

# Les exposicions municipals de belles arts i indústries artístiques de Barcelona (1888-1906)

Maria Ojuel Solsona



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0. Spain License.**



# LES EXPOSICIONS MUNICIPALS DE BELLES ARTS I INDÚSTRIES ARTÍSTIQUES DE BARCELONA (1888-1906)

**Maria Ojuel Solsona**

**Directora: Dra. Mireia Freixa Serra**

**TESI PER OPTAR AL TÍTOL DE DOCTORA EN HISTÒRIA DE L'ART  
DOCTORAT EEES: H1801 HISTÒRIA DE L'ART (2008-2013)  
LÍNIA DE RECERCA: 100690 HISTÒRIA DE L'ART MODERN I CONTEMPORANI**

**Departament d'Història de l'Art  
Facultat de Geografia i Història  
Universitat de Barcelona**



**B** Universitat de Barcelona

**Setembre 2013**

## **TESI DOCTORAL - PRIMERA PART**



## 1. LES EXPOSICIONS VUITCENTISTES D'ART I DE PRODUCTES

L'era contemporània comporta un canvi en la relació entre l'art i la societat. La possessió d'obres d'art com a signe de poder, ostentació i distinció socials va estar durant segles restringida a les institucions polítiques, l'aristocràcia i l'Església. Tanmateix, les revolucions liberals i l'aparició progressiva d'una societat de classes, amb una burgesia en auge que accedeix més fàcilment a la producció artística i sumptuària que abans estava en mans de les classes nobles i eclesiàstiques, facilita el camí cap a un canvi en les relacions entre els artífexs i els clients de l'art. Els diners, i no únicament la posició social o el pes polític, permeten l'accés a l'obra d'art, que és objecte de mercantilització. Alhora, l'artista s'independitza progressivament dels designis del poder i ofereix "lliurement" el seu art al potencial comprador. En aquest context es creen uns espais –les sales d'exposició i les galeries- que permeten que l'artista ofereixi la seva producció i que el comprador esculli d'acord amb les seves preferències i el seu capital. Es tracta d'uns espais regulats per la relació preu-qualitat i per una teòrica igualtat d'oportunitats entre els professionals de l'art, que s'adapten en menor o major mesura al gust del client, que ara cobra un paper actiu i determinant en l'evolució del gust i la funció de l'art.

Això no obstant, la compra privada no pot suplir a tot arreu la capacitat adquisitiva dels antics mecenes i, en un context en què s'estan bastint els grans museus públics, les exposicions juguen un rol important en la creació d'aquestes col·leccions, atès que les institucions que les promouen s'erigeixen en protectores dels artistes, ja que en molts casos aprofiten les mostres per adquirir obres per tal de completar o iniciar aquests museus.

Les exposicions no sorgeixen, però, per una qüestió purament econòmica, sinó que tenen la seva raó de ser dins un context en què l'art es considera un agent civilitzador i, en conseqüència, les exposicions artístiques mesuren el grau de progrés dels països i la il·lustració dels seus habitants. Aquest procés té lloc arreu d'Europa com a afirmació de l'emergència de la societat burgesa liberal que, sorgida de l'Antic Règim, se'n vol diferenciar; per tant, és un fenomen que es dona, amb matisos, a tots els països com a afirmació d'aquesta classe burgesa emergent. Té lloc, per tant, en el conjunt de l'estat espanyol i revesteix unes condicions especials en el cas català, en què la classe burgesa –amb el centre urbà vital que és Barcelona- irromp amb força i

construeix el discurs de la "Renaixença", que constituirà de seguida la base del catalanisme cultural i polític.

### **1.1. El caràcter de les exposicions vuitcentistes**

Les exposicions artístiques del vuit-cents deriven del model dels elitistes salons que celebraven les acadèmies d'art i que, amb l'entrada a la contemporaneïtat, s'obren a un públic cada cop més extens i acaben convertint-se en tot esdeveniment burgès, i també hereten el caràcter festiu de certes manifestacions artístiques populars que coincidien amb fires i festes religioses. Les Acadèmies són una de les principals institucions que fomenten aquestes exhibicions, en un inici poc reglamentades i obertes a diletants. Amb el temps, es dotaran d'una periodicitat i un reglament que els atorgarà un caràcter oficial. També es fomenta una certa competitivitat, ja que habitualment un jurat d'admissió selecciona les obres que poden exposar-se i evita així les obres d'afeccionats, i en concedeix premis. Les obres premiades poden ser adquirides per la institució convocant o bé entren, juntament amb la resta, en el lliure mercat. En tot cas, la recompensa actua d'estímul i la concurrència a les exhibicions acaba formant part del *cursus honorum* dels artistes. Els artistes amb més èxit comercial normalment quedaven al marge d'aquests concursos: d'una banda, treballaven per encàrrec i, de l'altra, no necessitaven l'estímul de les medalles. En canvi, hi hagué artistes que van ser assidus als certàmens.

Al llarg del segle XIX, les exposicions d'art també es vinculen amb les exposicions universals o internacionals de productes, que tenen el seu màxim desenvolupament entre la segona meitat del segle i fins a la segona guerra mundial. Aquestes exposicions incorporen des del 1855 seccions d'art i exposicions, dins una visió de la mostra com a espectacle sociocultural, que estimulen després la celebració d'exposicions artístiques periòdiques en moltes ciutats europees. Amb una certa periodicitat, la majoria de les capitals i altres ciutats celebren, sobretot a partir de la segona meitat del segle XIX, mostres que s'han caracteritzat per estar obertes a la participació estrangera, la qual cosa ha estimulat la internacionalització del mercat artístic. L'art esdevé un element d'intercanvi entre els pobles i les exposicions fan gala del cosmopolitisme dels països organitzadors. Les exposicions són la plataforma que permet, doncs, als artistes entrar dins un mercat internacional de les arts plàstiques.

D'altra banda, en paral·lel amb la formació dels estats liberals, cal tenir en compte un altre aspecte: l'assumpció progressiva per part de les institucions governamentals de la celebració periòdica de mostres artístiques –abans restringida als àmbits

acadèmics-, com a part de la presa de consciència de la necessitat de dur a terme una política cultural. Per aquest motiu, les exposicions d'art vuitcentistes, especialment les promogudes pels governs dels països, s'han enquadrat dins les polítiques institucionals i, molt especialment, dins les polítiques d'adquisició d'obres per als naixents museus públics. Fins a mitjan segle XX, aquestes exhibicions finançades per les institucions públiques han jugat un paper molt important en la promoció artística, ja que han estimulat la creació, el mercat i el consum d'art. També han tingut un caire pedagògic més o menys intens, en "dirigir" el gust estètic del públic des de les instàncies oficials, i en vehicular una sèrie de valors culturals nacionals, sobretot a través dels assumptes representats en les arts plàstiques, especialment en el cas de les mostres endegades per institucions estatals.

## **1.2. La creació de les exposicions oficials d'art a l'estat espanyol**

Al llarg del segle XIX té lloc a l'estat espanyol, amb un cert retard respecte a d'altres països europeus, la transició cap a un estat liberal. La inestabilitat política i la lenta evolució social i econòmica influeixen també en el retard en les polítiques culturals. El Museu Nacional de Pintura i Escultura –posteriorment Museu del Prado- havia obert el 1872 –integrant la col·lecció reial i el Museu Nacional de Trinidad-, i existia des del 1752 la Reial Acadèmia de Belles Arts, que s'havia encarregat de la formació dels artistes fins a l'any 1844, en què l'ensenyament fou transferit a les escoles d'art, però durant la primera meitat de segle no hi havia encara una consciència, per part de les incipients institucions modernes d'àmbit estatal, del nou paper social de l'art i de l'artista i del paper de l'estat en la protecció i promoció de les arts. Deixant de banda les exposicions periòdiques d'àmbit acadèmic, fins a mitjan segle XIX no van existir certàmens sufragats per l'estat ni altres vies que propiciessin la compra, per part de particulars o d'organismes oficials, d'obres artístiques directament als seus creadors, seguint el model que començava a tenir lloc en altres capitals europees.

Un dels defensors de la instauració d'exposicions d'àmbit estatal fou l'artista català Josep Galofre i Coma (1819-1867), format a Llotja i pensionat a Roma, on va viure i es va fer un nom, especialitzat en la pintura d'història i el retrat. Galofre va escriure un llibret titulat *El artista en Itàlia y demás países de Europa*<sup>11</sup>, en què explica com ha de ser la formació de l'artista que va a Itàlia, defensa la funció didàctica de l'art (l'assumpte com a exemple per il·lustrar la societat) i proclama la necessitat de reformar les acadèmies que formen els artistes. En aquest llibre, editat no obstant amb

---

<sup>11</sup> GALOFRE (1854).

el beneplàcit de l'Acadèmia de San Fernando l'any 1851, també posa Itàlia, França, Gran Bretanya o Alemanya com a exemples de països on l'artista gaudeix de gran consideració social i protecció decidida dels seus governants. Aquell mateix any 1851, Galofre, que coneixia a bastament les polítiques culturals de diversos estats europeus de l'època, va fer una proposició al Congrés dels diputats, en què defensava la necessitat que l'estat espanyol organitzés exposicions periòdiques, amb la intenció d'aconseguir la il·lustració del públic i alhora per estimular un mercat de l'art. La proposta fou discutida i acceptada pel ministeri de Foment, i l'any 1853 van ser creades per reial decret les anomenades Exposicions Nacionals de Belles Arts, amb l'argument de la necessitat de protegir l'artista espanyol i fomentar l'art del país, i per la càrrega de reivindicació nacional que una mostra sufragada per l'estat podia tenir. La primera mostra va celebrar-se l'any 1856 i inicialment van tenir caràcter biennal, tot i que, segons les circumstàncies, de vegades van passar més anys entre una mostra i la següent.

Aquestes exhibicions, de les quals parlarem més tard a bastament, en un principi eren restringides a artistes peninsulars –incloent-hi Portugal- o bé a estrangers que treballessin a Espanya, i van tenir un caràcter fortament centralitzat, atès que –excepte dues vegades- sempre van celebrar-se a Madrid, amb jurats de l'òrbita de la capital, i les compres oficials d'obres estaven destinades al museu nacional de la capital, tot i que després un cert nombre d'adquisicions eren donades en dipòsit a museus provincials o bé a organismes institucionals. Atès que el nombre de compradors particulars era molt limitat, no van complir tant el propòsit d'afavorir el mercat privat de l'art; pel contrari, l'estat es va convertir en el principal comprador d'obres, la qual cosa va afavorir la perpetuació de formats i assumptes acadèmics que, si més no al llarg del segle XIX, van tenir com a eix central els fets emblemàtics de la història d'Espanya, tot i que a finals de segle també s'hi van incloure temàtiques més socials i contemporànies i paisatges.

### **1.3. El cas català**

La interpretació del paper de les grans exposicions d'art vuitcentistes a Europa ens proporciona, doncs, una base de partença per a la nostra recerca, però quan abordem el cas català s'han de fer una sèrie de matisacions. Mentre que la majoria de capitals europees -Madrid inclosa- tenien acadèmies d'art des del segle XVIII i avançaven cap a la creació dels museus nacionals, sovint prenent com a base les antigues col·leccions de la reialesa, a Catalunya, una nació sense estat, es dona una paradoxa derivada de la seva situació històrica, política, econòmica i cultural. La capital catalana



no disposava d'una institució acadèmica oficial, els seus fons d'art públic eren escassos i no posseïa institucions pròpies que poguessin sufragar mostres d'art periòdiques ni museus públics. Això contrastava, en canvi, amb la vitalitat de la producció artística i industrial –malgrat que la ciutat estava constreta dins les muralles medievals que n'impedien el creixement- i amb l'existència d'una incipient burgesia que passava a tenir un cert pes demogràfic i a assumir un rol abans reservat a les classe dirigents pel que fa a l'encàrrec i tinença d'obres d'art.

Efectivament, durant l'Edat moderna, la manca de cort havia reduït en gran part les possibilitats que determinades persones o famílies fossin clients potencials dels artistes. Per contra, al llarg del segle XVIII i, conforme el país es refeia de la davallada com a conseqüència de la Guerra de Successió, augmentava la potencial clientela d'objectes sumptuaris, en paral·lel al sorgiment d'institucions, com la Junta de Comerç, que va crear l'Escola Gratuïta de Disseny –germen de l'escola de belles arts-, encarregada de la formació dels artífexs. El 1849, amb la creació de les acadèmies provincials de belles arts, Barcelona va passar a tenir la seva pròpia acadèmia, de la qual depenia l'escola de Belles Arts, coneguda popularment com a Llotja, que passà a ser el lloc clàssic de formació dels artistes catalans. L'Acadèmia celebrava exposicions més o menys periòdiques, com ho havia fet la Junta de Comerç, però la finalitat no era lucrativa, sinó de mostrar i promocionar els treballs dels alumnes i professors.

A partir del 1856, com hem vist, les exposicions nacionals de belles arts a Madrid –en la creació de les quals el pintor barceloní Josep Galofre havia tingut un paper important- van suposar un incentiu per als artistes catalans -sempre molt nombrosos com a assistents-, que també freqüentaven altres exhibicions europees, ja fossin les seccions d'art d'exposicions universals com, sobretot, mostres periòdiques de belles arts d'altres ciutats europees. La presència d'artistes catalans a l'estranger s'inicià, sobretot, arrel de la exposició universal de París l'any 1855 –la primera amb una secció d'art-, i continuà en altres exposicions de caràcter universal o internacional que es feren a la capital francesa els anys 1867, 1878, 1889 i 1900, però també hi hagué presència catalana en altres fires mundials. Si bé la concurrència a les exposicions universals es gestionava de manera centralitzada des de l'estat, amb comissions formades per alts funcionaris ministerials i directius d'institucions culturals, també es ramificava en comissions provincials que, en el cas català, s'ocupaven d'aplegar la concurrència dels expositors dels diferents productes de les “quatre províncies catalanes”. Fins i tot, en ocasions tenim catàlegs només dels expositors catalans -com és el cas de les exposicions de París del 1867 i la de Viena del 1873-, que dins la

concurrència espanyola foren majoria, en tots els camps, en consonància amb el desenvolupament econòmic i cultural del país.

Les seccions de belles arts de les exposicions universals, però, també tenien un caràcter fortament centralitzat entorn de l'Acadèmia de San Fernando. Tant els artistes com els jurats eren en general persones vinculades a aquesta institució i un 90% de les obres que es mostraven eren les que havien estat guardonades a les exposicions nacionals, amb preferència pel gènere històric i costumista (amb l'estereotip d'allò "espanyol"). Com han ressaltat diversos autors<sup>12</sup>, lluny d'oferir un caràcter modern, l'Espanya que es mostrava a les exposicions universals exprimia el tòpic pintoresquista, ben lluny de la realitat artística i industrial catalana. Això no obstant, alguns artistes catalans premiats a Madrid van presentar obra en algunes exposicions universals del segle XIX: és el cas de Jeroni Suñol (1867); Modest Urgell i Francesc Masriera (1878); els germans Masriera, Eliseu Meifrèn i Santiago Rusiñol (1889). En tots els casos, foren paisatges i pintures de gènere, al marge de les pintures històriques que eren presentades en el vuit-cents com les obres mestres de les seccions espanyoles, i que en el segle XX seran substituïdes pels temes socials.

Al costat dels certàmens internacionals, els artistes catalans assistiren amb assiduitat a exposicions específicament de belles arts que van començar a tenir lloc a diverses ciutats europees (París, Viena, Munic, Berlín, Londres, Brussel·les, etc.) Amb motiu de la concurrència d'artistes catalans a aquest tipus d'exposicions, tenim notícia de la creació a Barcelona de comissions especials, vinculades a autoritats acadèmiques i provincials, corporacions i al mateix municipi barceloní. Cal citar, en el cas de París, la creixent concurrència d'artistes catalans als diferents salons que hi tenien lloc al llarg de l'any, ja fos directament sota la protecció institucional, ja fos per iniciativa corporativa: a l'històric Saló de París, s'hi afegiren el Saló dels Independents, creat el 1884, i el de la *Société Nationale des Beaux-Arts*, creat el 1889. Alguns dels artistes catalans que exposen amb regularitat als diferents salons parisencs de l'època són: Dionís Baixeras, Laureà Barrau, Miquel Blay, Joan Brull, Ricard Canals, Antoni Casanova, Ramon Casas, Claudi Castelucho, Antoni Fabrès, Manuel Feliu de Lemus, Lluís Graner, Eliseu Meifrèn, Francesc Miralles, Isidre Nonell, Gustau Obiols, Ramon Pichot, Santiago Rusiñol, Joan Sala i Carles Vázquez<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Vegeu LASHERAS (2009); SÁNCHEZ (2006); *Movimiento Expo...*(2008).

