

Noves idees sobre la gènesi i la persistència de la teoria de l'art neoclàssica a Catalunya

Guillem Tarragó Valverde

Universitat de Barcelona. guillemtv@gmail.com

Resum

La reflexió sobre el geni és un dels principals símptomes que permeten detectar cert canvi en la manera d'entendre el fet artístic; canvi que a principi de la dècada de 1830 haurà portat a l'adopció parcial del romanticisme. En aquest article identifiquem aquest símptoma en els escrits dels principals teòrics del neoclassicisme català, és a dir, en els discursos de Josep Farriols i Joan Carles Anglès i en el manual de Josep Soler i Oliveras i Antoni Ferran. Aportarem noves idees per interpretar aquests escrits i veurem com en el primer es rebutja la idea de "geni" i es perpetua un esquema ideològic provinent del classicisme de l'antic règim. En els altres casos, on ja s'accepta la figura del geni, demostrarem que aquest concepte és més proper als pensadors francesos del segle XVIII que no pas als del romanticisme alemany. Per altra banda, citarem exemples d'autors romàntics on perviuen conceptes centrals del neoclassicisme, la qual cosa ens permetrà posar en qüestió la consideració del nazarenisme com a estil plenament romàntic.

Paraules clau: neoclassicisme / teoria de l'art / nazarenisme.

Resumen

Nuevas ideas sobre la génesis y la persistencia de la teoría del arte neoclásica en Cataluña

La reflexión sobre el genio es uno de los principales síntomas que permiten detectar cierto cambio en la forma de entender el hecho artístico; cambio que a principios de la década de 1830 habrá llevado a la adopción parcial del romanticismo. En este artículo identificamos dicho síntoma en los escritos de los principales teóricos del neoclasicismo catalán, es decir, en los discursos de Josep Farriols i Joan Carles Anglès y en el manual de Josep Soler Oliveras i Antoni Ferran. Aportaremos nuevas ideas para interpretar estos escritos y veremos como en el primero se rechaza la idea de "genio" y se perpetua un esquema ideológico proveniente del clasicismo del antiguo régimen. En los otros casos, donde ya se acepta la figura del genio, demostraremos que este concepto es más próximo a los pensadores franceses del siglo XVIII que a los del romanticismo alemán. Por otro lado, citaremos ejemplos de autores románticos donde perviven conceptos centrales del neoclasicismo, lo cual nos permitirá cuestionar la consideración del nazarenismo como un estilo plenamente romántico.

Palabras clave: neoclasicismo / teoría del arte / nazarenismo.

Abstract

New ideas on the genesis and the survival of the neoclassical theory of art in Catalonia

A reflection on genius is one of the main symptoms that enables us to detect a certain shift in the way that art is understood; in the early 1830s, this change led to the partial adoption of Romanticism. In this paper, we identify this symptom in the writings of the leading theorists of Catalan neoclassicism, that is, in the speeches of Josep Farriols and Joan Carles Anglès and in the handbook written by Josep Soler Oliveras and Antoni Ferran. We offer new ways to explain these writings and shall see how the former rejects the idea of "genius" and perpetuates an ideological framework of "old regime" classicism. In the other cases, where the figure of genius is already accepted, we will show that this concept is much closer to the 18th-century French philosophers than to their Germanic Romantic counterparts. Moreover, we shall cite examples of Romantic authors where the core ideas of neoclassicism survive, which allows us to call into question the consideration of the Nazarene movement as a fully Romantic style.

Keywords: neoclassicism / theory of art / Nazarene movement.

Amb aquest article aspirem a ampliar breument el coneixement actual de la teoria de l'art neoclàssica (deixant de banda l'arquitectura), tot proposant una interpretació dels textos que tenen com a

principal interès especular sobre l'art o l'artista. Ens fixarem, sobretot, en l'acceptació o rebuig del concepte de geni que mantenen els teòrics a Catalunya, i en determinarem la seva ascendència, provinent, segons creiem, dels pensadors que tractaren l'estètica a la França del segle XVIII. Per altra banda, veurem com moltes de les idees del neoclassicisme perviuen en el natzarenisme, cosa que ens portarà a reflexionar sobre la classificació d'aquest corrent com a romàntic o com a neoclàssic.

