dirigit als alumnes becats, exhortà a conèixer i a superar⁴⁰. Parera defensava una decoració escultòrica que s'adaptés a la funció de l'espai o element per al que estava pensada, i que no anés en detriment de la seva practicitat. Es tracta d'un plantejament que pot sorprendre per la seva modernitat.

L'actualitat de l'art i el rol de l'artista

Les consideracions dels acadèmics professors entorn de l'estat actual de les arts i del rol que en aquest havia de jugar-hi l'artista són les que presenten posicionaments més interessants cara a demostrar la riquesa de criteris que caracteritzava el món acadèmic a la Barcelona dels volts de 1900. En aquest sentit, val la pena incidir en el rebuig que molts d'ells feren del convencionalisme en l'art i, en concret, del pes de l'estètica neoclàssica en l'escultura, fins i tot els més conservadors. Pere Carbonell, per exemple, lamentava l'existència d'escultures que es limitaven a copiar les formes clàssiques i, en especial, les que representaven nus femenins de temàtica mitològica. Al seu parer, no eren res més que formes buides i abstractes que, a més, malauradament només expressaven sensualitat⁴¹. L'ideari de Carbonell s'acostava al del propi bisbe Torres i Bages, també acadèmic, tal i com posen de manifest els propòsits que exposà aquest darrer al seu discurs de 1896⁴².

Una facció dels acadèmics professors del període que ens ocupa es mostrava convençuda que l'art del seu moment estava en decadència. Encapçalen aquesta postura el mateix Pere Carbonell i Tiberio Ávila. Ambdós coincidien en la defensa d'una plàstica que conjugés natura i idea de forma equilibrada i, com hem vist ja, una temperatura moral i pedagògica alta. Carbonell criticava la manca d'unitat del món en

⁴⁰ APBBAAB, *Consejos dirigidos por el profesor numerario de la Escuela Superior de Artes e Industrias y Bellas Artes D. Antonio Parera Saurina en la sesión pública celebrada en 1º de abril de 1906 á los alumnos premiados con Bolsa de viaje*, Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1906, p.5.

⁴¹ APBBAAB, *Discurso leído por el académico D. Pedro Carbonell y Huguet...*p.13-14.

⁴² APBBAAB, *Discurso leído por el académico Rdo. Dr. José Torras y Bages, Pbro. En la sesión pública celebrada el día 27 de diciembre de 1896*, Barcelona, Imprenta barcelonesa, 1896, p.16-17.

què vivia, el seu excés d'esperit crític, que, al seu parer, disgregava i transformava el passat. Veia l'art actual com a vehicle per a transmetre inquietuds i ja no conviccions. L'escultura que l'envoltava s'havia de jutjar des del punt de vista psicològic, perquè reflectia la inquietud turmentada de l'actualitat, instintiva, sense l'imperatiu ètic que, segons l'autor, hauria de tenir⁴³. Un altre grup de professors acadèmics mantenia una postura ben diferent. En primer lloc, cal destacar al pintor Vicenç Climent i Navarro (c.1872-1923). El seu discurs⁴⁴ és rellevant perquè posa de manifest el debat entre modernitat i tradició que existia al si de l'Escola, i del qual també n'eren partícips els alumnes. Climent era conscient que, des d'alguns sectors de la societat i des del propi alumnat, es projectava la idea que l'Escola estava antiquada i que havia perdut la seva utilitat. Precisava que els estudiants disconformes eren un grup reduït, però amb qualitats artístiques i, per aquest motiu, volia deixar clar que la varietat i riquesa dels tarannàs del docents del centre eren garantia per a la independència dels que s'hi formaven. Lluny de presentar una visió única i uniforme de l'Escola, Climent ens la descriu com a orgànica i permeable.

Josep Maria Tamburini i Dalmau (1856-1932) fou, de ben segur, una de les persones que tenia en ment Climent quan es referia a la diversitat de l'Escola. Al seu discurs de 1904⁴⁵, Tamburini hi féu un al·legat en favor de la individualitat i el temperament de l'artista. Per a ell, l'art en majúscules era, precisament, el que deixava sentir l'impuls i el caràcter de qui les havia creades. Per a ell, a diferència del que pensaven Carbonell o Àvila, no existia un únic ideal al que havien d'aspirar els artistes, sinó que aquest “*es múltiple y vario como la naturaleza; libre como ha de serlo el Arte*”⁴⁶. Tampoc hi havia una visió uniforme en el planter de mestres de l'Escola, una manca d'uniformitat que ell considerava necessària per al bon desenvolupament de les

⁴³ APBBAAB, *Discurso leído por el académico D. Pedro Carbonell y Huguet...*p.14-15.

⁴⁴ APBBAAB, *Enseñanza y estudio de las Bellas Artes. Discurso leído por D. Vicente Climent y Navarro Profesor y Académico en la sesión pública celebrada el día 20 de Enero de 1901*, Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1901.

⁴⁵ APBBAAB, *El ideal artístico. Discurso leído por el académico de número D. José Maria Tamburini, en la sesión pública celebrada el día 28 de febrero de 1904*, Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1904.