<sup>13</sup> Vegeu FONTBONA (2011); FLAQUER, PAGÈS (1986).

Així doncs, a Catalunya, a manca de certàmens periòdics semblants als que se celebraven a Madrid i a d'altres ciutats d'arreu d'Europa, particulars i corporacions, com veurem, van assumir la iniciativa per celebrar exposicions de caire divers: les unes, centrades en la producció industrial –amb interès per les aplicacions industrials en el camp artístic-; les altres, basades en l'anomenat art retrospectiu i, finalment, unes altres, en menor mesura, exclusivament d'art coetani. Aquest procés té lloc paral·lelament al creixement, sobretot a Barcelona, del nombre de corporacions ciutadanes de caire cultural i professional interessades en la promoció artística i industrial, que aplegaven intel·lectuals, artistes i altres professionals o hisendats; així com al costat de la proliferació de negocis de venda d'objectes sumptuaris que, amb el temps, van acabar assumint un rol semblant al que després seran les galeries d'art.

Si bé la producció dels artistes seguia sent majoritàriament per encàrrec, l'existència d'aquest públic burgès potencial havia d'incentivar necessàriament la recerca –per part de la societat civil més que no pas dels poders públics- de les maneres d'organitzar un mercat de l'art més o menys permanent o periòdic, com s'esdevenia coetàniament en molts països europeus. Aquest procés té lloc en paral·lel amb l'augment progressiu de la consideració social de l'artista creador. En la dècada dels setanta i dels vuitanta, Marià Fortuny, mort prematurament el 1874, esdevé l'artista en què emmirallar-se, un pintor de fama i prestigi reconeguts i amb obra molt ben cotitzada. En aquesta època, també s'estén la idea que l'artista no té prou amb l'Acadèmia per formar-se. Allà assoleix un domini tècnic, d'ofici, sovint amb mètodes allunyats del que reclamaven els nous corrents artístics. Això farà que els aspirants a artistes completessin la seva formació en escoles que de forma privada gestionaven alguns artistes, o bé que treballessin com a aprenents en tallers, o marxessin a l'estranger –Roma o París- per freqüentar exposicions i ambients d'art.

Aquest fenomen de progressiva activitat artística s'ha de considerar, en el cas català, dins la perspectiva global del procés de revitalització col·lectiva de la cultura catalana, conegut com la Renaixença. Si bé avui dia es considera que el model interpretatiu del període és instaurat pels mateixos protagonistes, amb el propòsit de vindicar el sentiment de redreçament de la nació després d'un període de decadència i legitimarne els principis d'acció, no és menys cert que el moviment renaixentista engloba tant les transformacions econòmiques, socials i culturals com els sistemes de representació simbòlica que serveixen de plataforma de projecció d'aquest sentiment de "renaixement" col·lectiu, en què entren en joc l'art i les lletres. La Renaixença no és un fenomen circumscrit exclusivament al món de la literatura, sinó que contamina tota

l'activitat cultural. Dins d'aquesta perspectiva, les belles arts són essencials per transformar la societat, en un moment en què la ciutat de Barcelona està en ple creixement urbanístic i monumental: el patrimoni del passat –sobretot medieval– adquireix prestigi i l'art coetani passa a ser considerat un element d'alt poder civilitzador i educatiu, consubstancial al procés d'afirmació de la societat burgesa liberal que, sortida de l'Antic Règim, se'n vol distingir.

Al llarg de la segona meitat del segle XIX i, sobretot, en el darrer terç, s'instal·la la idea que al renaixement literari li ha de seguir un renaixement artístic a Catalunya; en aquest sentit, la revista *La Renaixensa* hi contribuirà d'una manera decisiva. Aquesta revista, fundada l'any 1871, tenia des dels inicis un lloc per a les manifestacions considerades genuïnes de l'art català, com els oblidats monuments medievals i els oficis artesans tradicionals, i de la necessitat de recuperar-los per al present. D'altra banda, també hi era present la idea de la ciutat com a motor del progrés i de la modernització de les belles arts, que passava per una necessària renovació de la cultura artística entre els estaments acadèmics i professionals; per la construcció de la ciutat burgesa, amb els seus equipaments culturals –com els museus– i els seus monuments, i per la necessitat de donar estímuls als artistes, tot fomentant l'associacionisme professional i creant concursos i exposicions. Més tardana, cal citar la revista *L'Avenç* –originàriament *L'Avens*– que va abanderar un catalanisme més progressista que l'anterior i va apostar per la modernitat tant literària com artística, i fou una peça clau en la definició programàtica del modernisme.

Així doncs, la reivindicació del renaixement de la cultura catalana, unida a les iniciatives de diferents corporacions ciutadanes en defensa dels interessos econòmics del país, ens proporciona el context interpretatiu del període, sobre el qual es construiran les bases del catalanisme cultural i polític de finals de segle, enmig del període de relativa estabilitat política i prosperitat econòmica que representarà la restauració monàrquica.

## 2. ELS PRECEDENTS DE LES EXPOSICIONS MUNICIPALS D'ART DE BARCELONA

Encara que la celebració de l'exposició del 1888 va ser el detonant immediat perquè, a manca d'un suport estatal ferm, una institució pública –el municipi barceloní– assumís la celebració de certàmens artístics periòdics, com hem apuntat, feia dècades que el terreny era adobat: existien artistes catalans que ja entraven dins els circuits comercials dins i fora del país i un públic avesat a assistir a mostres de productes i de peces artístiques i sumptuàries, així com persones experimentades en l'organització de mostres o en la promoció d'artistes catalans a mostres estatals o europees. Per tant, es fa necessari en el nostre estudi tractar les mostres que havien tingut lloc a Barcelona abans del 1888, que en constitueixen els antecedents i, fins a cert punt, serveixen com a experiències prèvies de les exposicions municipals que són objecte d'aquesta tesi. Ens centrarem, sobretot, en les mostres que podem qualificar essencialment d'artístiques i que incorporen algun mecanisme de selecció, competició i mercantilització de l'obra d'art.

En la seva cronologia de la història de les exposicions, Bohigas Tarragó ja va distingir un primer període (del 1796 al 1888), que abastava des de les primeres exposicions públiques de productes projectades per la Junta de Comerç, a finals del segle XVIII, fins a l'Exposició Universal del 1888. Sense pretendre, aquí, estudiar exhaustivament totes aquestes mostres, sí que posarem de relleu alguns aspectes poc estudiats, sobretot de les exhibicions que es van fer al marge de la Junta de Comerç, en la mesura que ens permeten entendre l'ambient immediatament anterior al 1888.

De fet, com suggereix Bohigas Tarragó, la manca de mitjans econòmics de la mateixa junta va fer que altres organismes la substituïssin en l'organització d'exposicions. Es tracta en molts casos d'iniciatives corporatives que, en general, són avalades pel consistori o bé per organismes provincials. Com s'ha avançat, algunes són mostres de productes –amb seccions dedicades a les arts plàstiques i aplicades– i altres són exclusivament artístiques o d'indústries aplicades a l'art, ja siguin contemporànies o bé històriques. Quan s'exposen obres contemporànies, solen estar destinades a la promoció o a la venda, mentre que quan es tracta d'obres d'èpoques anteriors, tenen una finalitat divulgativa. Algunes d'aquestes són les que va celebrar la “Societat d'Amics de les Belles Arts” entre el 1848 i 1859; la posterior “Societat per a Exposicions de Belles Arts” entre 1868 i 1874; les exposicions d'arts retrospectives i

sumptuàries dels anys 1867 i 1877 i, per descomptat, la mateixa exposició del 1888, punt d'inflexió en l'assumpció per part de les institucions de les regnes de la política de museus.

### **2.1. De les exposicions de la Junta de Comerç a les mostres de productes i d'arts retrospectives**

Des de l'any de la seva creació, el 1758, la Junta de Comerç va celebrar periòdicament exposicions, coincidint amb la inauguració dels cursos escolars. S'hi presentaven treballs dels alumnes, però sovint eren obertes a professors i a altres expositors. També la Junta era –directament o indirecta- l'animadora de les mostres de productes amb motiu de festivitats o visites reials o d'altres membres de la cort, com la que es va celebrar el 1844 durant la visita d'Isabel II a Barcelona<sup>14</sup>. En aquest cas, la finalitat principal de la mostra, promoguda per una comissió d'industrials barcelonins, era presentar una selecció de productes industrials, en el marc de la defensa dels interessos locals davant les polítiques lliurecanvistes. Malgrat el caràcter industrial del certamen, hi havia una secció dedicada a les belles arts del país, en l'organització de la qual hi van participar artistes i alhora professors de Llotja com Claudi Lorenzale, Lluís Rigalt i Pau Milà i Fontanals, amb obres pròpies i d'altres artistes.

Es tractava dels mateixos artistes que, quan l'Escola de la Junta de Comerç va passar a ser Acadèmia Provincial de Belles Arts, promovien exposicions d'art a la Llotja. En la que es va celebrar l'any 1866 es van presentar més de tres-centes obres i va comptar amb la contribució, per part de la casa reial, de dues obres que després van ser dipositades a la col·lecció de l'Acadèmia. Es van exhibir, entre d'altres, obres de Marià Fortuny (*L'antiquari*) i de Benet Mercadé. L'exposició del 1867 va comptar amb 2.524 obres d'art català coetani, una xifra rècord que permetia parlar de l'inici d'un renaixement artístic i de la valoració de l'art de l'època. L'èxit d'aquesta mostra va empènyer, segons Bohigas, a que la recent creada "Societat per a Exposicions de Belles Arts" –de la qual parlarem més endavant- busqués els mitjans per construir un edifici *ex novo* dedicat a palau d'exposicions.

Però al costat de les mostres d'artistes coetanis, necessàries per a l'educació del gust del públic i per a la promoció de l'art, l'Acadèmia va fomentar les mostres d'art d'èpoques històriques, des d'un punt de vista igualment instructiu però dirigit sobretot cap a l'artista, que havia de trobar en aquests referents històrics la inspiració per

renovar les obres artístiques o d'indústries aplicades a l'art, tot dotant-les d'un segell propi. Per descomptat, aquests tipus de mostres també fomentaven l'estima pel patrimoni i l'afecció al col·leccionisme d'antiguitats, passos previs a la futura constitució dels museus d'arqueologia i a les intervencions en matèria de conservació patrimonial.

El mateix 1867, per exemple, l'Acadèmia va celebrar una exposició retrospectiva d'obres de pintura, gravat, escultura, arquitectura, decoració, arts sumptuàries i objectes etnogràfics diversos (que a l'època s'agrupen sota l'epígraf de "curiositats"), pertanyents a institucions, gremis, ordes religiosos i particulars. El Museu Nacional de Madrid va concedir a l'Acadèmia, en qualitat de dipòsit, vint-i-un quadres antics i moderns, en atenció als nombrosos artistes catalans que havien concorregut a les mostres nacionals. En acabar l'exposició, un dels organitzadors de la mostra, Josep de Manjarrés, professor de Llotja, va fer una ponència sobre els resultats de la mostra i va concloure: "Cuando otra ventaja no pueda recabarse de esta Exposición, habrá dejado ver la posibilidad de crear un Museo de Antigüedades capaz de prestar á la Historia y al Arte plástico cuantos datos son necesarios para comprobar hechos, estudiar el espíritu de las épocas, caracterizar las obras del genio, y conservar y reproducir formas bellas con las cuales la Industria pueda dar á sus producciones todo el atractivo que necesitan para ser solicitadas como especialidad en los mercados del mundo civilizado"<sup>15</sup>. Així doncs, la finalitat de la mostra era fer evident la necessitat d'un museu d'antiguitats que fos útil per als artistes, els operaris i la societat en general. Ell mateix, l'any 1880 es farà càrrec del Museu Provincial d'Antiguitats, situat a la capella de Santa Àgata.

Al costat de les exposicions de l'Acadèmia, diverses entitats dedicades a la promoció de la indústria catalana –dins el marc de la lluita proteccionista- van celebrar mostres de productes, entre els quals peces artístiques. Fou el cas de la Societat Econòmica Barcelonina d'Amics del País (SEBAP), una de les primeres corporacions que va promoure exposicions d'art per mitjà de la "Societat d'Amics de les Belles Arts". Aquesta entitat va impulsar la creació, l'any 1867 i a instàncies del govern civil, de la "Comissió Permanent d'Exposicions Periòdiques d'Arquitectura Indústria, Comerç i Belles Arts de les quatre províncies catalanes". Aquesta comissió era presidida per Ramon de Martí –president de la SEBAP- i amb Agustí Urgellès de Tovar –també membre de la SEBAP- com a secretari. Comptava amb la representació de l'Acadèmia

<sup>14</sup> L'any 1860, amb motiu d'un altre viatge regi, va tenir lloc una mostra de productes artístics i industrials, amb catàleg editat.

<sup>15</sup> *Informe sobre el resultado de la Exposición retrospectiva ...*(1868), pàg. 31.

i d'altres corporacions, com l'Institut Industrial de Catalunya i l'Institut Agrícola de Sant Isidre. S'havia previst fer una mostra de sis grups de productes, dels quals, el darrer, era l'artístico-industrial, amb pintura, gravat, litografia, escultura, medallística, arquitectura, fotografia i impressions litogràfiques i tipogràfiques. La manca de recursos –la Diputació en va denegar l'ajut- i la revolució del 1868 van forçar a posposar-la.

El 1869 es va crear una nova comissió, presidida novament per Urgellès i integrada, entre d'altres, per Tomàs Gallissà, Josep Oriol Mestres, Rafael Guastavino i Josep Masriera i Manovens. Les autoritats municipals van secundar la celebració de la mostra i, finalment, l'any 1871, aprofitant la visita reial d'Amadeu I de Savoia, en el marc de les festes de la Mercè, promogudes per l'alcalde provisional Francesc de Paula Rius i Taulet durant l'efímera monarquia, va tenir lloc l'Exposició General Catalana<sup>16</sup>. Aquesta mostra, visitada pel rei, estava instal·lada a la part ja concloua del nou edifici de la Universitat de Barcelona i, si bé estava pensada per al lluïment dels productes de la indústria (amb cabuda dels diferents sectors, inclòs, per exemple, la indústria alimentària), també va acollir dues sales destinades a obres artístiques. Finalment, s'hi van presentar nou grups de productes, el primer dels quals el de les arts, amb pintura a l'oli, aquarel·les i dibuixos, escultura, gravats i arquitectura. Tot i que aquell any els artistes catalans havien concorregut amb preferència a l'exposició que paral·lelament es feia a Madrid, Claudi Lorenzale, Josep Armet, Modest Urgell, Fèlix Urgellès, Josep Mastiera, Josep Oriol Mestres i Rafael Guastavino van presentar obres. Es va constituir un jurat per concedir medalles per seccions. L'artístic era compost per Elies Rogent, Lluís Rigalt, Roman Portas, Joan Roig i Rossend Novas. Miquel i Badia va dir, al respecte, que no era casual que Barcelona hagués merescut el renom de ciutat industriosa i empenedora, una ciutat que "aspira dentro de unos años a un certamen más vasto y más espléndido en local para él adrede levantado"<sup>17</sup>.

L'any següent, gràcies novament a l'impuls de la SEBAP i, en concret, d'Urgellès, van celebrar-se les anomenades "Exposicions marítima, agrícola i artística", a l'edifici de Llotja, decorat per l'ocasió pels arquitectes Josep Oriol Mestres i Rafael Guastavino, i a on també existia una secció artística<sup>18</sup>. En altres ocasions, l'espai ludicocultural que eren els Camps Elisis, situats en l'incipient Eixample barceloní, també va acollir mostres de categories diverses de productes.

---

<sup>16</sup> URGELLÈS (1871).

<sup>17</sup> MIQUEL I BADIA, Francesc, *Diario de Barcelona*, 10-11-1871, pàg. 11735.

<sup>18</sup> URGELLÈS (1872).