Probablement, la primera reflexió que a Catalunya podem incloure dins del neoclassicisme és la *Oracion 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 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, dixo el Doctor Don Josef 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*.¹ Cal destacar abans de res 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 referent d'exemples morals i l'entén com un patrimoni cultural propi amb l'autoritat de conferir la legitimitat del poder,² una idea coincident amb Farriols, que reconeix en els monuments antics «un cuerpo de historia político-moral alegórica de la mayor instruccion».³ 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»,⁴ així com els subsegüents elogis de les «salas de este suntuoso edificio, dechado de la más bella arquitectura» proferits per preguntar-se, en retòrica interrogació, «quien, á la vista de tantos prodigios de la aplicacion podria dexar de reconocer y preconizar la sabiduria de la mano que lo gobierna»,⁵ 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»,⁶ 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: ben al contrari, Farriols elogia la «docilidad»⁷ 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 eventuals excessos que poguessin arrossegar els deixebles de l'Escola cap a «las encrespadas olas de las pasiones».⁸ 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,⁹ ens inclinem a pensar que el zel preventiu i la insistència en la invocació a «aquella brillante antorcha [...] llamada Razón Natural»¹⁰ es deu a la 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 desvetllin símptomes a nivell teòric (ho veurem amb Anglès) i que a algunes obres del pintor Francesc Pla i Duran (Vic, 1743-Barcelona, 1805) conegut com *El Vigatà*, se'ls hagi inclòs l'adjectiu de «prerromàntiques».¹¹

Un altre tret que ens identifica 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 indica el repartiment de papers entre l'artista i el crític-intel·lectual exigít per l'estètica classicista a la segona meitat del segle XVIII,¹² molt recent a França i fins llavors inaudit a Catalunya.

La vinculació de les idees de Farriols amb les de Zuccari, Bellori, Arteaga, Winckelmann, Milizia, Mengs i Azara ha estat àvidament explorada per diversos autors¹³ i 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 invencion, deleytará con el diseño, y el pintor con el claroscuro y colorido, y moverá con la expresion, pero todo animado con la belleza»¹⁴ està perpetuant la proposta del pintor i tractadista Leon Batista Alberti. Va ser Panofsky qui va identificar la relació entre la retòrica clàssica i el discurs albertià, en el qual hi apareixen la invenció, la *circoscriptione* i *compositione*, convertides cent anys més tard en *disegno*, i la *receptione de lume*, reemplaçada després per *colorito*.¹⁵

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:¹⁶ «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»,¹⁷ diu Farriols. Inclús podríem aventurar-nos a creure que el català parla de Mengs amb certa ironia quan escriu que és «l'Apeles de nuestro siglo, el pintor de la belleza»,¹⁸ i tot seguit en crítica, tal com va fer Azara, 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 definicion».¹⁹ 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 la que tenien Bellori i 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 i que, com veurem, es transmetrà als nazarens. Coincideix, també, amb Mengs en la omisió del concepte de geni creador i, en general, aquest escrit es perfila com l'exemple teòretic més rigorós del neoclassicisme català.

Joan Carles Anglès (?-1822) 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 jamas la produce la imitacion servil sino electiva, por la que se necesita entendimiento despejado, ingenio elevado, imaginacion viva y grande invencion, con juicio recto que acompañe estas qualidades y corrija los extravíos de la fantasía en medio de sus éxtasis y acaloramiento conteniendola en sus justos límites.²⁰

Anglès reproduceix aquí una circumstància de gran rellevància en la teoria artística del neoclassicisme: imitar no és el mateix que copiar.²¹ 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 i un gran esforç mental. Serà una naturalesa depurada –intel·lectualitzada– l'objectiu de les seves obres, i, segons aquest esquema mental, és l'art de la Grècia clàssica 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 á la vista los que por honor á las artes han emprendido su restauracion. El Antiguo es el que ha amaestrado a un Mengs, á un David, un Gerard, un Camoccini, un Canova. El Antiguo es el unico que puede enseñar á filosofar á los jóvenes y hacerlos eruditos en su profesion.²²

L'adhesió al neoclassicisme s'entén, com és habitual a Catalunya, com una reacció al barroc, un estil que serà menystingut fins ben entrada 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.²³