⁴⁶ *Idem*, p.10.

arts⁴⁷ Era molt clar en els seus consells als artistes novells: no havien de sacrificar les seves pròpies iniciatives en benefici del que aportaven la natura i la societat⁴⁸, ans al contrari, per a ell es feien imprescindibles la imaginació i la sinceritat⁴⁹. Exhortava als artistes, de totes les disciplines, a lluitar per llur perfeccionament, per desvincular-se d'elements apresos o acostar-se a influències concretes que els ajudessin a exterioritzar elements personals. Tamburini efectuava un repàs als moviments i tendències que considerava interessants, des del paisatgisme naturalista i el realisme de Courbet i Manet, fins al Simbolisme i l'Impressionisme, tot passant pels Preraphaelites⁵⁰. Pel que fa a l'art del seu moment, l'autor es mostrava optimista. Calia, però, rebutjar el convencionalisme fruit del Neoclassicisme -que d'altres professors acadèmics també havien criticat-⁵¹. Tamburini destacava de l'art coetani a ell la seva capacitat d'adaptar-se a les necessitats socials, i que en ell convisquessin ideals diversos. Del panorama del moment, en deia que persistien les influències de Velázquez, mentre creixia la de Goya i de El Greco. També, el japonisme i el goticisme en la ornamentació. Finalment, subratllava com a positiu l'influx de Beardsley, els preraphaelites, l'art del segle XVIII, Böcklin. Tots ells, punts de partida pels joves autors que volien singularitzar-se.⁵² Cal tenir en compte que la seva mateixa producció pictòrica, endinsada en un tipus de Simbolisme de caire idealista o, tot emprant les esmentades paraules d'Alexandre Cirici, d'"ala blanca", mostra la influència d'aquestes tendències. Antoni Parera, per la seva banda, compartia amb Tamburini la seva creença en la necessitat que els artistes en formació exploressin lliurement els estils i les influències. Al seu discurs, els recordava que tansols ells podien construir el tarannà de llurs obres, tot i que els advertia contra els perills de l'egotisme, que considerava pernicios⁵³. Acabarem aquest apartat tot referint-nos al discurs que féu, el 1908, l'arquitecte Manuel Vega i March (1871-1931). Malgrat

⁴⁷ *Idem*, p.8.

⁴⁸ *Idem*, p.7.

⁴⁹ *Idem*, p.16.

⁵⁰ *Idem*, p.13-16.

⁵¹ *Idem*, p.12-13.

⁵² *Idem*, p.17-18.

⁵³ APBBAAB, *Consejos dirigidos por el profesor numerario de la Escuela Superior de Artes é Industrias y Bellas Artes D. Antonio Parera Saurina...* p.6 i 8.

que s'escapa dels límits cronològics que ens hem marcat, no volem deixar d'esmentar-lo, atès que és prova que les idees de Tamburini i Parera tingueren continuïtat. Vega, tot referint-se altra vegada als alumnes becats, els exhortava a no ser “[...] *modernistas, ni clásicos, ni románticos; no os agrupéis bajo etiquetas: sed simplemente artisticos: no os agrupéis bajo etiquetas; sed simplemente artistas: nutríos sin cesar de conocimientos; no desdeñéis ninguna fuente de belleza ni en las obras del hombre ni en las de la Creación [...]*”⁵⁴

Conclusions

A partir de les fonts analitzades, bona part de les quals han estat poc tractades o són inèdites, com ara alguns dels discursos, hem arribat a la següents consideracions. Cal partir d'un fet fonamental: la necessitat de distingir entre el *corrent academicista*, lligat a fórmules d'inspiració clàssica més tradicionals, i, per tant, habitualment contraposat a la recerca de solucions més innovadores, i l'*Acadèmia* com a tal, la qual com hem defensat aglutinaria - i aquí caldria tenir en compte l'ideari de cada artista o professor a nivell particular- més d'un corrent estètic; fins i tot, aquells lligats amb una voluntat de renovació i amb la modernitat. Un cas clar el tindriem en la figura de Tamburini, el qual, tant a través de la seva obra com dels seus discursos estètics, es declararia defensor de la llibertat de l'artista i de la modernitat artística, tot fent palesa la seva inclinació cap al Simbolisme. D'aquesta manera, s'ha volgut demostrar com, dins la mateixa institució, les postures eren diverses i es manifestaven en un debat encès que anava més enllà de l'àmbit generacional. Ha estat necessària, doncs, la presentació d'una nova visió del món acadèmic, que ens mostri aquesta entitat, no com a quelcom uniforme i estanc, sinó com un univers viu i permeable que no només és susceptible de rebre influències, sinó que també és capaç d'incidir en les manifestacions artístiques que es desvien dels seus postulats més tradicionals.

⁵⁴ APBBAAB, *Consejos dirigidos por el profesor auxiliar de la Escuela Superior de Artes é Industrias y Bellas Artes D. Manuel Vega y March en la sesión pública celebrada el 24 de Mayo de 1908 á los alumnos premiados con Bolsa de viaje*, Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1908, p.8.