L'edifici de la Universitat va acollir novament, a inicis de l'any 1877, després de la restauració borbònica, una altra mostra de productes de la indústria catalana, amb motiu de la visita del rei Alfons XII. Si bé no hi havia una secció especial per a obres artístiques, algunes seccions exhibien productes aplicats a l'art. El mateix any, durant les festes de la Mercè, va celebrar-se, a instàncies de les corporacions i de l'Ajuntament de Barcelona, l'Exposició d'Arts Sumptuàries, instal·lada també a la Universitat. Va acollir gairebé 500 exemplars d'arts decoratives o aplicades modernes, mentre que va doblar la quantitat de peces antigues, de manera que es pot considerar una exposició d'arts retrospectives, semblant a la deu anys enrere. Molts dels gremis barcelonins van exhibir part del seu patrimoni, amb gran èxit de públic, la qual cosa permet copsar l'interès ciutadà per l'art antic català que, fins al moment, era ignorat o poc valorat. El Saló de Sant Jordi, en el palau de la Generalitat, on estava instal·lada la Diputació Provincial, també fou l'escenari d'alguna mostra. Per exemple, el 1875, després de la mort de Fortuny, la Diputació va adquirir *La batalla de Tetuan*, una obra que li havia encarregat el 1859, però que havia romàs a Roma, inacabada. L'exhibició de l'obra en el saló va tenir un gran ressò ciutadà.

L'Institut del Foment del Treball Nacional també va organitzar sengles exposicions d'arts decoratives, els anys 1880 i 1884, en què van poder veure's objectes i projectes d'aplicacions industrials per a objectes decoratius o utilitaris de natura i material divers i amb estils diferents, recollint l'eclecticisme propi de l'època.

En síntesi, cap a la meitat del segle hem vist aflorar diverses iniciatives ciutadanes, amb un recolzament més o menys explícit de diverses institucions, en vistes a la celebració de certàmens artístics. Algunes d'aquestes iniciatives tenen com a únic objectiu la mostra de les peces, mentre que altres tenen també el propòsit de la venda. Un dels esculls principals d'aquestes mostres, però, va ser la manca d'un local apropiat on realitzar-les que permetés alhora dotar-les de continuïtat. Segons Bohigas Tarragó, la Diputació Provincial va nomenar una comissió l'any 1863 per estudiar la possibilitat d'erigir un palau d'exposicions, però no va prosperar. A instàncies de la SEBAP, l'any 1869 es va arribar a celebrar un concurs de projectes arquitectònics d'edificis per a exposicions de productes. El jurat, format per Josep Oriol Mestres, Ramon de Manjarrés, Pelegrí Clavé, Elies Rogent, Joan Torras i Agustí d'Urgellès, entre d'altres, va desestimar els dos únics projectes presentats<sup>19</sup>. Poc abans, com

---

<sup>19</sup> SEBAP, *Dictamen sobre los proyectos presentados en opción al premio indicado en el programa correspondientes al año 1869*, citat per BLASCO (1989).

veurem, s'havia construït a la Granvia de Barcelona, per bé que de forma modesta, un edifici *ex novo* amb la funció de pavelló d'exposicions.

D'altra banda, cal esmentar que en iniciar-se el desmantellament de la Ciutadella i la seva reconversió en parc públic (1868-1872), la creació d'equipaments culturals per a museus i palau d'exposicions al bell mig del parc era implícita en els dos projectes presentats a concurs, tant el de Garriga i Roca, que preveia conservar les velles edificacions militars i reciclar-les per als nous usos, com el projecte guanyador, de Josep Fontserè que, en canvi, havia imaginat un espai lliure dels edificis històrics i amb un palau de la indústria de nova planta per aquestes mateixes funcions culturals. Però al llarg de la dècada dels setanta, malgrat que les obres del parc havien anat progressant, la guarnició militar ocupava encara els terrenys i no s'havia avançat en relació amb la construcció d'un palau d'exposicions i museus, fins que, finalment, en la dècada dels vuitanta, el consistori va decidir no demolir els edificis militars per reconvertir-los a mitjà termini en museus. La imminència de l'exposició del 1888 va arraconar aquesta idea, que no va reprendre's fins a l'entrada del segle XX. Mentre, com veurem, els pavellons construïts per l'exposició van servir per acollir els primers museus i exposicions d'organització municipal.

## **2.2. El paper de les corporacions en el foment de les arts**

Com hem apuntat, a partir de la segona meitat del segle XIX, Barcelona veu créixer l'associacionisme cultural. Algunes de les entitats més antigues eren l'Ateneu Barcelonès, la Societat Econòmica Barcelonina d'Amics del País i l'Acadèmia de les Bones Lletres, i les dues primeres, com veurem, tindran un paper important en el renaixement artístic català. A partir del 1874, el sector intel·lectual reorganitza les seves plataformes d'expressió i acció o en crea de noves i trobem llavors tota mena d'associacions: professionals, econòmiques, artístiques, literàries, històriques, i de propietaris. Entre les noves entitats de caire cultural sorgides durant els primers anys de la Restauració cal esmentar l'Associació Artístico-Arqueològica Barcelonina i l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques, que també incorporen la idea d'organitzar mostres periòdiques de materials de caràcter natural o patrimonial. Durant la dècada dels setanta es produeix l'esclat de l'associacionisme excursionista, de gran rellevància en el naixement de la consciència del particularisme històric de Catalunya i de la necessitat d'estudiar i protegir el patrimoni natural i cultural. Cal afegir altres associacions que agrupaven professionals d'un mateix camp, que també celebraven

mostres d'obres dels associats, així com els negocis de venda d'objectes sumptuaris, que actuaven com a galeries alternatives.

L'any 1876, el llavors president de l'Ateneu Manuel Duran i Bas, va impulsar la creació d'una plataforma d'associacions –la Unió de Corporacions científiques, literàries, artístiques i econòmiques-, amb seu al mateix Ateneu, que va actuar *de facto* com una plataforma parapolítica, per contrarestar el caràcter excessivament centralista dels partits dinàstics i afavorir els interessos de la burgesia local i la tasca culturitzadora de l'elit intel·lectual, malgrat les limitacions imposades per la manca de pes polític. Aquesta unió va permetre que les associacions que treballaven amb finalitats similars tinguessin més força.

Malgrat que en aquest treball ens centrem en la ciutat de Barcelona, cal indicar que en altres indrets de Catalunya hi va haver corporacions que fomentaren l'art per mitjà de la celebració d'exposicions: és el cas, per citar dos exemples, de l'Associació per al Foment de les Belles Arts de Girona, i del Cercle Artístic d'Olot.

### **2.2.1. La “Societat d'Amics de les Belles Arts”**

La primera corporació que té com a objectiu principal la promoció d'exposicions artístiques –independents de les de productes- sorgeix en el si de la SEBAP. Les societats econòmiques d'amics del país, hereves de la Il·lustració, aplegaven persones de tarannà liberal i progressista amb la finalitat de promoure els interessos econòmics col·lectius de la ciutat, així com iniciatives de signe divers –cultural, artístic, científic- que redundessin en benefici de la ciutadania, entesa com un col·lectiu socialment divers, on també hi tenien cabuda les capes més humils, que tenien més dificultats per accedir-hi. Darrere de l'associació hi ha un tarannà derivat de certes propostes properes a les teories higienistes i al socialisme utòpic, que preconitzaven l'entesa entre patrons i treballadors amb l'objectiu del progrés social. No debades va dedicar esforços a projectes educatius i socials, a més de la promoció cultural i científica, i va estar al darrere de les diferents iniciatives encaminades a organitzar exposicions, abans i després del 1888.

L'agost del 1846 es va crear en el si de la SEBAP l'anomenada “Societat d'Amics de les Belles Arts”, amb la idea d'estimular les belles arts per mitjà de la promoció de mostres en què els artistes poguessin donar a conèixer i vendre els seus treballs: “La asociación tendrá por objeto estimular el amor a las Bellas artes, excitar entre los artistas una noble emulación, propagar la noticia de sus obras y facilitar el modo de

enajenarlas<sup>20</sup>. Les mostres es van celebrar periòdicament a la seu que la SEBAP compartia amb l'Acadèmia de les Bones Lletres, a l'antic convent barceloní de Sant Joan del Jerusalem (que estava aproximadament on avui hi ha la Plaça d'Antoni Maura), desamortitzat des del 1835. La primera junta directiva de la Societat va estar presidida per Melcior de Prat -ahora president de la SEBAP- i en formaven part Josep de Miró, Claudi Lorenzale, Jaume Batlle, Tomàs de Puiguriguer, Carles Martí, el comte de Fonollar i Josep de Manjarrés, que exercia de secretari. Si bé els membres directius de l'associació eren artistes o acadèmics en la seva majoria, entre els seus socis, a més d'artistes, també hi havia membres l'aristocràcia o hisendats com Manuel Girona, Evarist Arnús o Joan Güell. Per ser associat calia haver adquirit almenys una acció emesa per la societat, però l'exposició també era oberta a artistes no accionistes. La societat pagava un lloguer a les dues corporacions per disposar de diverses sales en l'ex-convent. A partir del 1848 va poder fer ús de part del claustre i de noves sales que foren rehabilitades, però el 1859 la SEBAP va haver de deixar l'antic monestir i, en no disposar d'un local alternatiu, la Societat va plegar. Anys després, amb la "Gloriosa", el convent fou definitivament demolit.

Al llarg d'aquests anys, la societat va celebrar dos tipus d'exposicions: l'anomenada perenne (permanent), en què els artistes podien presentar una o dues obres de cada gènere com a màxim; i l'anual (temporal), en la qual podien presentar totes les obres que volguessin, que se solia celebrar el mes de maig i juny, coincidint amb una festivitat religiosa (l'octava de Corpus), que allora era època de fires i d'esbarjos populars. Els artistes havien de ser espanyols o bé estrangers residents a Espanya. D'entrada, havien de ser obres que els artistes volguessin vendre, però també es deixava exposar obres que havien estat fetes per encàrrec o bé ja venudes a priori, o que pertanyien a la col·lecció particular d'algun dels socis, de manera que, al costat de la finalitat comercial, també hi havia una finalitat més didàctica i de promoció cultural. Si en tancar-se l'exposició hi havia obres no venudes, amb el total dels diners de les accions es feien cèdules de diferent valor que eren sortejades entre els accionistes i que donaven dret a escollir una o diverses obres segons el valor de la cèdula. En cas que escollissin una obra o obres de més valor que la cèdula, havien de pagar la diferència. El 1853, sembla que la venda lliure d'obres va efectuar-se a posteriori de la tria d'obres per part dels accionistes premiats amb les cèdules però, en resultar això perjudicial per als artistes, es va tornar a la idea inicial. D'uns tres-cents accionistes a l'inici, la quantitat es va doblar en les darreres convocatòries.

---

<sup>20</sup> Asociación de Amigos de las Bellas Artes, Reglamento, 1846 (article 2), citat per BLASCO (1989).

En diverses ocasions, la societat va fer crides a institucions, corporacions o particulars perquè adquirissin accions, apel·lant la generositat i el sentiment patriòtic. L'any 1854, per exemple, el mateix ajuntament de Barcelona va subscriure 25 accions. L'any següent, la societat demanava al consistori poder disposar de vigilància per mantenir l'ordre a la sala d'exposicions els dies festius, atesa la gran concurrència de públic. L'any 1856 sembla que l'ajuntament va dedicar fins i tot uns diners per premiar els artistes. Aquest any 1856, com s'ha dit, havia començat la sèrie d'exposicions nacionals a Madrid. És interessant destacar que, en una reunió preparatòria de la mostra barcelonina, l'acadèmic Isidor de Montenegro (integrant de la junta directiva de la societat), va manifestar que "los pintores de Barcelona no pensaban remitir trabajo alguno a la exposición de Madrid, y que por lo tanto podrían dedicarse a hacer algo para la proyectada exposición de la Asociación"<sup>21</sup>. Efectivament, en aquesta primera edició de les exposicions nacionals no hi van concórrer pintors catalans, al contrari que en altres categories (gravat, escultura i projectes arquitectònics). En la segona edició (1858), en canvi, ja hi concorreren Ramon Martí Alsina, Lluís Rigalt, Benet Mercadé, Josep Galofre i Josep Mirabent. Cal recordar, de tota manera, que les obres que triomfaven a les exposicions oficials madrilenyes estaven destinades, amb preferència, a ornar espais públics, mentre que les obres de les exposicions de la "Societat d'Amics de les Belles Arts" eren per al consum domèstic. Per aquesta raó, en principi, aquestes mostres privades de caràcter burgès no van veure's afectades per l'existència de les exposicions oficials de la capital de l'estat, ja que el tipus d'obres que tenien sortida en unes i en altres era diferent.

La societat es finançava amb les entrades de les exposicions permanents –que eren de pagament entre els no associats, mentre que les anuals eren gratuïtes per a tothom-; amb la venda dels catàlegs; amb la comissió del 4% de la venda d'obres d'artistes no associats i amb donacions. Majoritàriament, les obres exposades eren de pintura, però també hi havia miniatura, gravat, litografia, escultura i projectes arquitectònics i era preceptiu presentar esbossos, de forma proporcional a la quantitat d'obres exposades. En l'exposició permanent també eren admeses les còpies. Si més no en les exposicions temporals, es nomenava un jurat d'admissió i un de col·locació de les obres, formats per artistes (que en ocasions sembla que aplega els mateixos individus en els dos casos).

---

<sup>21</sup> Sociedad de Amigos de las Bellas Artes, Acta de la sesión del día 5 de marzo de 1856, citat per BLASCO (1989).

La periodicitat, l'existència d'un espai permanent i d'un reglament, la presència d'un jurat que pre-seleccionava les obres que podien exhibir-se i l'edició d'un catàleg amb els preus de les peces ens permet concloure que aquestes mostres ja poden considerar-se modernes pel que fa a la seva concepció, mecanisme i finalitats i que són probablement les primeres mostres modernes d'aquest abast a Espanya que tenen clarament un objectiu comercial.

Com s'ha dit, el 1859 van acabar-se aquestes mostres, però no l'interès de la SEBAP per la promoció d'exposicions. El 1867, una comissió permanent d'exposicions periòdiques creada en el si de l'associació, treballava en pro d'una exposició agrícola, industrial i artística a Barcelona, que s'havia programat per a l'any següent, tot i que els esdeveniments del 1868 van fer posposar-la. Finalment, aquesta mostra, coneguda com l'Exposició General Catalana, de la qual hem parlat anteriorment, es va celebrar l'any 1871, i va tenir continuïtat el 1872 en la ja esmentada "Exposició Marítima".

La comissió d'exposicions de la SEBAP va mantenir després una certa activitat: el 1876, per exemple, va celebrar una exposició exclusivament artística, amb 140 pintures i petites escultures que es van exhibir en el seu local, majoritàriament per ser venudes. Agustí Urgellès de Tovar -aquell any president de l'entitat- consta novament com a responsable, i Vicent de Romero com a secretari. Les despeses d'instal·lació van córrer a càrrec de l'associació, mentre que les d'expedició de les obres, com era habitual, quedaven a càrrec dels artistes. Les obres no podien haver figurat en altres mostres de la ciutat. La mostra, que va estar oberta dues setmanes, era d'accés gratuït. En el succint catàleg constaven els domicilis dels artistes i els preus convinguts<sup>22</sup>.

### **2.2.2. La "Societat per a Exposicions de Belles Arts"**

La "Societat per a Exposicions de Belles Arts", sorgida una mica abans de la revolució però que no va organitzar mostres fins al 1868, es considera en part continuadora de l'anterior "Societat d'Amics de les Belles Arts". Es tracta d'una associació gestionada pels propis membres, artistes, afeccionats i col·leccionistes, per fomentar exposicions on els artistes poguessin donar sortida a la seva obra, tot generant la base del col·leccionisme burgès de la Restauració. El funcionament de l'entitat era similar al descrit en el cas de l'anterior societat: l'aportació econòmica de cada soci en forma d'accions li donava dret a seleccionar i aconseguir per sorteig alguna de les obres

---

<sup>22</sup> SOCIEDAD ECONÓMICA BARCELONESA DE AMIGOS DEL PAÍS (1876).

exposades. La societat va fer una crida a particulars però també a les institucions perquè adquirissin accions a 50 rals cada una, però sempre va conservar la seva independència: “Uno de los principales objetos que se propuso esta sociedad fué separar de la tutela oficial sus operaciones y patentizar por medio de un pequeño ensayo cuánto puede de la iniciativa particular cuando hay fe y voluntad”<sup>23</sup>.