Fins aquí, la coincidència amb la teoria de l'art neoclàssica és absoluta, de manera que el comentari que va fer Gaya Nuño respecte al nostre tractadista, a qui considerarà «acaso el más dogmático de todos los neoclásicos españoles»,²⁴ 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;²⁵ i en la mateixa línia, per Matilde González López, que a la seva tesi doctoral va destacar el seu discurs com el primer escrit on apareixen referències al geni creador.²⁶

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 debaxo 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 geroglíficos 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.²⁷

Estem davant d'una manera d'entendre l'acte creatiu que mai va admetre Mengs (ni Farriols). Tot i que Anglès segueix perpetuant una de les idees principals del bohemí, segons les quals l'objectiu de l'artista és la selecció de la naturalesa bella 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»,²⁸ sinó que està subjecte al geni, a l'entusiasme, a un «fuego vehemente, de un espíritu elevado»²⁹ i a tot tipus d'aportacions que reconeixen, en realitat, la impossibilitat d'objectivar les raons que porten a alguns artistes a excel·lir extraordinàriament en la creació, raons lluny de les normes objectives que calia aplicar en el cas de Mengs. 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 selec-

ció de la naturalesa bella, en la qual coincideix amb Mengs, i tants 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,³⁰ sinó amb el món il·lustrat d'un teòric com Batteux, una circumstància més pròpia de Joan Carles Anglès, sobretot si tenim en compte que va ser un afrancesat. 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 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.³¹

La seva concepció s'apropa molt a la d'Anglès, que no és ni la d'Addison (que va ser traduïda per Munárriz el 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»³² 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».³³ 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 pense».³⁴ La proximitat de Batteux amb Anglès esdevé contacte 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».³⁵ Recordem aquí la cita que hem fet d'Anglès, especialment on deia que el geni està «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».

Previes al *Discurso* d'Anglès 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»,³⁶ 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, discrepa amb Azara sobre l'objectiu de l'art de dirigir-se a una elit intel·lectual. Per a Anglès, l'art ha de ser comprès per tothom, si no, perd el sentit.³⁷ Per altra banda, cal subratllar el contacte d'Anglès amb Winckelmann,³⁸ que és evident en qualsevol dels seus escrits, però on aflora amb més claredat és en el seu *Museo Clementino*.

El *Curso completo teórico práctico de diseño y pintura en sus tres principales ramos de olio, temple y fresco*³⁹ se cita normalment com a obra de Josep Soler Oliveras, nascut (segons el *Diccionario* de Ràfols)⁴⁰ 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 juntament amb la documentació de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi,⁴¹ ens identifica a Antoni Ferran, de qui Soler va ser alumne,⁴² com coautor de l'obra.

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.⁴³ Va ser també Fontbona qui va detec-

tar la filiació classicista del tractat combinada amb cert gust medievalitzant en una de les xilografies que acompanyen el text. Aquest mateix autor subratlla la tradició neoclàssica en la proposta de Soler i Ferran, pel que fa a la composició de paisatges amb un primer terme destacat, la idealització del cos humà i la normativització de les expressions del rostre.⁴⁴ 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.⁴⁵

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.⁴⁶

Aquí assenyalem 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».⁴⁷ La diferenciació de la part intel·lectual de la rudimentària té una llarga tradició⁴⁸ 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»⁴⁹ 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 demostren els escrits de Pelegrí Clavé⁵⁰ i José de Manjarrés,⁵¹ així com els versos de Pau Milà i Fontanals: «Lo bell que l'esperit contenta, / La bona forma l'augmenta».⁵²

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 és «aquella apta disposicion residente en el entendimiento del artista por la que con toda y pronta facilidad concibe y dispone artísticamente su composicion»,⁵³ 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 sçauriont [sic] faire que très-mal, même en prenant beaucoup de peine».⁵⁴

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 [...] sólo marcar algunas señales»⁵⁵ en relació a la part «ideal», així com Du Bos creu que «les regles qui sont déjà reduites en méthode sont des guides qui ne montrent le chemin que de loin»⁵⁶.