La peculiaritat d'aquesta associació és la disponibilitat d'un local permanent construït per iniciativa pròpia l'any 1868, salvant així un dels inconvenients amb què altres iniciatives havien topat en el passat. Miquel i Badia, des del *Diario de Barcelona*, se'n va fer ressò, en explicar que una comissió d'artistes buscava un lloc cèntric per aixecar un edifici destinat a exposició permanent d'obres. La comissió, que ja havia rebut algunes ofertes avantatjoses de solars, preveia aixecar-lo en tres mesos, amb un pressupost relativament modest (20.000 pessetes), a partir de la subscripció d'accions. Per Miquel i Badia, els amants de l'art havien de recolzar la idea: “Un edificio modesto como el que se proyecta levantar puede ser el primer paso para la construcción más adelante de una obra monumental destinada á museos y esposiciones (sic) de todas clases, con la protección del Gobierno y de las autoridades locales y provinciales”<sup>24</sup>. A manca d'un local més adient, l'edifici serviria –si més no de moment-, segons el crític, per celebrar tot tipus d'exhibicions d'indústries i arts, retrospectives o modernes.

Finalment, a la cantonada del Passeig de Gràcia amb la Granvia, va aixecar-se un ampli edifici, dissenyat per Jeroni Granell, construït amb un sentit més efímer que permanent, que constava d'una gran nau coberta amb claraboia. Com assegura Fontbona<sup>25</sup>, els noms dels artistes que apareixen inscrits en la seva façana d'aire neoclàssic, d'acord amb el paradigma de l'època, il·lustren la voluntat, per part dels membres de la societat, de reivindicar la tradició artística pròpia, medieval i moderna, al costat de l'espanyola, alhora que fan gala de l'eclecticisme característic del moment.

A la junta directiva de l'associació hi figuraven els pintors Ramon Martí i Alsina –que va tenir un paper protagonista en la constitució de l'entitat- i Pau Milà i Fontanals; l'escultor Andreu Aleu; el mestre d'obres Jeroni Granell i el banquer Ignasi Girona. També fou associat el pintor Simó Gómez Torrescassana. Martí Alsina ja havia estat vinculat a l'anterior “Societat d'Amics de les Belles Arts”, com a accionista, expositor i, en ocasions, membre de la junta directiva i del jurat. Aquestes exhibicions tenen una voluntat comprensiva, ja que apleguen artistes de diverses branques –dibuix i pintura,

<sup>23</sup> Citat per CARRERA (1957), pàg. 153.

<sup>24</sup> MIQUEL I BADIA, Francesc, *Diario de Barcelona*, 08-03-1868, pàg. 2233.

projectes arquitectònics, arts aplicades, etc.- que aportaven productes ben diversos: esbossos, còpies d'obres o bé peces acabades, amb preus per a tots els públics. Entre el 1868 i el 1874, any en què l'edifici fou enderrocat, van tenir lloc cinc mostres d'aquest tipus, totes amb el seu catàleg, on constaven les dades i domicili dels artistes i, generalment, també els preus. En algunes de les mostres cal destacar, també, una secció de fotografia, com en la de l'any 1872, en què es van presentar obres de fotògrafs barcelonins diversos.



**Palau d'exposicions de la Societat per a Exposicions de Belles Arts (Arxiu Fotogràfic de Barcelona).**

### **2.2.3. Altres corporacions vinculades amb el món artístic**

En aquest apartat cal esmentar, en primer lloc, la contribució de l'Ateneu Barcelonès al desenvolupament de les arts plàstiques, sobretot a partir de la Restauració. Aquesta entitat, sorgida el 1872 de la unió de l'Ateneu Català i del Centre Mercantil Barcelonès, fou una de les societats més actives de la vida ciutadana i comptava entre els seus socis professionals liberals i intel·lectuals de gran rellevància en la vida cultural, política i econòmica de la ciutat. Per mitjà de la seva secció de belles arts, que aplegava socis lligats amb el món de les arts plàstiques, l'arquitectura i la música, va organitzar exposicions periòdiques. De fet, ja des de la seva fundació (com a Ateneu Català), l'any 1860, una de les fites de l'associació era que la ciutat pogués comptar amb un edifici permanent d'exposicions i museus. Dins el tarannà ateneístic, la secció de belles arts es proposà com a objectius la millora social i el progrés educatiu, sobretot d'aspectes lligats a l'ensenyament de les arts i indústries aplicades, però també la promoció dels artistes i del col·leccionisme a través de la celebració de

---

<sup>25</sup> FONTBONA, MIRALLES (1983).



premis, exposicions, concursos i altres actes culturals. Durant el darrer quart del segle XIX, l'Ateneu va celebrar quatre exposicions, els anys 1876, 1881, 1883 i 1893, amb els seus respectius catàlegs, però també va organitzar concursos, conferències i va promoure publicacions d'interès. Molts actes i reivindicacions en relació amb temes artístics o patrimonials que preocupaven la ciutadania es van vehicular per mitjà de l'Ateneu o de la ja citada Unió de Corporacions. També hi va haver la voluntat de crear una col·lecció pròpia, per mitjà de la compra d'obres, al costat de la biblioteca i de la galeria de retrats dels presidents de l'entitat. Joaquim Riera i Bertran lloava, el 1878, que l'Ateneu adjudicés premis d'arts aplicades, tot i que constatava la limitació d'aquestes accions, sense un suport institucional<sup>26</sup>.

Cal esmentar també l'Associació Artístico-Arqueològica Barcelonina i l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques, fundades, com s'ha dit, amb la Restauració. Totes dues compartien l'objectiu de difondre els estudis històrics i artístics per mitjà de publicacions i exposicions periòdiques d'objectes procedents del col·leccionisme privat i públic, i totes dues lluitaran per la intervenció de les institucions en la creació dels museus públics. L'Artístico-Arqueològica, fundada el 1877 i dirigida per Josep Puiggarí i amb Francesc Miquel i Badia com un dels seus membres més actius, té una importància fonamental en el camí cap a la creació dels museus municipals. Mentre l'ajuntament barceloní no va comptar amb personal tècnic, aquesta entitat va suplir la institució en la celebració de certàmens artísticoindustrials i en la difusió de l'estudi de les arts retrospectives. Fins al 1888, les seves exposicions d'objectes artístics i històrics van ser un clar precedent de les exposicions municipals, sobretot de les d'arts decoratives, ja que es tractava essencialment de mostres d'objectes artístics i industrials d'èpoques passades, propietat dels propis associats i d'altres col·leccionistes, que podien constituir models de referència per a un renaixement de les arts catalanes coetànies. L'associació també es va fer càrrec de la secció arqueològica de l'exposició del 1888, i va seguir col·laborant activament amb les institucions i celebrant exposicions després d'aquesta data.

Pel que fa a l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques, fundada el 1876, va ser l'embrió del Centre Excursionista de Catalunya (1890), juntament amb l'escindida Associació d'Excursions Catalana. L'excursionisme –profundament arrelat al catalanisme primerenc– té una importància cabdal en la revaloració del patrimoni propi, el col·leccionisme i la recerca històrica i, en aquest context, les exposicions d'objectes

<sup>26</sup> RIERA I BERTRAN, Joaquim, "Motius d'una tendència", *La Renaixensa*, núm. 4, 28-2-1878.

permetien donar a conèixer al públic troballes i col·leccions, sovint dels propis associats.

Altres associacions de professionals de l'art o de la indústria també van celebrar periòdicament exposicions amb material dels propis associats. És el cas, per exemple, de l'Institut Industrial de Catalunya, una de les organitzacions més antigues creades al país per protegir els interessos dels industrials i una de les que el 1889 va constituir el Foment del Treball Nacional, fruit de la fusió de diverses entitats. És també el cas del Cercle Artístic i del Centre d'Aquarel·listes, fusionats el 1881, que van organitzar diverses mostres, entre les quals la famosa "Primera exposició d'aquarel·les, dibuixos i pintures a l'oli" (1885), on intervingueren artistes de renom i que va tenir lloc al recent inaugurat Museu Martorell, amb el suport de l'ajuntament i de la diputació provincial (que apareixen com a socis protectors de l'exposició), així com d'altres particulars. Durant la mostra es van sortejar lots d'obres entre els compradors del catàleg.

El Cercle Artístic va organitzar altres exposicions d'artistes associats en la sala Parés, ja que, des de la seva creació, buscava la promoció pública dels seus socis per mitjà de la celebració periòdica de mostres. Durant l'exposició universal del 1888, l'entitat va tenir una representació especial en la secció de belles arts i, com tindrem ocasió de veure, també va tenir un paper important en la gènesi de les mostres municipals d'art. El Centre de Mestres d'Obres va ser una altra entitat des d'on es van organitzar mostres, com l'Exposició artísticoindustrial del 1877, i que també figura entre les entitats col·laboradores de les mostres municipals. Finalment, van existir altres entitats recreatives, com l'anomenat "Taller Rull" o el "Taller Embut", que tenien com a objectiu principal l'esbarjo i l'entreteniment i, alhora, organitzaven activitats culturals i artístiques, algunes de les quals benèfiques. Hi aplegaven gent molt diversa, entre la qual artistes, com és el cas del dibuixant Josep Lluís Pellicer, que després tindrà un rol preeminent en les exposicions que estudiem. Per exemple, el Taller Embut va organitzar paròdies d'exposicions d'art, algunes de les quals amb catàlegs, en què els artistes apareixien amb pseudònims humorístics<sup>27</sup>. Sembla ser que en el local d'aquesta entitat s'instal·là una escola d'aquarel·la que, amb el temps, va derivar en el Centre d'Aquarel·listes, base del Cercle Artístic.

---

<sup>27</sup> Vegeu TALLER AMBUT (sic), (1865).

### 2.3. Establiments comercials de venda d'obres artístiques

Els negocis de compra i venda d'obres d'art també van ser llocs d'exhibició d'obres, tot i que no van proliferar fins a la dècada dels setanta, quan augmenta considerablement el consum d'obres d'art, en paral·lel al progressiu refinament estètic de la burgesia i al fet que la tinença de peces sumptuàries com a part de l'aixovar de la llar és signe de distinció de classe. La Casa Parés, fundada el 1840 com a botiga de marcs, estampes i material per als pintors, va esdevenir la primera galeria d'art de l'estat el 1877, com a extensió de l'anterior negoci. D'entrada, només es tractava de l'exhibició als aparadors de les peces per ser venudes però, més endavant, es van organitzar exposicions pròpiament dites, individuals i col·lectives, gràcies a la disposició d'un local *ad hoc*, que comptava amb llum zenital. El 1884 Parés es va instal·lar definitivament al carrer de Petritxol, on va disposar d'un espai més gran -260m<sup>2</sup> de superfície- i va esdevenir l'alternativa a la manca d'exposicions a Barcelona, sobretot en la dècada dels vuitanta, i va continuar oferint mostres de gran qualitat en els noranta. D'altra banda, com veurem, el propietari, Joan Baptista Parés, va col·laborar després amb assiduitat amb els promotors de les mostres municipals, sobretot en tasques tècniques relatives a la manipulació i col·locació de les peces artístiques en les sales del Palau de Belles Arts.

També cal esmentar la botiga i taller de l'ebenista i decorador Francesc Vidal i Jevellí – pare de la pintora Lluïsa Vidal-, situada al Passatge del Crèdit, que venia mobles i objectes decoratius i on també s'organitzaven exposicions de peces. Un altre establiment de marcs, motllures i estampes era el de Josep Monter, que va estar actiu entre els anys cinquanta i inicis dels vuitanta del segle XIX. Com Vidal i Parés, Monter també va dedicar un espai de la seva botiga per vendre quadres de pintors coetanis, que s'exposaven als aparadors, i va organitzar dues exposicions de pintures, els anys 1873 i 1876<sup>28</sup>. Pels catàlegs coneixem el nom dels expositors, 34 pintors del moment l'any 1873 i 24 el 1876, amb un centenar i una vuitantena d'obres, respectivament. Cal afegir encara un local similar, propietat de Francesc Bassols, que també feia exposicions, vendes i subhastes de quadres<sup>29</sup>. En els anys noranta van proliferar altres sales, algunes de les quals en el nou escenari de l'Eixample. En altres ocasions, els tallers dels artistes o, fins i tot, domicilis particulars, van esdevenir improvisats llocs d'exposició d'obres, trobada d'artistes i tertúlia.

<sup>28</sup> *Catálogo de la exposición de pinturas...*(1873); *Catálogo de la exposición de pinturas...* (1876).

<sup>29</sup> BAS[S]OLS (1876). En aquest catàleg hi ha una llista de fins a 400 pintures o estudis amb la consignació del preu de venda.

#### **2.4. Perfils “professionals” vinculats al col·leccionisme i al mercat de l’art en la Barcelona de la segona meitat del segle XIX**

Si bé a Catalunya no van existir pròpiament, si més no fins molt avançat el segle XIX, marxants d’art de l’estil dels que ja existien a Europa i que van representar artistes catalans en mercats forans –com el cas paradigmàtic de Goupil pel que respecta a Fortuny-, es coneixen alguns personatges que s’apropen a la figura del marxant o negociant en obres d’art, i que alhora fan de representants d’un determinat artista. El cas més ben estudiat és el del pintor Ramon Martí Alsina que, a més, va tenir un paper en la “Societat para Exposiciones de Bellas Artes”. Aquest artista va constituir, a finals de la dècada dels seixanta, juntament amb Miquel d’Elias, la societat Elias & Martí, que funcionava com una veritable empresa de producció i comercialització de pintures i dibuixos amb destinació al mercat local però sobretot estranger, tot i que va acabar plegant i arruïnant el pintor. Ja s’ha citat la figura dels galeristes i comerciants de botigues d’objectes artístics, que feien d’intermediaris i, en ocasions, de representants dels artistes en determinades transaccions.

També hi havia altres personatges que s’apropen més a la figura del mecenes: hisendats o rendistes que, puntualment, donaven suport i protecció econòmica a determinats artistes, dels quals esdevenen col·leccionistes. És el cas de Josep Estruch i Comellas, un dels primers col·leccionistes d’art coetani, per gust propi i sense afany de lucre, i que també era posseïdor d’una important col·lecció d’armes. Al seu costat, hi ha multitud de personatges –entre ells, molts artistes- que col·leccionaven peces artístiques i arqueològiques, que sovint s’exposaven en les mostres d’arts retrospectives esmentades anteriorment. El col·leccionisme no era un fenomen completament nou. El segle XVIII, Josep Carreras i Argerich, procedent d’una nissaga de procuradors que va augmentar el seu patrimoni en paral·lel a la davallada de les famílies aristocràtiques, va constituir una col·lecció de pintura moderna i posseïa alhora una biblioteca amb exemplars magnífics al Palau de la Virreina, on visqué.

Sebastià Anton Pascual, burgès acomodat, fou el col·leccionista modèlic, protector d’artistes contemporanis, com Ramon Martí Alsina, i alhora col·leccionista de pintures, gravats i objectes antics i moderns. Altres col·leccionistes d’antiguitats foren Joan Cortada i Francesc Miquel i Badia i n’hi va haver molts d’altres que posseïen rares col·leccions monogràfiques. Rendistes, burgesos, professionals liberals i artistes eren propietaris d’obres coetànies o històriques que prestaven per a la seva exhibició en ocasió de mostres diverses, la qual cosa és signe que la possessió d’obres d’art –en un nombre més gran o més reduït- era comuna entre les classes més cultes i alhora

sovint més benestants. Aquesta informació ens la proporcionen els catàlegs d'algunes mostres –sobretot, però no únicament, les d'objectes històrics- on consten els propietaris de peces que eren prestades només per a l'exhibició i que no estaven en venda. En altres ocasions, els tallers dels artistes –és el cas, per exemple, del “temple” dels Masriera- eren autèntics museus. Algunes de les entitats recreatives esmentades anteriorment, com el “Taller Rull” o el “Taller Embut”, guardaven en els seus locals antiguitats, robes i artefactes de tota mena, l'antífesi dels gabinets de Pascual, Cortada o Miquel i Badia. Més tardà és el cas del Cau Ferrat, a Sitges, que aplegà la col·lecció de ferros antics de Santiago Rusiñol.

També hi havia “connaisseurs” de l'art: es tractava majoritàriament d'escriptors i crítics literaris i artístics, amb formacions i *modus vivendi* ben diferents, que sovint es trobaven en tertúlies –en cafès però a vegades també als tallers dels mateixos artistes- i que eren capaços d'opinar sobre art i d'actuar com a jurats de selecció d'obres per a mostres locals o estrangeres, i que estaven vinculats a corporacions cíviques diverses. Aquestes persones podien expressar la seva opinió sobre les obres que veien en els tallers dels artistes –destinades, algunes, a mostres de fora de Catalunya- o que s'exposaven en els negocis de venda d'objectes sumptuaris i altres mostres. Alguns, fins i tot, exercien la crítica artística des de publicacions periòdiques com el *Diario de Barcelona*, *La Renaixensa* i *La Vanguardia*, entre d'altres.

Aquestes plataformes d'expressió també ajudaven a popularitzar la idea de l'exposició o el concurs d'objectes artístics com a part del lleure contemporani i, alhora, servien per reivindicar que les institucions –estatals, provincials o, en el cas de Barcelona, municipals- recolzessin la celebració periòdica de mostres, al costat de la creació dels museus. El crític d'art per excel·lència, i que va exercir la seva influència durant més de trenta anys (1866-1899), va ser Francesc Miquel i Badia, des del *Diario de Barcelona*. Durant quasi una dècada (1878-1887), Carles Pirozzini, menys influent, va exercir la crítica artística des de *La Renaixensa* -primer revista quinzenal i després diari-, des d'on va reivindicar la creació d'exposicions oficials a Barcelona. Altres publicistes foren literats o artistes: és el cas de Narcís Oller, Josep Yxart o Josep Lluís Pellicer. Els diaris no foren les úniques plataformes per expressar opinions, també ho foren els discursos i conferències amb motius d'actes de tota mena. A l'inici, la crítica d'art s'apropa més a la crònica però, cap a finals de segle, amb gent de la talla de Raimon Casellas, que escriu a *La Vanguardia*, el crític d'art esdevé forjador d'opinió. El col·lectiu dels arquitectes, sovint amb una sòlida formació teòrica, també va opinar sobre qüestions artístiques i patrimonials.

Aquests professionals –artistes, negociants, col·leccionistes, crítics i *connaisseurs* d'art- permeten dibuixar un panorama favorable al consum i gaudi de l'art per part, si més no, de determinades capes socials al nostre país.

### 3. UN PUNT D'INFLEXIÓ: L'EXPOSICIÓ UNIVERSAL DEL 1888

L'any 1885, Eugenio R. Serrano de Casanova, un empresari gallec que havia format part de diversos comitès representatius de la concurrència espanyola en exposicions internacionals, va comunicar al consistori barceloní la seva intenció d'organitzar un certamen a la ciutat amb capital privat. L'intermediari entre Serrano i l'ajuntament de Barcelona, presidit en aquell moment per Joan Coll i Pujol, va ser Carles Pirozzini, llavors crític d'art a *La Renaixensa*, qui potser fins i tot li va suggerir l'emplaçament, el terreny de l'ex-ciudadella, en aquells moments en ple procés de reconversió en un parc públic. Després d'uns mesos de treball desigual per la precarietat de mitjans i davant del dubte que la mostra tirés endavant, l'any 1887, el consistori, presidit per Francesc de Paula Rius i Taulet, va decidir la retrocessió del projecte a favor seu, a canvi d'una indemnització a Serrano. D'aquesta manera, Rius i Taulet tenia l'ocasió de canalitzar l'esdeveniment a favor del seu programa polític i urbanístic, del que l'Exposició esdevenia una fita essencial. D'altra banda, Rius entenia que l'esdeveniment podia servir per projectar la imatge de Barcelona a l'exterior, com a ciutat activa, des del punt de vista artístic i industrial.

Els estudiosos coincideixen a assenyalar que el certamen no va caracteritzar-se per presentar grans primícies tecnològiques. Malgrat les seves limitacions, l'Exposició del 1888 fou una ocasió per a la realització d'accions urbanístiques, en el marc d'una ciutat que estava en plena transformació des de mitjan segle XIX, i també per a l'impuls de les belles arts en general, de tal manera que l'any 1888 es considera el punt d'arrencada del modernisme. L'exposició també serví com a aparador per fer certa ostentació de modernitat i prosperitat, malgrat el pressupost limitat i la depressió subsegüent a la fi de la "febre d'or", i per projectar una imatge positiva de la ciutat de cara a l'exterior i per al propis barcelonins. Per això, tingué també una certa dimensió d'espectacle, amb una sèrie d'activitats lúdiques i festives que, en general, tenien un caràcter popular i estaven destinades a agradar –i admirar– el gran públic. De fet, aquest caràcter d'"aparador" de les exposicions universals feia temps que havia desplaçat la idea inicial de mostrar l'avenç tecnològic de les nacions.

El canvi de titular del projecte -que ja duia un gran retard respecte al calendari previst-, va obligar a crear un òrgan més reduït dins el consell general del certamen, la comissió executiva, que fos el veritable motor de l'exposició: l'alcalde en seria el

president i també hi figuraven Duran i Bas, com a conseller jurista; Manuel Girona, com a comissari reial; Josep Ferrer Vidal i Claudi López Bru, com a representants dels notables; Carles Pirozzini com a secretari; l'arquitecte Elies Rogent, com a director de les obres; i l'enginyer Lluís Rouvière, com a director dels serveis públics.

A nivell pràctic, la responsabilitat de materialitzar l'Exposició va recaure, sobretot, en Pirozzini, Rogent i Rouvière, que van haver de realitzar aquesta tasca malgrat les crítiques d'una part de l'opinió pública local i d'intel·lectuals com l'ideòleg del catalanisme Valentí Almirall, qui recelava d'un projecte tan ambiciós, que considerava fruit de l'interès de polítics corruptes. En un temps rècord es construïren edificis tan importants com el Cafè-Restaurant, el Palau de la Indústria o el Palau de les Belles Arts, que quedaria vinculat a la trajectòria professional de Pirozzini i a la història de les exposicions artístiques. Aquest edifici, construït en menys d'un any, era obra de l'arquitecte August Font i Carreras. Havia estat concebut com un espai polivalent: va ser usat per als actes oficials i concerts durant el certamen i com a pavelló de l'exposició d'art associada al certamen internacional. L'arquitectura interior del palau era idònia per a espectacles de lluïment i tenia una gran capacitat, de manera que en finalitzar la mostra seguirà sent un escenari adequat per celebrar tota mena d'esdeveniments i mostres. Malgrat que, a curt termini, va donar problemes de conservació, l'existència d'aquest edifici permetia salvar un dels esculls que havien dificultat la celebració de mostres artístiques: la manca d'un espai adequat i permanent.

### **3.1. El context artístic barceloní previ al 1888 a través dels textos coetanis**

El decenni previ al 1888 és especialment fecund en textos que ens retraten el context artístic barceloní i ens proporcionen pistes sobre les condicions que van afavorir l'aparició d'un mercat d'obres d'art, en paral·lel amb una creixent sensibilitat per part del públic, d'un activisme cultural i d'una reflexió crítica per part de gent entesa, que prové d'ambients intel·lectuals diversos i amb formacions també dispars. Bona part de les reflexions coincideixen a assenyalar el pas des d'un ambient artísticament pobre – en contrast amb la fama de la ciutat “industrial”- a un altre de grans possibilitats, que esclata coincidint amb el creixement urbanístic de la ciutat, un cop enderrocades les muralles, i en el període relativament estable de la Restauració. La necessitat d'una bona formació de l'artista i de la instrucció del públic són idees centrals en els discursos, dins una mentalitat que confia en el progrés i la civilització, i en paral·lel als primers intents d'estendre l'escolarització bàsica. La idea del gaudi col·lectiu de les obres d'art, o de l'oci cultural dins el marc de la sociabilitat, no únicament de les elits



sinó també del poble, estan també en la base dels escrits, que reivindiquen la creació de museus en aquest context. Finalment, hi ha la idea compartida que, malgrat la poca protecció dels poders públics, la situació de l'art català, dins el conjunt de l'estat espanyol, amb artistes prolífics, compradors i aficionats, és especialment favorable. Per tant, l'exposició universal va caure en un terreny adobat. El seu impulsor inicial, Serrano de Casanova, era conscient que Barcelona era l'únic lloc de tot l'estat espanyol en què podia celebrar-se una mostra d'aquella entitat amb certes garanties d'èxit. Per il·lustrar aquest panorama, recollim les veus de tres articulistes, que ens permeten copsar de quina manera l'exposició podia servir per fer realitat els anhels i reivindicacions del col·lectiu d'artistes i intel·lectuals del moment.

Carles Pirozzini, el primer crític d'art en llengua catalana, és l'autor de l'article "Breus consideracions sobre lo renaixement de las bellas arts catalanas"<sup>30</sup>, escrit en dues tongades mitjan l'any 1879 i que va suposar la seva estrena a *La Renaixensa*. Aquesta revista, com hem dit, participà des de l'inici del desig de renovació artística que és especialment perceptible al llarg de les dècades dels vuitanta i dels noranta, quan es formen i triomfen artistes deslligats ja de la tradició acadèmica de la pintura d'història o religiosa, i que són propers a la plàstica realista, seguint la línia iniciada en part per Marià Fortuny, d'una banda, i els pintors olotins, de l'altra. Però a partir del 1879, "s'endega el projecte d'influir en la societat a través de la promoció i del coneixement de l'art propi, ara amb una secció periòdica dedicada a la crítica artística, per primer cop en una publicació en llengua catalana"<sup>31</sup>. Pirozzini es va fer càrrec de la secció de belles arts del diari des d'aquesta data fins al 1887, quan el seu nomenament com a secretari de l'exposició universal li va impedir dedicar-s'hi plenament, i va ser rellevat per Joaquim Cabot.

L'estrena de Pirozzini en la revista té lloc justament amb aquest llarg article, que resumeix el pensament d'un jove Pirozzini, però també la raó de ser de l'adult que, amb el temps, es va convertir en el secretari de les exposicions municipals fins al 1920, any de la seva jubilació. Per a l'autor, format en l'ambient del catalanisme primerenc lligat als Jocs Florals, un cop fet realitat amb èxit el renaixement literari, calia concentrar-se en l'enaltiment de l'art català; no hi mancaven artistes ni capitals, però hi havia poca protecció oficial, molta indiferència particular i un gust poc refinat que no havien permès que les arts haguessin avançat en paral·lel a la literatura.

<sup>30</sup> Aparegut a *La Renaixensa*, any IX, vol. I, núm. 6, juny 1879, pàgs. 289-298, i a vol. II, pàgs. 178-186. Els extractes són de les pàgines 180, 181, 294, 295, 296 i 297 d'aquest article.

<sup>31</sup> DURAN (2002), pàg. 161.

Pirozzini posa com a exemples l'hisendat que fa construir al marbrista una sepultura monumental que més aviat sembla l'obra d'un pastisser, o un col·leccionista de cromos que hauria pogut esmerçar millor els seus diners en decorar la seva morada amb algunes senzilles obres d'art, o la institució que deixa de pagar a l'artista algun treball encomanat o que no és capaç de despertar les corporacions artístiques i literàries dorments.

Les solucions a l'estat de les belles arts a Catalunya passen, segons l'autor, per la instrucció del gust, tant del públic com dels artistes. Les acadèmies de belles arts "no han de ser lo que son avuy dia, vivint la vida fosca y empoltrorida de fins ara", sinó que han de tenir un paper actiu en la formació dels joves artistes i en la difusió de l'art. Per al crític, hi ha "planter", però l'atmosfera d'amanerament i rutina sovint apaga "las primeras guspiras d'una inteligencia que ben dirigida en lloch de morir de raquitisme s'hauria mostrat esplendent y vigorosa". I aprofita per queixar-se amargament del govern estatal, que va deixar de sufragar les escoles provincials de belles arts, amb l'excusa que ja n'hi havia prou amb l'Acadèmia de San Fernando, com si "per á esser artista's tingués la fortuna d'haver nascut madrileny ó de gosar d'un passament prou espléndit per á trasladarshi en cos y ánima". També es queixa del tracte rebut pels artistes catalans en les exposicions estatals, on obres merescudes són comprades a la baixa i ornem espais anodins on s'omplen de pols (i cita l'Adam d'Agapit Vallmitjana i l'Himeneu de Jeroni Suñol). I conclou: "¡Sensible es, que vistas todas estas arbitrariedades y anomalias, Barcelona no tenga un lloch á propósito ahont exponer perpetuamente las obras más notables de sus hijos, ni conte ab una Asociación de literatos y artistas, ahont todos plegados y en perfecta germanía pogiésem oponernos á todas aquellas disposiciones que fuesen manifiestamente atentatorias á los intereses de la nuestra tierra!".

Aconsella a l'escola provincial de donar més importància i solemnitat a les exposicions periòdiques i a la distribució de premis, com a estímul entre el jovent, orgull entre el professorat i motiu de difusió pública i compra per part de les institucions. També insta les autoritats artístiques a vetllar per la conservació patrimonial i "denunciar ab energía las demoliciones d'edificios artísticos dignos de conservación; indicar lo que fos digno de restauración; recullir lo escampado y que poco á poco pasa á mans extranjeras". I, finalment, exhorta a la creació de museus per contenir les obres disperses del patrimoni català recent i a la celebració d'exposicions periòdiques que fomentin el mercat de l'art. Pirozzini té interès en la conservació del patrimoni històric, però prima la revalorització de l'art coetani com a veritable impuls per al renaixement artístic. Si un

estranger volgués admirar les obres dels pintors del moment, es pregunta, on el duríem? Hauria de fer un recorregut pel despatx de l'alcalde i l'edifici de la Diputació Provincial, on podria veure'n algunes, i després als tallers dels artistes o bé a les cases de venda d'objectes artístics, la qual cosa el fa considerar que hi ha un públic potencial interessat en les arts.

No s'està de lloar la iniciativa, en aquells moments en marxa, del Museu Martorell, gràcies al mecenatge d'un particular, però insisteix en la necessitat que les institucions apostin per la promoció artística per mitjà de la celebració d'exposicions i premis: “¿Espanta tal volta á nostre Municipi'l dispendi que puga ocasionarli la celebració anual d'una exposició de Bellas Arts? Si aixó fos, sápigam que'ls municipis de Roma y París sostenen anualment un concurs artístich, ahont lo preu d'entrada cobreix los estipendis qu'ocasiona sa instalació y ahont acut lo mes granat de la ciutat y ahont fan sas ventas artistas de tots géneros y condiciones. Tolosa, Génova, Lió, Nápolis y no sabem si altres ciutats secundarias, celebran actes consemblants y sos municipis ben agradats ne quedan y ab bon orgull adquireixen las obras que mes subresurten y que paulatinament van enriquint sos museos provincials”. Encara hauria de passar una dècada abans de materialitzar aquest desig, però Pirozzini no va perdre l'oportunitat al llarg d'aquests anys de posar-hi les bases.

L'any 1883, Joaquim Fontanals del Castillo va pronunciar un discurs a l'Ateneu Barcelonès, titulat “El arte, el público y la vida artística”, que fou publicat el mateix any<sup>32</sup>. Fontanals va ser membre de l'Acadèmia de les Bones Lletres i també ateneista, i un dels primers noms de la historiografia de l'art catalana moderna. Amb una perspectiva històrica més àmplia que la de Pirozzini, descriu la situació present de les arts a la ciutat, tot destacant el creixement de l'afecció a l'art, si bé considera que encara cal fer passes per educar el gust entre el gran públic: “Hoy ya no hay solo curiosos; hay también aficionados y colectores entusiastas; y el arte vive en trato diario con la corriente de ideas, y en íntimo y social concierto con la ilustración local. En esto,—como en otras cosas—, el adelanto es notable: como que en ello han influido las Exposiciones, los concursos, las conferencias y la crítica; las láminas y las imágenes, y la lima sorda y rápida de las corrientes extranjeras. No todo está por hacer; pero algo falta que obrar, y aun muchísimo por rehacer. El arte vive aquí como transitoria cosa, solo por su novedad; y el público que de él gusta, lo hace en gran parte á ciegas: carece de cultivo artístico, y solo tiene afición. De esto proviene

---

<sup>32</sup> FONTANALS DEL CASTILLO (1883).

forzosamente el que el arte viva aquí una existencia artificial: que sea un objeto de puro lujo, y esté sujeto constantemente á la veleidat, ó al capricho de inseguras circunstancias. Un nombre basta á un prestigio; una firma sirve á una obra, como la marca de fábrica á una mercancía industrial. Un simple cambio de bolsa cierra por completo el mercado, con depreciación del mérito; y una alza favorable improvisa la demanda, como de vulgar mercancía. Por donde se viene en cuenta, que gran parte de la riqueza no siente estímulos de arte, y que la afición corriente es á solas una moda, menos frívola, si se quiere, que otras muchas más vulgares, aunque por nada más sólida. Y es penosa circunstancia, que la labor de ingenio y el fruto de la cultura, la flor de la civilización, no penetre más allá de la epidermis social. No pretendo imponer el arte como estudio á todo el mundo; no pido que todos adquieran obras bellas y costosas; pero es de desear al menos, que aquella parte de la sociedad que posee espléndidos medios, y que los luce y prodiga, gaste porción de su gala en honrarse y adquirir, dando preferencia al arte, sobre muchas otras cosas, por cierto menos loables”.