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, i això també ho va deixar escrit Fontbona,⁵⁷ 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 també 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 realis-

me (es diu que els seus artistes són propensos als «asuntos bajos» i a les figures de «caracteres innobles y ridículos»).⁵⁸ Són també clares les consideracions entorn a Rubens: «Pedro Pablo Rubens la perfeccionó [l'escola flamenca] mudando su gusto por el de los italianos».⁵⁹

D'una banda, doncs, hem vist com una de les principals fonts de les quals beu el neoclassicisme català és la teoria de l'art i l'estètica francesa del segle XVIII o els autors més recurrents del neoclassicisme com Mengs o Winckelmann. En aquest article, però, també volem assenyalar com bona part de l'imaginari teòric del neoclassicisme perdura en el romanticisme català.

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 socio-cultural català i espanyol en un estudi de Paula A. Sprague.⁶⁰

Hem observat que la majoria de treballs 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, però que pel que fa a la seva definició programàtica queda molt temperat en el cas de les arts plàstiques.

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; trobem altres textos, com el de Carles Ernest Cook, 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, espresion, gracia y verdad en la imitacion de la naturaleza»⁶¹ les normes objectives per detectar la bellesa. Al seu altre 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: «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[...]?».⁶² Cook forma part, després d'Anglès, de la demanda latent dirigida a les acadèmies perquè en la formació dels artistes hi hagués cabuda de certes nocions sobre el que ara en diríem una història social i cultural dels pobles i èpoques del món.

[...] debería obligarse á los jóvenes que se hallan ya bastante adelantados en el dibujo de figuras sombreadas, á 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 trages de las diferentes naciones, en diversos tiempos.⁶³

Aquesta és una proposta calcada de la que ja va fer Anglès en el seu discurs, on diu que «debe asimismo todo artista fecundarse de conocimientos de la constitucion 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 [sic]».⁶⁴ Afegirem que aquesta inquietud es troba també en representants del «bellettrisme» de la primera meitat del segle XIX com Joaquim Bastús.⁶⁵

Per altra banda, Cook parteix d'una concepció de l'art plenament neoclàssica i que es mantindrà dins del corrent romàntic. Això és que l'artista ha de ser capaç d'exhibir un dibuix «correcto», amb «espresion y verdad, exacta percepcion de la gracia y hermosura, la invencion y composicion, ó sea

la variedad y agradable distribucion de los objetos, el colorido que más imita á la naturaleza y el cuadro armónico de todo».⁶⁶ En base a aquest imaginari, entendrem que quan tot seguit Cook afirma que «el estudio más espinoso es el conocer donde estan los límites de la imitacion, y en que punto debe empezar el arte, á fin de suplir á lo que con la imitacion ya no se puede alcanzar»⁶⁷ s'està fent referència a la idealització de la realitat a la qual aspiraven els neoclàssics i que va perviure tant en el natzarenisme com en la proposta estètica de la *Historia de la Pintura en España*⁶⁸ escrita per Francesc Pi i Margall, una obra on malgrat rebutjar-se la temàtica del purisme es manté l'acceptació de les qualitats formals defensades des de la perspectiva classicista: varietat en la unitat, harmonia, composicions clares, etc. Vegeu la crítica de Pi a l'art anterior al segle XIII:

El brillo de los colores y el de los metales ofende cuando no están armónicamente distribuidos, y en esas vígenes 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 claro-oscuro, no hay tonos, no hay degradación de tintes, no hay colorido.⁶⁹

També José de Manjarrés considera que l'escultura occidental, a partir de l'Emperador Constantí, és de molt baixa qualitat a causa de l'allunyament de certs «principios elementales»⁷⁰ que han de governar l'art. A més, en el seu extens *Museo Europeo*, una obra en setze volums on analitza «lo mejor que se puede ver»⁷¹ arreu d'Europa en matèria de pintura i escultura, no fa cap referència a artistes fora de la ortodòxia classicista. Es pot igualment detectar la pervivència del neoclassicisme en el pensament de Pau Milà i Fontanals, sobretot en les fonts que utilitzava o en les idees que expressava en les seves llibretes d'apunts sobre l'art grec.⁷² Inclús en Josep Arrau i Barba, un artista-intel·lectual no afiliat a cap corrent concret, però molt pròxim al natzarenisme, trobem la molt estesa visió de l'art neoclàssic del segle XVIII com una «regeneración»,⁷³ malgrat que al mateix temps en malparli. D'un esperit més dogmàtic són les conegudes consideracions antibarroques d'Andreu Ave-lí Pi i Arimón sobre l'església de Betlem a la seva *Barcelona Antigua y moderna*.⁷⁴ I així podríem anar proveint-nos d'exemples que ens demostrin l'enorme importància del classicisme en ple segle XIX, en ple romanticisme, i en intel·lectuals de tan diverses adscripcions ideològiques com José de Manjarrés o Francesc Pi i Margall. Es tracta, probablement, d'un dels exemples més clars de *survival* que s'ha donat a Catalunya en el terreny teòric i que, evidentment, tenia la seva correspondència en la pràctica artística.