L'autor traça un repàs de l'evolució que ha experimentat l'art a Catalunya en les tres darreres dècades del segle, tot partint dels cinquanta, a partir de la qual considera que es va iniciar la revifalla artística catalana després d'un període vulgar i decadent. Posa a Pau Milà i Fontanals com a líder del renaixement artístic i té un record per la desapareguda “Societat d'Amics de les Belles Arts”. La pensió donada a Fortuny per formar-se a Roma, el 1858, abonaria el terreny, en la dècada dels seixanta, per fer que les estades a l'estranger –París i Roma sobretot- fossin habituals i hi entrés l'influx forà. Segons Fontanals, la crítica artística va fer aparició en aquesta dècada. Sobre la dècada dels setanta, Fontanals considera l'exposició artística de l'Ateneu del 1874 com una autèntica fita, després de la qual l'art va patir una certa paralizació, mentre els artistes locals seguien atrets pels grans centres europeus i, en especial, per París. Entrada la dècada dels vuitanta, el crític no s'està d'afirmar que l'art català coetani ha experimentat una expansió considerable i també es fa ressò del ràpid creixement del nombre d'escultors: “en Cataluña está nuestra patria en la escultura”. Això no obstant, tem que el progrés sigui efímer i superficial, que tingui un feble fonament. Considera que, per créixer vigorós, l'art català necessita sentiments i idees i tenir personalitat pròpia -com ho han aconseguit el teatre i la literatura- i li cal fer-se imprescindible en la societat: “hay que crear nueva atmósfera y formar el gusto público; pero hay que prever algo más, hacer el arte necesario; ingerirle en la cultura, y, como la literatura hacerle, por el sentimiento y el concepto, aliciente del alma humana”. En aquest sentit, afirma que la crítica d'art en la premsa és una realitat i que té un paper fonamental per

formar el gust del públic: “la prensa hizo en seis años lo que todas nuestras cátedras, y nuestras Academias juntas no habían logrado en un siglo”. Al seu parer, però, a la crítica li manca encara formació específica: “Nuestra crítica nacional—sigo hablando en conjunto—no tiene nociones fijas; puntos de criterio sólidos; formas expertas de ejercicio; noción clara de selección; justeza en clasificar; tersura y nitidez de análisis, ni puede aun distinguir lo personal del que juzga, de lo peculiar de las obras, y menos aun de los autores; ó para decirlo en otras formas, la crítica *objetiva* de la impresión subjetiva; las aficiones del censor de las calidades censuradas; y menos fácilmente señalar, dentro terminologías genéricas,—que son cifras inconmensurables— los matices peculiares á cada individualidad,—que exigen aproximación; ni presentar en síntesis,—y en síntesis coloridas, con entero cuerpo y relieve—, las personalidades que juzga”. L’autor augura, en definitiva, una etapa prometedora per a l’art, però que requereix d’uns fonaments més fermes, pel que fa a la formació dels artistes, del públic i dels crítics com aensors i forjadors del gust.

Josep de Martí i de Cardeñas (?-1904) va ser un entès de l’art i col·leccionista de pintura, ceràmica i indumentària, i acadèmic de Belles Arts de Sant Jordi des del 1873. Havia estat accionista de la Societat d’Amics de les Belles Arts i va ser autor de diversos assaigs sobre l’art i la societat coetània, com és el cas de *Ideas sobre el arte para fomentar la afición al mismo en Barcelona* (1871), *Consideraciones sobre el Arte en sus relaciones con la Industria y la prosperidad de los pueblos* (1876) i *El arte en la sociedad* (1887).

En la primera obra, Martí parla de la necessitat que tenen els artistes d’exposar i vendre la seva obra i, alhora, dels beneficis col·lectius de les exposicions, per mostrar tant al públic general com als coneixedors l’estat de les belles arts del país i fomentar així el coneixement, la crítica comparativa i l’elogi. En la segona, que fou el seu discurs d’ingrés a l’Acadèmia, va traçar l’evolució i originalitat dels estils, per anar a raure en la necessitat d’estudiar i emular els estils històrics per tal d’aconseguir que les arts sumptuàries del moment tinguessin qualitat artística i no només tècnica. En la tercera obra, Martí repassa els diferents perfils socials vinculats amb l’art: l’afecionat, el col·leccionista i el mecenes, sobre el qual afirma: “Además de esta protección oficial, inherente á todas las naciones que se precian de ilustradas, coadyuvan también á tan noble propósito los esfuerzos de los particulares, ya colectivos, ya individuales, dirigiéndose los primeros á la erección de Escuelas gratuitas y de Exposiciones, además de las dispuestas oficialmente, y a crear asociaciones para el estímulo y mejoramiento de la producción artísitca, y los segundos se traducen cooperando

aisladamente a tan elevados fines. Entre estos últimos descuellan los que proceden de personas que uniendo á una decidida afición a las Artes, una holgada posición, emplean parte de sus riquezas en la adquisición de obras artísticas, en el sostenimiento de escuelas gratuitas, en donativos de obras y objetos á los Museos públicos, y en la ayuda y protección á jóvenes sin recursos que emprenden alguna carrera artística, cuya protección llega según los medios de que disponen ó que á ello destinan las personas acaudaladas, hasta señalar pensiones para viajes y estancias en los centros artísticos, á fin de mejorar la instrucción de sus protegidos<sup>33</sup>. També parla de la necessitat que els particulars rebin una instrucció artística i observin certes normes estètiques en la indumentària i en la decoració de l'habitatge. En síntesi, el terreny estava adobat per a una exposició universal que, com hem veurem, va ser decisiva per a impulsar les arts i les indústries artístiques de la ciutat.

### **3.2. La secció d'arqueologia i belles arts de l'Exposició Universal de 1888**

Durant l'exposició universal, el Palau de Belles Arts va acollir la preceptiva mostra internacional d'art i també d'arqueologia, l'organització de la qual va ser confiada a una comissió –anomenada de la secció d'arqueologia i belles arts-, presidida pel comte de Valencia de Don Juan, amb Francesc Miquel i Badia com a vicepresident, i amb vocals del prestigi d'Antoni Elias de Molins, Elies Rogent, Manuel Martorell i Peña, Francesc Soler i Rovirosa, Josep Estruch i Josep Puiggarí. Simultàniament van tenir lloc conferències a l'Ateneu Barcelonès en relació amb l'estat de les diferents branques de la ciència, la indústria i l'art durant l'exposició, com les que van pronunciar Sanpere i Miquel i Josep Lluís Pellicer, de les quals parlarem més endavant.

La secció d'arqueologia i belles arts va treballar –com, de fet, totes les branques de l'organigrama de l'exposició- a contrarellotge, i en l'organització de la manifestació artística es nota una certa improvisació i limitacions per aconseguir una concurrència de qualitat, espanyola i estrangera. Malgrat tot, la mostra artística dins l'exposició universal constitueix sens dubte el punt de partida de les exposicions municipals que estudiem, ja que va restaurar l'hàbit de celebrar exposicions periòdiques a Barcelona, gràcies a la disponibilitat d'un local apropiat i a la creació d'una "infraestructura que, jugada amb més experiència que el 1888, possibilitaria la consecució d'autèntiques grans exposicions d'art en anys venidors"<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> MARTÍ I DE CARDEÑAS (1887), pàgs. 30-31.

<sup>34</sup> FONTBONA (1988), pàg. 122.



**El recinte de l'Exposició Universal del 1888. Al fons, el Palau de Belles Arts (Arxiu Fotogràfic de Barcelona).**

Pompeu Gener, en una crítica a *La Vanguardia*, es queixa que, a diferència de les seccions de belles arts d'altres exposicions internacionals, la de Barcelona no aplega, com seria d'esperar, primers pintors del país ni tampoc hi ha gaire obres pintades expressament per a la mostra. Segons ell, la coincidència amb l'exposició internacional de pintura de Munic hauria pogut desviar possibles pintors espanyols. També es queixa que no hi va haver prou publicitat per promocionar la concurrència ni es va dispensar del pagament de les despeses d'enviament de les obres als grans artistes, dos aspectes que, com veurem, tenien gran transcendència. Finalment, dins una concepció encara tradicional de la jerarquia de gèneres, critica que "El carácter general de los cuadros presentados es frívolo; la pintura de género predomina en todas las secciones; y después de ésta el paisaje y el retrato. Sólo ha habido alguno que otro cuadro histórico ó de gran asunto"<sup>35</sup>. Creu que això és conseqüència de la demanda de quadres de petit format (per a habitacles més petits) i amb assumptes comprensibles i agradables a primera vista, i també suggereix que els "nous rics" no tenen l'afecció transcendental a l'art que tenien les classe nobles d'altres temps.

<sup>35</sup> *La Vanguardia*, 16-11-1888, pàg. 1.

### 3.3. Jurats, obres i adquisicions

És cert que si es compara l'exposició d'art del 1888 amb altres mostres d'art europees periòdiques, el resultat és força modest, com també ho és, de fet, el del conjunt de l'exposició universal. Tampoc no va aportar novetats, ja que les mostres d'aquella mena, pel seu caràcter oficial, solien tenir un caràcter convencional. El nombre de peces –un miler de pintures, unes 250 escultures i alguns gravats i dibuixos- era relativament escàs i, si bé tenia pretensió d'universalitat, el cert és que la major part de concurrents eren espanyols –amb un considerable nombre d'artistes catalans- i la majoria dels de la resta d'Europa eren francesos i belgues. El jurat de la secció de Belles Arts va estar format per José Villegas, Torquat Tasso, Andreu Aleu, Eliseu Meifrèn, Luis de Llanos i Josep i Francesc Masriera.

D'entrada, el reglament obligava els artistes que exposaven a pagar per la superfície exposada, com la resta de productes de l'exposició, però la pressió d'artistes locals va possibilitar un canvi en el reglament que els eximia d'aquesta quota. Per Josep Lluís Pellicer, que formava part de la secció de belles arts de l'Ateneu Barcelonès i alhora era president de l'actiu Cercle Artístic, el pagament de la quota hauria fet enrere encara molts més artistes de participar en el certamen. En una de les conferències que l'Ateneu va impulsar entorn de l'exposició, Pellicer considera que la baixa concurrència es deu al fet que l'exposició va tenir una gènesi difícil, que va generar resistències i dubtes sobre el seu èxit, i aquest fet va retreure en gran part la concurrència d'artistes que, amb tanta precipitació, no van poder executar obres per a l'exposició. Aquesta conferència, titulada "De la pintura y escultura en la exposición universal", suposa un balanç molt interessant del certamen artístic dins la mostra del 1888, atès que Pellicer n'assenyala les ombres però s'esforça en trobar també els encerts i les lliçons de futur.

D'entrada, el pintor critica la poca implicació de l'estat espanyol, que va preferir afavorir la concurrència dels seus artistes a altres exposicions i que només a darrera hora, un cop la mostra artística ja estava començada, va enviar obres premiades en anteriors exposicions nacionals, perdent així l'oportunitat de presentar internacionalment els grans noms de l'art espanyol. Lamenta que la Diputació provincial, tot i enviar la col·lecció de quadres de Viladomat, no presentés la tela de Fortuny, *La batalla de Tetuan*. Segons Pellicer, malgrat que el reglament fixava que només podien ser obres d'artistes vius, se'n podria haver fet una excepció, atès que era una obra desconeguda per al gran públic. També es queixa de la poca concurrència particular de pintors castellans, andalusos o valencians i, en canvi, lloa l'àmplia resposta d'artistes catalans i aprofita per traçar una mirada retrospectiva de



l'art català des de Viladomat fins al seu present, augurant un futur prometedor: “De entre las escuelas parciales que constituyen la española, la nuestra catalana, es la que sin poseer las condiciones que avaloran á otras [...], marca un camino, que indudablemente ha de llevarla á constituirse con personalidad propia y determinada á no tardar mucho tiempo. La modestia misma de procedimientos augura un porvenir halagüeño”<sup>36</sup>.

Contràriament al que opinava Gener, per Pellicer un dels mèrits de l'exposició artística és precisament l'absència de grans teles de gènere històric -que a ell, defensor del realisme, li resulten teatrals- i, en canvi, valora positivament la presència de quadres de costums i paisatges, realistes i amb sentiment. També creu que l'exposició ha servit per fer adonar de la necessitat d'aplicar l'art a la indústria i confia que, com va passar a Anglaterra després de la mostra del 1851, es creïn les bases per una indústria amb qualitat artística. Igualment considera molt beneficiós que d'ara endavant es compti amb un local adequat per fer exposicions, com és el Palau de Belles Arts. Per tot això, malgrat les deficiències, considera que s'hi ha posat una llavor que pot germinar en el futur.

Començaven, doncs, a definir-se alguns dels trets que després van ser característics de les mostres d'art a partir del 1891: certa indiferència de l'estat, la concurrència massiva de catalans i la presència relativament limitada dels artistes que eren habituals en les exposicions nacionals i que eren representants de l'art oficial, en plena eufòria del gènere històric -el mateix que Pompeu Gener trobava a faltar-, tot i que un dels quadres que més expectació van causar, encara que ja s'havia exposat anteriorment, va ser *La rendició de Girona*, de Laureà Barrau, premiada amb una segona medalla<sup>37</sup>. En conseqüència, predominava la pintura de gènere, paisatge i retrat, de factura realista, i generalment d'assumpte anecdòtic, que no va cridar especialment l'atenció dins el conjunt de l'exposició del 1888, amb algunes excepcions, com el quadre de Joan Planella, *La nena obrera*, i el de Joan Ferrer, *Exposició pública d'un quadre*, tots dos premiats amb primera medalla i el segon adquirit per la Diputació. Però, al costat d'aquests quadres més populars, també hi exposaren pintors ja consagrats, com Caba, Serra, Vayreda o Urgell, i molts dels pintors que pocs anys després formarien part de la generació modernista: Meifrèn, Galwey, Mas i Fontdevila, Riquer, Brull, Tamburini, Rusiñol, Llimona (Joan), etc. i

<sup>36</sup> PELLICER (1889), pàg. 193. Reproduïda a *La Vanguardia*, 15-3-1889, pàgs. 1-2.

escultors de renom, com Vallmitjana (Venanci) i Querol. Entre els estrangers, hi va haver artistes consagrats, com el francès Carolus-Duran, i d'altres que representaven una certa modernitat, com és el cas del pintor belga Émile Claus, tot i que en general no hi va haver obres excepcionals.

També s'hi van exposar quadres que havien triomfat en les exposicions nacionals, procedents del Museu Nacional de Pintura, com el famós *Els amants de Teruel*, de Muñoz Degrain. La casa reial va aportar objectes d'art sumptuari, com brodats, tapissos i armes. Pel que fa a la secció d'art antic o retrospectiu, una part important del que es mostrava pertanyia a grans col·leccionistes, com el crític Miquel i Badia, l'arquitecte Francesc Rogent, el pintor Santiago Rusiñol o l'escenògraf Soler i Rovirosa, entre d'altres: retaules, mobles, joies, tapissos, brodats, còdexs, serralleria i altres objectes sumptuaris. La importància de la indústria artística retrospectiva lligava perfectament amb l'ambient de revifalla dels oficis artístics tradicionals que es vivia en el moment: cal recordar que durant l'exposició va tenir lloc un congrés d'arquitectes en què es reivindicà la idea que les indústries artístiques auxiliars de la construcció havien de recuperar el concepte artístic i la importància que havien tingut en altres períodes històrics al país.

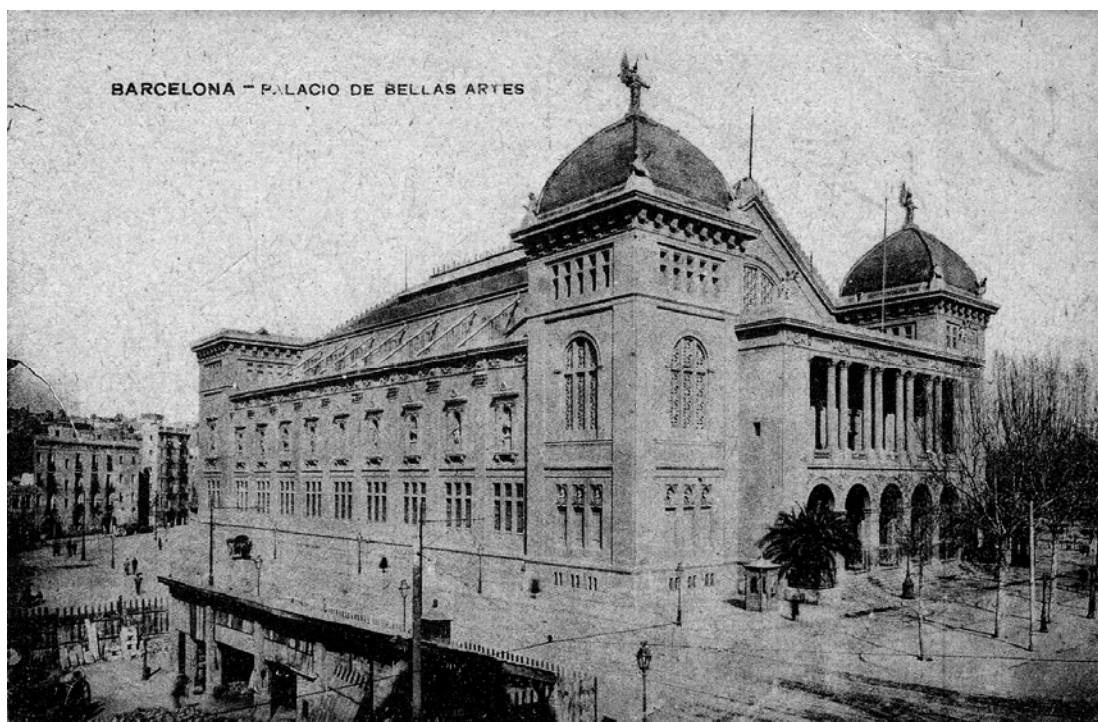
Acabada la mostra, va quedar una petita col·lecció d'obres, la majoria donatius i alguna adquisició, que va constituir, juntament amb els enviaments dels pensionats, el primer nucli del museu municipal de belles arts, inaugurat el 1891 amb 27 pintures i 4 escultures.

Justament, la celebració de l'exposició universal va evidenciar de forma clara la necessitat de crear una col·lecció permanent de peces artístiques antigues i modernes a Barcelona, tant per a la il·lustració del públic general com per als artistes i industrials. Per a l'ateneista Eusebi Passarell, la superioritat artística de les seccions estrangeres de l'exposició no s'explica per manca de geni artístic local, sinó de referents en què inspirar-s'hi: "Otra demostración saltaba á la vista y no necesitaba explicarse, la superioridad artística de varios artículos en secciones extranjeras. ¿Nos falta amor al arte, genio artístico? Basta visitar el Palacio de Bellas Artes para convencerse de lo contrario; pero ¿cómo han de cultivar el gusto nuestros industriales? Sin museos á donde acudir para inspirarse, no pudiendo estudiar lo antiguo ni lo moderno como no

---

<sup>37</sup> Aquesta obra, avui al MNAC, va passar a ser propietat del municipi, ja que formava part de la beca que li havia concedit l'ajuntament per estudiar a Roma. Abans del 1888 ja havia estat exposada a la Sala Parés.

sea por copias y noticias que no permiten calcular el efecto, es realizar milagros hacer lo que hacen, limitados al examen de muestrarios y modificación de muestras. Gracias á la Exposición se ha caído en la cuenta de la utilidad, de la imprescindible necesidad de tener museos; personas muy competentes se agitan para organizarlos, y si lo logran, esto les deberemos á ellas y á la Exposición, que nos habrá legado también edificios para instalarlos. ¿Se pensará así mismo en dar facilidad para el estudio y vulgarización de los conocimientos científicos y artísticos? La Exposición ha demostrado que es indispensable hacerlo”<sup>38</sup>.



**Palau de Belles Arts, obra d'August Font i Carreras (postal antiga). S'observa que les cúpules de les torres posteriors estan inacabades.**

Efectivament, si bé la necessitat de museus, com hem vist, va ser percebuda molt abans de la mostra, el cert és que l'exposició va propiciar el moment oportú per començar a bastir-los ja que, com veurem, un cop finalitzada, el consistori va formar una comissió amb la finalitat de fer els comptes dels ingressos i despeses del certamen i alhora vetllar per conservar i donar ús a alguns dels edificis hereus de la mostra.

<sup>38</sup> PASSARELL, Eusebi, "La Exposición Universal (I)", *La Vanguardia*, 10-12-1888, pàg. 4.



## 4. LA GÈNESI DE LES EXPOSICIONS MUNICIPALS DE BELLES ARTS: DE LA IDEA A LA REALITZACIÓ

Com s'ha dit, l'exposició del 1888 suposa l'arrencada de les exposicions municipals que estudiem, ja que proporciona una experiència organitzativa i un local expositiu, sota l'aixopluc de l'autoritat municipal, que compta no obstant amb la col·laboració inestimable de les corporacions ciutadanes. Les mostres deixen de ser el producte de les circumstàncies o de la voluntat sola dels col·lectius d'artistes o altres professionals, i passen a formar part de les polítiques culturals institucionals, amb voluntat de sostenibilitat temporal, i en paral·lel a la creació dels primers museus municipals. En efecte, la creació dels museus no pot deslligar-se de la celebració de les exposicions municipals de belles arts, atès que aquestes mostres foren una de les principals fonts d'ingrés d'obres per als mateixos museus, a més d'estimular les arts i les indústries aplicades catalanes i d'apropar-les al públic de la ciutat i als compradors privats.

Des del principi de la creació de les mostres municipals, la idea que l'art i la indústria són vasos comunicants i estan en igualtat de condicions resulta evident en l'interès que hi ha per les arts aplicades. La idea de fons és, justament, que l'activitat industrial que s'ha desenvolupat a Catalunya no està renyida amb el desenvolupament de l'activitat artística i que els productes industrials catalans han de tenir una empremta artística si volen competir en el mercat internacional; és a dir, que les mostres artístiques no són un patrimoni exclusiu de la capital de l'estat; la "industrial" Barcelona –i, de retruc, Catalunya- també pot arribar a ser una capital artística, com ha succeït amb altres capitals europees.

### 4.1. Context general de les exposicions vuitcentistes: el binomi art-indústria

La unió entre art i indústria està, de fet, a l'origen de la mateixa escola de Llotja al segle XVIII: dotar de coneixements artístics als artesans que fabricaven indianes. Al llarg de tot el segle XIX, Barcelona s'entestarà a demostrar que l'esperit artístic no només no està renyit amb l'industrial, sinó que van de la mà. En paraules de Pellicer: "Cuando generalmente se tilda á nuestra ciudad de ser agena sino indiferente á las Artes, de preocuparse exclusivamente de cuestiones mercantiles é industriales, importa consignar esto que la honra y honrará mientras quede recuerdo. Pasó ya á vulgaridad el repetir que las Bellas Artes no pueden vivir con el positivismo de la

actividad industrial y mercantil: sin retrotraernos á la antigüedad; ni a la edad media aquí en Barcelona, sin estudiar las repúblicas italianas, con solo citar París; Londres y los Estados Unidos de América, se convence uno de ello. ¿No es París una capital industrial y mercantil? ¿no es Londres el primer puerto de Europa y un centro de producción, en todo género de industrias? Y por tanto, París constituye el centro artístico del mundo y en Londres produce la escuela inglesa obras artísticas que no alcanzamos nosotros. ¿No son los americanos positivistas por excelencia? pues veáanse sus revistas ilustradas y la creciente importancia con que cada año se manifiesta en el Salón de París su colonia artística. ¿Los japoneses, con ser mercaderes é industriales, dejan de ser un pueblo artista por excelencia?”<sup>39</sup>

La complementarietat entre l'art i la indústria és un tema recurrent de la literatura vuitcentista, no només a Catalunya sinó en altres països europeus. Com afirma Pilar Vélez, “el tàndem art-indústria, conformat arran de la revolució industrial, no sols feu aparèixer al llarg del segle XIX una sèrie de controvèrsies de caràcter teòric [...] sinó també una sèrie de replantejaments industrials i socio-econòmic, que posaven en qüestió la necessitat de recuperar o millorar el procés de creació d'objectes industrials, de manera que alhora presentessin un caire artístic, no ja com un afegitó, sinó de forma intrínseca”<sup>40</sup>. La idea de la necessitat que les arts i la indústria vagin de la mà és recurrent al llarg del segle i va lligada als debats entorn a com ha de ser la formació dels artífexs i l'educació del gust en general, per mitjà d'uns estudis més exigents i adaptats als nous temps, i del potencial pedagògic dels museus i les exposicions. Com hem vist anteriorment, les exposicions barcelonines de productes havien tingut lloc sobretot durant la segona meitat del segle XIX, fent palès que existia una preocupació per la qualitat artística de la indústria i per la seva transformació, sense perdre la qualitat que havia caracteritzat els antics oficis però, en canvi, no s'havia avançat en la creació dels esperats museus.

L'any 1870, Salvador Sanpere i Miquel (1840-1915) va ser becat per la Diputació Provincial per conèixer l'estat de les arts industrials en diferents països europeus que es consideraven models per a la indústria catalana, com França, Anglaterra i Alemanya, per tal d'oferir solucions que fossin adaptables al cas català. Si bé la memòria que va redactar Sanpere no s'ha conservat, les idees bàsiques les va recollir en dues obres, *Barcelona. Son passat, present i porvenir* (1878) i sobretot, *Aplicació de l'art a la indústria, principis a que deurian subjectar-se las institucions d'aplicació en*

---

<sup>39</sup> PELLICER (1889), pàg. 193.

*Espanya*, publicat el 1881. Es dona la circumstància que aquest treball fou guardonat amb un premi, concedit pel Centre Catalanista Provençalenc, en el jurat del qual es trobava Carles Pirozzini, que en aquell moment era crític artístic a la revista *La Renaixensa*. Sanpere proposava, en síntesi, la creació de museus d'arts aplicades, la celebració d'exposicions i la reforma dels estudis superiors per incloure una bona formació teòrica i pràctica per als artífexs. El model de país a seguir era la Gran Bretanya, una nació que l'any 1851, en celebrar-se la primera exposició universal, mostrava una inferioritat de condicions respecte de França però que, en pocs decennis, havia fet un gran esforç per crear unes arts aplicades competitives; en paraules de Sanpere: "una nació d'industrials y obrers en una nació de homens de gust"<sup>41</sup>. La situació era del tot comparable a Catalunya que, des de finals del segle XVIII, havia anat adquirint la condició de "fàbrica d'Espanya" i, en el cas de Barcelona, havia adquirit l'epítet de "ciutat industriosa" des de ben antic. En el discurs del darrer terç del segle XIX hi ha la idea de desempallegar-se d'aquest adjectiu, per mostrar que Barcelona també és una ciutat d'art; i de la importància de l'educació del gust, tant entre els artífexs com entre el públic. No es pretenia que l'artesanat fos el model de producció –com la visió d'Arts & Crafts de Morris- sinó recuperar els oficis i adaptar-los als nous mitjans de producció, com a manera per recuperar, també, la idiosincràsia com a poble. El repte era, doncs, educar l'obrer i l'artista alhora, per crear unes arts industrials en què l'art i la indústria estiguessin en harmonia i que adquirissin renom, personalitat i competitivitat a nivell europeu. El desavantatge de la indústria catalana, però, era la seva posició isolada dins un estat amb poc desenvolupament industrial i amb unes polítiques econòmiques que no es feien pensant en el creixement de Catalunya.

Paral·lelament, en el terreny de l'arquitectura tenien lloc debats similars. L'any 1878, Lluís Domènech i Montaner publica a la revista *La Renaixensa* un article, "En busca de una arquitectura nacional"<sup>42</sup>, en què reivindica aquesta mirada enrere per avançar: la recuperació de la idiosincràsia nacional –entesa com a espanyola, però arreplegant la varietat regional- com a base per a una nova arquitectura.

L'Exposició Universal del 1888, com s'ha dit, va servir per revitalitzar les arts i la indústria. Va ser un bon moment, també, per mesurar la posició de la indústria i l'art català a Europa. En paraules del mateix Sanpere i Miquel: "La Exposición Universal de

---

<sup>40</sup> VÉLEZ (1990), pàg. 225.

<sup>41</sup> SANPERE (1881), pàg. 22, citat per VÉLEZ (1990).

Barcelona acaba de demostrarnos que el presente y el porvenir industrial de esta ciudad está en las industrias artísticas; pero también acaba de demostrarnos nuestra insuficiencia en ellas”<sup>43</sup>. En el decurs del seu parlament, Sanpere tornava a insistir en les solucions que havia formulat quinze anys enrere: museus, certàmens i ensenyaments, per potenciar el gust entre el públic i la formació entre els professionals. Com hem vist, després de la mostra del 1888, l'Ajuntament va aprofitar l'ocasió per organitzar exposicions de forma periòdica, així com els primers museus d'arts. De seguida, les belles arts van anar de la mà de les arts aplicades, en decidir el consistori barceloní d'alternar-les cada dos anys i, a partir del 1896, celebrar-les de forma conjunta. Es van fer passes per constituir un museu de belles arts i un altre d'arts aplicades i reproduccions, no sense les dificultats imposades per la manca de recolzament estatal. També en els ensenyaments artístics la Diputació va fer un esforç per introduir a l'escola superior, a més de l'assignatura oficial de teoria i història de les arts, una altra matèria pròpia, impartida interinament per Miquel i Badia, sobre les arts industrials, i va crear l'Escola de Dibuix per a Nenes i Adultes, amb la pretensió de donar formació artística als oficis considerats femenins.

Amb l'entrada del nou segle, en contrast amb el gran desenvolupament dels tallers, de la construcció i de les arts en general, la feblesa estructural i la manca d'unes polítiques continuades a favor del desenvolupament de l'art i de la indústria aplicada, del foment dels museus i de la reforma dels ensenyaments artístics, van limitar a mig termini el creixement de les arts i la indústria del país.

## **4.2. El model d'exposició i l'inici de la política municipal de museus**

### **4.2.1. L'inici de les col·leccions d'art municipals**

Com hem explicat anteriorment, des de la segona meitat del segle XIX existia, per part del consistori barceloní, la voluntat de crear espais museístics i altres locals per a exposicions temporals. La ubicació preferida per a la instal·lació d'aquests equipaments culturals fou l'ex-ciudadella, convertida en parc públic i lloc d'oci. Hi havia dues possibilitats: o bé construir uns edificis de bell nou o bé rehabilitar les grans construccions castrenses, símbol de l'opressió del 1714. D'entrada, la conversió de l'ex-ciudadella en parc públic va iniciar-se d'acord amb els plànols del projecte de Fontserè, qui no preveia conservar els edificis antics, sinó construir un palau de la indústria de bell nou. Al llarg de la dècada dels setanta, les obres del parc, a càrrec de

---

<sup>42</sup> DOMÈNECH I MONTANER, Lluís, “En busca de una arquitectura nacional”, *La Renaixensa*, núm. 4, 28-2-1878.

<sup>43</sup> SANPERE (1889), pàg. 589, citat per VÉLEZ (1990).



Fontserè, havien anat progressant, mentre la guarnició militar ocupava encara els terrenys.

En iniciar-se la dècada dels vuitanta, una nova sensibilitat entorn de la conservació del patrimoni històric va propiciar que sortissin veus favorables al manteniment de les velles edificacions militars. És el cas de Carles Pirozzini, llavors crític d'art, que l'any 1881 va presentar un projecte al consistori en favor de la reconversió dels pavellons militars de la Ciutadella en museus, i de l'església castrense en monument funerari dels catalans il·lustres<sup>44</sup>. L'ajuntament, presidit per Rius i Taulet, se'n va fer ressò, tot i que no hi va haver cap moviment fins al 1884, quan Coll i Pujol relleva Rius al capdavant del consistori, i es crea una comissió encarregada d'estudiar la rehabilitació dels edificis, formada -a banda de Pirozzini- per càrrecs del negociat de l'Eixample i Ciutadella, i representants d'associacions artístiques i corporacions econòmiques, com Francesc Miquel i Badia, Agustí Urgellès de Tovar, Ramon de Manjarrés, Josep Puiggarí, Elies Rogent i el mateix Fontserè. Rogent, com a representant de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, va manifestar "que las condiciones arquitectónicas de los indicados edificios eran las mas excelentes y apropiadas al intento, viendose en ellos perfectamente conservados el caracter y la fisionomia del siglo XVIII; y que si bien contienen algunos recuerdos dolorosos, podrá de seguro convertirlos el siglo XIX en un monumento glorioso de lo que piensa y puede, viniendo á constituir, por si mismo, el primer objeto de una gran Exposicion"<sup>45</sup>.