En l'anàlisi de les obres dels pintors i escultors natzarens, no podrem oblidar mai la supervivència d'elements que ens porten a assenyalar la forta connexió amb l'univers neoclàssic. De fet, és fonamental tenir present que el natzarenisme manté la mateixa obsessió antibarroca que el neoclassicisme i que valora les mateixes qualitats formals, com es pot observar, per exemple, en *Jacob rep la túnica ensangonada del seu fill Josep* (fig. 1).

La codificació d'expressions del rostre, la composició clara i harmoniosa en els colors, els sentiments continguts, el predomini de la línia i, en general, la vocació depuradora de la realitat ens porten a identificar l'obra amb el neoclassicisme.

En tot cas, aquesta tela és només un exemple que no pot ser demostratiu de res. El que es vol assenyalar amb la segona part d'aquest article és que juntament a les obres dels artistes natzarens persisteix un ideari molt proper al neoclassicisme, i que, per tant, la identificació entre natzarenisme i romanticisme cal ser matisada, ja que, potser, no hi ha prou elements per vincular inequívocament



Fig. 1. *Jacob rep la túnica ensangonada del seu fill Josep*, obra de Pelegrí Clavé. Oli sobre tela, 1842. Museu d'Art de Girona.

els puristes catalans amb el romanticisme. De fet, es podria considerar, com va fer Pierre Francastel en un context global, la inclusió dels natzarens dins «la reacció clàssica de los siglos XVIII y XIX».⁷⁵

Cal que ens preguntem doncs, si el medievalisme i la influència de l'estètica alemanya són símptomes prou significatius com per considerar que els resultats artístics del natzarenisme siguin la conseqüència d'una actitud plenament romàntica amb una forta influència del neoclassicisme, o si, per contra, l'hem d'entendre com una variant "filoromàntica" del neoclassicisme. Aquest article ha pretès demostrar que és més adequada la segona opció, ja que, com hem vist, el relaxament de la ortodòxia neoclàssica és anterior al natzarenisme i, al mateix temps, les seves bases ideològiques perviuen en l'època del romanticisme.

NOTES

1. Josef FARRIOLS, *Oracion 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 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, dixo el Doctor Don Josef 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*, Barcelona, Por Francisco Suriá y Brugada, 1803.
2. Giulio Carlo ARGAN, “Il barocco in Francia, Inghilterra, e nei Paesi Bassi”, dins *Manierismo, barocco e rococó: concetti e termini*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1962.
3. FARRIOLS, *Oracion...*, *op. cit.*, p. 8.
4. A la cerimònia dels premis hi havia el claustre de professors, els vocals de la junta, el governador de la plaça, el bisbe i altres autoritats.
5. FARRIOLS, *Oracion...*, *op. cit.*, p. 2-5.
6. Vegeu 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. 21.
7. FARRIOLS, *Oracion...*, *op. cit.*, p. 2.
8. *Ibid.*, p. 3.
9. Vegeu Santiago ALCOLEA, “Unes fites en el camí vers el predomini de l’academicisme a l’art català del segle XVIII”, *D’Art*, 10 (1984), p. 187-195.
10. FARRIOLS, *Oracion...*, *op. cit.*, p. 4.
11. Joan-Ramon TRIADÓ, “L’època del Barroc. Segles XVII-XVIII”, dins *Història de l’Art Català*, Vol. 5, Barcelona, Edicions 62, 1984, p. 236.
12. Vegeu 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.
13. Ester GARCÍA PORTUGUÉS, *José Nicolás de Azara i la seva repercussió en l’àmbit artístic català*, [en línia] <http://www.tdx.cat/handle/10803/2024> [Consulta: 21 desembre 2013]; Rosa Maria SUBIRANA, “Academicisme versus Neoclassicisme a l’Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona”, dins *5è Congrès d’Història Moderna de Catalunya. La Societat Catalana. Segles. XVI-XVIII*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 15-19 desembre 2003, p. 652-653; Rosa Maria SUBIRANA; Joan-Ramon TRIADÓ, “El Triomf de l’Academicisme”, dins *Art de Catalunya. Ars Cataloniae. Pintura Moderna*, Vol. 9, Barcelona, Ed. L’Isard, 2001, p. 134-137; Anna RIERA 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 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, p. 93-94).
14. FARRIOLS, *Oracion...*, *op. cit.*, p. 5.
15. Vegeu Erwin PANOFKY, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 63.
16. Vegeu Nicolás DE AZARA, “Noticias de la vida y obras de D. Antonio Rafael Mengs” dins Antonio Rafael MENGES, *Obras de Don Antonio Rafael Mengs*, Madrid, Imprenta de la Real Gazeta, 1780.
17. FARRIOLS, *Oracion...*, *op. cit.*, p. 4-5.
18. *Ibid.*, p. 13.
19. *Id.*
20. Joan Carles ANGLÈS, *Discurso: Una escuela que se destina a la enseñanza del dibujo*, Mns. Núm. 27-B, 2, R. 6.414, Arxiu del Museu Nacional d’Art de Catalunya, 1810.
21. Vegeu Wladislaw TATAKIEWICZ, *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos / Alianza Editorial, 2002, p. 310.
22. ANGLÈS, *Discurso...*, *op. cit.*, p. 16.
23. 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.
24. Juan Antonio GAYA NUÑO, *Arte del siglo XIX. Ars Hispaniae*, vol. 19, Madrid, Plus-Ultra, 1966, p. 33.
25. Vegeu Joan AINAUD DE LASARTE, “Juan Carlos Anglés, Pintor Neoclásico,” *Anales y Boletín de Los Museos de Arte de Barcelona*, vol. II, núm. 4 (1944), p. 7-29.
26. GONZÁLEZ LÓPEZ, *La influencia de la estética alemana...*, *op. cit.*, p. 113.
27. ANGLÈS, *Discurso: Una escuela...*, *op. cit.*, p. 5.
28. MENGES, *Obras de Don Antonio...*, *op. cit.*, p. 201.
29. ANGLÈS, *Discurso: Una escuela...*, *op. cit.*, p. 11.

30. Matilde González López creu que la idea de geni en Anglès es deu al contacte amb el romanticisme alemany: Vegeu GONZÁLEZ LÓPEZ, *La influencia de la estética alemana...*, op. cit., p. 101.
31. Charles BATTEUX, *Les Beaux arts réduits a un même principe*, París, Durand Libraire, 1746, p. 11.
32. *Ibid.*, p. 24.
33. *Ibid.*, p. 30–31.
34. *Ibid.*, p. 31.
35. *Ibid.*, p. 34.
36. Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1800. Joan Carles ANGLÈS, *Máximas Generales Para La Pintura y Del Diseño*, Mns. Núm. 27-C, 8, R. 6.415.
37. *Ibid.*, p. 14.
38. A tall d'exemple, ha estat assenyalat ja com Anglès i Winckelmann comparteixen la concepció d'una "bellesa moral". Vegeu Francesc FONTBONA, "Del Neoclassicisme a La Restauració 1808-1888", dins *Història de l'Art Català*, Vol. 6, Barcelona, Edicions 62, 1983, p. 18.
39. Josep SOLER Y OLIVERAS; Antoni FERRÁN, *Curso completo teórico práctico de diseño y pintura en sus tres principales ramos de olio, temple y fresco*, Barcelona, Imprenta de José Torner, 1837.
40. Vegeu Josep Francesc RÁFOLS, *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, Barcelona, Edicions Catalanes, 1980, p. 1210.
41. Arxiu RACBASJ, capsa A-43 (provisional), Junta de Comerç. Comunicacions. 1825-1846.
42. RÁFOLS, *Diccionario de artistas...*, op. cit. p. 1210.
43. FONTBONA, *Del Neoclassicisme...*, op. cit., p. 100.
44. *Ibid.*, p. 101.
45. Manuel RUIZ ORTEGA, *La Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona, 1775-1808*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1999, p. 226.
46. GONZÁLEZ LÓPEZ, *La influencia de la estética alemana...*, op. cit., p. 113–120. A més, Matilde González creu que aquest tractat va ser molt utilitzat pels artistes natzarens a Catalunya.
47. SOLER Y OLIVERAS; FERRÁN, *Curso completo...*, op. cit., p. 1.
48. 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.
49. Pelegrín CLAVÉ, *Lecciones Estéticas*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Autónoma de México, 1990.
50. *Id.*
51. «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», José DE MANJARRÉS y DE BOFARULL, *Teoría e Historia de Las Bellas Artes: Principios Fundamentales*, Barcelona, Librería de Joaquín Verdaguer, 1859, p. 1.
52. Citem de la transcripció de l'*Estètica Infantil* que va fer Manuel BENACH TORRENTS, *Pablo Milá y Fontanals: Gran Figura Del Romanticismo Artístico Catalán*, Vilafranca del Panades, 1958.
53. SOLER Y OLIVERAS; FERRÁN, *Curso completo...*, op. cit., p. 5.
54. Jean-Baptiste DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, París, Chez Pissot, quai de Conti, 1755, p. 7.
55. SOLER Y OLIVERAS; FERRÁN, *Curso completo...*, op. cit., p. 5.
56. DU BOS, *Réflexions critiques...*, op. cit., p. 5.
57. FONTBONA, *Del Neoclassicisme...*, op. cit., p. 101.
58. SOLER Y OLIVERAS; FERRÁN, *Curso completo...*, op. cit., p. 100.
59. *Id.*
60. Paula A. SPRAGUE, *El Europeo, Barcelona, 1823-1824: Prensa, Modernidad y Universalismo*, Madrid, Iberoamericana, 2009.
61. Carles Ernest COOK, "Reflexiones sobre el modo práctico de juzgar", *El Europeo*, 1 (1823), p. 3.
62. *Id.*
63. *Ibid.*, p. 4.
64. ANGLÈS, *Discurso: Una escuela...*, op. cit., p. 13.
65. Vegeu Guillem TARRAGÓ VALVERDE, "Del natzarenisme hegelian als orígens del positivisme historiogràfic", *Butlletí XXVI. Barcelona 2012*, Barcelona, RACBASJ, 2013, p. 81-96, i Joaquín BASTÚS, *Sobre la utilidad de publicar un curso de Historia para los profesores de Bellas Artes y directores de escena*, Manuscrit de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona (Lligall 18, núm. 11). Se'n conserven dos exemplars, un de 1837 i un altre de 1847.
66. COOK, "Reflexiones sobre...", op. cit., p. 3.
67. *Id.*
68. Francesc PI Y MARGALL, *Historia de la pintura en España*, Madrid, Impr. De Manini Hermanos, 1851.

69. *Ibid.*, p. 74.
70. José DE MANJARRÉS Y DE BOFARULL, *Teoría é Historia de las Bellas Artes. Principios fundamentales*, Barcelona, Librería de Joaquín Verdaguer, 1859, p. 305.
71. José DE MANJARRÉS Y DE BOFARULL, *Museo europeo de pintura y escultura*, Barcelona, Librería de Joaquín Verdaguer, 1860, sèrie 1, p. 11.
72. Vegeu Núria RIVERO, *Pau Milà i Fontanals: teoria i praxis* (Tesi de llicenciatura, Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art, 1983).
73. Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1850, Josep ARRAU I BARBA, *El Dibujo*, Mns. Núm. 37, R. 6.409, p. 41.
74. Andreu Avelí PI Y ARIMÓN, *Barcelona Antigua y Moderna ó descripcion é historia de esta Ciudad desde su fundacion hasta nustrós días*, Barcelona, Librería é Imprenta Politécnica de Tomás Gorchs, 1854, p. 509.
75. Pierre FRANCASTEL, “La reacció clàssica en los siglos XVIII y XIX”, dins René HUYGHE (Dir.), *El arte y el hombre*, Vol. 3, Barcelona, Planeta, 1977.