La decisió de conservar el Palau del Governador, l'Arsenal i l'església desfigurava considerablement el projecte de Fontserè i obligava a repensar la idea del parc pel que feia als equipaments culturals. El consistori optava per aquesta via per raons diverses: la consciència de la necessitat de conservació del patrimoni històric que representaven les velles edificacions, l'aprofitament ideològic de la càrrega simbòlica que les acompanyava, l'estalvi que suposava per al municipi renunciar a la seva costosa demolició i, finalment, la seguretat de disposar d'un possible contenidor de museus, a manca d'alternatives. En la descripció del seu projecte, Pirozzini posa especial èmfasi en les raons pràctiques i econòmiques: davant de la incertesa que el projectat palau de la indústria s'arribi a construir mai, aposta per rehabilitar els edificis militars i transformar-los en museus i sales d'exposició.

---

<sup>44</sup> PIROZZINI, Carles, *Proyecto presentado al Excmo. Ayuntamiento Constitucional de Barcelona proponiendo la reforma y mejora de los pabellones .....*, 1881. Fons Pirozzini, Ms 4996, caixa I, Biblioteca de Catalunya.

Que el municipi assumís com a pròpia la tasca de condicionar aquells vells edificis com a museus era sens dubte un pas endavant. Cal recordar que en aquella època només existien a Barcelona dues col·leccions que poguessin tenir la qualificació de “públiques”, promogudes per la diputació provincial: el Museu de l’Acadèmia Provincial de Belles Arts –fill de l’antiga Junta de Comerç- i el Museu Provincial d’Antiguitats. A aquests dos museus, cal unir el primer d’iniciativa municipal, el Museu Martorell, que va poder-se construir gràcies a l’aportació del mecenes Francesc Martorell i Peña que, a més de donar la seva col·lecció d’arqueologia i història natural, va llegar uns diners per bastir l’edifici, inaugurat el 1882 dins el recinte del mateix parc. Per tant, els terrenys de l’ex-ciudadella eren l’escenari natural per a les reclamades edificacions museístiques.

Ara bé, el projecte de conversió dels edificis històrics en museus va quedar en suspens davant la imminència de l’exposició, i després de la mostra va quedar momentàniament aturat. Tanmateix, l’exposició del 1888 havia donat com a herència diversos edificis on podien ubicar-se les primeres col·leccions municipals fins que l’Arsenal pogués ser rehabilitat. De fet, un cop finalitzada l’exposició, es va mantenir una comissió liquidadora del certamen que, a banda de fer els comptes dels ingressos i despeses, també havia de tenir cura de l’ús i manteniment dels edificis que havien quedat en peu i als quals es pensava donar una funció en el futur, com era el cas de la Nau Central del Palau de la Indústria, obra de Jaume Gustà; el Palau de Belles Arts, edificat per August Font i Carreras, el Palau de les Ciències i l’antic Restaurant. Si bé es tractava de pavellons construïts *ex-professo* per a la mostra universal, tenien una certa vocació de permanència, sobretot el Palau de Belles Arts. Hi havia un consens que, si més no temporalment, aquells edificis podien custodiar les obres d’art i objectes que ja eren propietat del municipi, o bé que van ser adquirides durant l’exposició amb vistes a la creació dels futurs museus d’art i d’arqueologia; alhora, també podien albergar exposicions artístiques semblants a la que havien tingut lloc durant el certamen universal.

El mateix desembre del 1889, l’ajuntament va nomenar el que havia estat secretari de l’exposició i de la comissió liquidadora, Carles Pirozzini, conservador provisional dels edificis i materials procedents de l’exposició -que constituïrien un nucli inicial dels fons dels museus-. El nou alcalde del 1890, Macià Bonaplata, va formalitzar la Comissió Especial de Conservació dels Edificis del Parc i de Foment dels Museus Municipals,

---

<sup>45</sup> Actes de la Junta General, 5-12-1886, Arxiu RABASJ.

amb la funció de conservar els palaus que no foren enderrocats després del certamen del 1888 i transformar-los en museus. Aquesta comissió era formada per: Josep Gassó i Martí, tinent d'alcalde, que actuava com a president; i els vocals (alhora que regidors) Ignasi Pons, Gabriel Lluch, Marià Fuster, Miquel Moltó, Camil Catalán, Josep Estrems, Feliu Rich i Marià Prat; amb Carles Pirozzini com a secretari. L'abril del mateix any, la comissió liquidadora fa entrega formal a l'ajuntament dels edificis de l'exposició, que al seu torn ho dóna a la nova comissió especial perquè pugui iniciar el seu comès.

Des del seu origen, la comissió té un funcionament mixt, ja que està composta per regidors, personal tècnic i directius d'associacions culturals i professionals de la ciutat, amb l'objectiu d'aglutinar al màxim totes les forces vives de la cultura, des dels seus variats àmbits. Va elaborar un primer pla de museus que contemplava la creació del Museu d'Arqueologia, de Belles Arts, d'Arts Industrials, de Reproduccions, Lapidari, Pedagògic i de Salubritat i es pensava en encabir-los en els diferents palaus que havien sobreviscut a la mostra. Finalment, com veurem, només es van crear el de Belles Arts, el de Reproduccions i l'embrió de l'arqueològic. En el cas de les arts industrials, si bé no es va crear un museu específic, sí que hi hagué la intenció de crear una col·lecció –en part gràcies a les adquisicions fetes en les exposicions- que acabà formant part del futur Museu d'art decoratiu i arqueològic.

Aquesta comissió, rebatejada del 1891 com a comissió de Biblioteques, Museus i Exposicions d'Art, per ser més operativa, es dividiria en tres juntes. Una d'elles, la Junta de Belles Arts, Indústries Artístiques i Reproduccions seria l'encarregada de la política d'adquisició de peces per als futurs museus i de l'organització d'exposicions artístiques, que tindrien lloc al mateix Palau de les Belles Arts. Pirozzini apareix com a secretari tant de la comissió general com de la Junta.

Amb Coll i Pujol presidint de nou el consistori, el gener del 1891 va ser inaugurat oficialment el Museu de Belles Arts, situat al Palau del mateix nom, i amb un fons encara molt reduït, que s'aniria ampliant amb l'adquisició de peces, en part procedents de les exposicions que des d'aquell mateix any van anar celebrant-se en el mateix recinte. Així doncs, les exposicions municipals es creen en paral·lel amb el primer museu municipal d'art, que inicialment només aplega vint-i-set pintures i quatre escultures de procedència diversa, agrupades en una sala del Palau de Belles Arts, l'anomenat Saló de la Reina Regent. Algunes de les obres havien estat adquirides per l'Ajuntament en la mateixa exposició del 1888 o bé donades pels artistes; un grup

procedia dels enviaments d'artistes fruit d'haver obtingut beques per completar els estudis a Roma; algunes provenien de les exposicions nacionals i l'Estat n'havia fet el dipòsit i altres procedien de compres anteriors. Amb aquest nucli inicial es va constituir la col·lecció municipal, que es va instal·lar en el Palau de Belles Arts. Salvant la col·lecció de l'Acadèmia Provincial de Belles Arts, que en el catàleg del 1867 consta que té 375 pintures, no existia cap altre museu públic d'art a la ciutat. Per tant, el museu cobria un buit en una ciutat en ple creixement i amb un nivell artístic que desembocarà en un dels capítols més plens de la història recent de la ciutat. El Palau de Belles Arts també va acollir inicialment l'embrió de la futura col·lecció arqueològica, que després seria traslladada al Cafè-Restaurant del Parc, com a part del Museu d'Història, inaugurat el 1892 i sota la direcció de Carles de Bofarull.

D'altra banda, el juny d'aquell mateix any 1891 es va obrir al públic el Museu de Reproduccions, ubicat a la nau central del Palau de la Indústria, amb la idea de posar a l'abast dels artistes i de la ciutadania en general les obres més singulars de l'art occidental de tots els temps per mitjà de les reproduccions en diversos materials, tal com s'esdevenia en altres contrades. Josep Lluís Pellicer va ser nomenat director, primer d'aquest museu i, després, també del d'art. El museu de Reproduccions havia estat una llarga reivindicació, entre d'altres, de Miquel i Badia. Conscient de la dificultat de conformar una col·lecció artísticointustrial a curt termini, considerava que les reproduccions podien ser el mitjà per donar a conèixer les grans obres d'art. Aviat, però, aquesta tipologia de museu quedà desfasada en favor d'un model que prioritzava la peça autèntica sobre la còpia.

La ubicació d'aquests museus era, però, provisional, atès que es preveia, en virtut de l'acord municipal del 1884 de què hem parlat, que l'Arsenal de la Ciutadella seria rehabilitat com a museu, però la restauració de l'edifici no semblava arrencar. Així doncs, al llarg de la dècada que estudiem, les exposicions que se celebraven en el Palau de Belles Arts van haver de conviure amb la incipient col·lecció d'art que s'anava creant justament a partir de les compres fruit de les mostres.

#### **4.2.2. El model i la definició legal de les exposicions municipals**

Com hem dit, en acabar el certamen de 1888, es va crear una comissió liquidadora, que es va transformar el gener del 1890 en la Comissió Especial de Conservació dels Edificis del Parc i de Foment dels Museus Municipals, germen de la futura Junta de Museus. El mateix any, la nova comissió va prendre possessió dels edificis per tal de destinar-los a museus. Com hem vist, al cap d'un any, ja s'anunciava l'habilitació del

Saló de la Reina Regent com a incipient museu municipal de belles arts i, uns mesos més tard, el condicionament del Palau de la Indústria, com a seu del de reproduccions.

Segons Bohigas, la comissió es va reunir dos cops per fixar les seves atribucions i funcionament. En la seva tercera reunió, el febre del 1890, va assistir l'alcalde, Feliu Macià i Bonaplata, per comunicar personalment a la comissió que els dirigents del Cercle Artístic li havien expressat el desig que se celebressin anualment, de forma alternativa, exposicions de belles arts i d'indústries artístiques que servissin perquè poguessin adquirir-se obres que permetessin crear el fons dels naixents museus. També se suggeria que els premis usuals en forma de medalles honorífiques fossin substituïts per recompenses en metàl·lic que donessin dret a l'adquisició de les obres premiades per constituir els fons dels futurs museus. Com s'ha indicat, el Cercle era una entitat que aplegava artistes de tarannà divers amb el propòsit de contribuir al foment de l'art del país, tot fent costat a les iniciatives institucionals. L'entitat havia prestat importants serveis a la ciutat durant la celebració de la mostra d'art dins l'exposició del 1888, tot promocionant la concurrència dels seus associats –que eren la majoria de grans artistes del moment- i, per tant, no és estrany que un cop acabada la mostra, el Cercle mantingués els contactes amb l'Ajuntament en pro de noves exposicions artístiques.

Cal recordar que el Cercle estava presidit en aquells moments per Josep Lluís Pellicer, dibuixant i pintor de gran talent, que el mateix 1890 va ser nomenat secretari de la comissió del Museu de Reproduccions i amb posterioritat seria nomenat director d'aquest museu i del de belles arts. Per tant, la vinculació de Pellicer amb la municipalitat era estreta i, a més, veurem que l'artista formarà part, en qualitat de tècnic, del comitè organitzador de les successives mostres municipals. Es dona la circumstància que Pellicer havia exposat al palau d'exposicions de la "Societat per a Exposicions de Belles Arts", al costat del seu mestre, Martí Alsina, que va esdevenir el seu sogre. A més, Pellicer era íntim amic de Pirozzini, des dels anys del seu activisme catalanista.

Així doncs, la naixent comissió municipal encarregà al Cercle una primera proposta de reglamentació de les mostres, i en la seva quarta reunió, el mes de març, la va estudiar amb deteniment. Finalment va resoldre redactar i aprovar un reglament propi per a les exposicions de belles arts i un altre per a les exposicions d'arts industrials, aprovats en el si de la comissió, que diferien en diversos punts del presentat pel Cercle: s'admetia l'alternança de mostres de belles arts i d'indústries artístiques, però

es preveia que fos biennal i no anual; i es fixava que l'ajuntament fos l'únic organitzador de les mostres, amb la col·laboració i representació de les entitats artístiques que ho desitgessin i, si bé no es renunciava a atorgar premis, es ratificava la necessitat d'adquirir obres per als naixents museus.

L'abril del 1890, la comissió va adreçar al govern municipal aquests reglaments, acompanyats d'un dictamen, on s'establien les finalitats de l'empresa: "A establecer y regularizar definitivamente, pues, la celebración periódica de las Exposiciones de Bellas Artes y Artes Industriales, y a procurar que la primera y sucesivas sean una manifestación grande, expresiva y elocuente de los sentimientos artísticos de Barcelona, viene hoy la Comisión que suscribe solicitando la alta aprobación de V.E. respecto de las Bases y Reglamentos que se acompañan. Por las razones expuestas, pues, la Comisión que suscribe cree que V.E. podría servirse acordar con fuerza ejecutiva: 1º que se celebren periódicamente en nuestra Ciudad, Exposiciones generales de Bellas Artes y Artes Industriales; con sujeción á los adjuntos reglamentos, para la ordenada celebración de las mismas; y 2º que la primera exposición que se celebre sea la de Bellas Artes, en la fecha prefijada en el Reglamento que se acompaña"<sup>46</sup>. En el dictamen es manifestava que la primera de les mostres, a celebrar en l'any present, fos la de belles arts.

El mes de juliol l'Ajuntament acordà convidar les entitats artístiques i d'història a formar part de la comissió organitzadora, una pràctica que serà comuna en la resta de mostres. Si bé inicialment s'havia parlat de poder celebrar la mostra durant el mateix any 1890, finalment va ser posposada a la primavera de l'any següent.

Aquest ajornament té a veure, sobretot, amb les vicissituds de la política municipal, ja que durant el mes de setembre s'havia nomenat novament alcalde Joan Coll i Pujol, i havia calgut substituir, en la comissió, els regidors que cessaven en el seu càrrec pels nous. Alhora, la comissió de governació de l'ajuntament informà que la comissió especial es donava per extingida i quedava reemplaçada per la comissió organitzadora de l'exposició, en la qual Pirozzini es mantenia com a secretari. Per tant, Pirozzini, que de moment ostentava el càrrec d'Encarregat general dels Edificis del Parc i objectes destinats als Museus Municipals, és ratificat com a secretari d'aquesta nova comissió que té, com a finalitat concreta, l'organització de la primera exposició d'art. A partir

---

<sup>46</sup> Vol. I. Comisión Organizadora. Primera Exposición General de Bellas Artes (1891), Arxiu Històric del Museu d'Art de Catalunya.

d'aquí ja es pot afirmar que la maquinària de les exposicions municipals està en marxa.

### **4.2.3. Protagonistes individuals i col·lectius de les exposicions**

Hem vist que la iniciativa de les exposicions periòdiques és de l'ajuntament de Barcelona, com a conseqüència lògica del seu lideratge en l'exposició universal del 1888, si bé cal recordar que aquestes mostres, com veurem, tenen un caràcter coral derivat de les polítiques de la corporació municipal, sobretot en època de Rius i Taulet, de treballar colze a colze amb el ric associacionisme cultural i professional de la ciutat.

També cal citar el paper d'una altra institució, la Diputació Provincial de Barcelona, en el foment de les belles arts i de les arts aplicades a la ciutat. Des de l'any 1887, la Diputació Provincial, que ja posseïa un Museu d'Antiguitats, havia manifestat el seu desig de comptar amb un museu de belles arts, constituït per adquisicions recents; per les obres que ornaven espais institucionals, com el Palau de la pròpia diputació; així com per algunes de les que pertanyien a la col·lecció de l'Acadèmia provincial de Belles Arts i que constituïa, de fet, el primer i fins aleshores únic museu públic d'art de la ciutat. Amb aquesta idea, la Diputació va mantenir, al llarg del decenni que estudiem, una política d'adquisició d'obres en les exposicions municipals, per nodrir aquesta col·lecció amb obres contemporànies. Així doncs, es va constituir una comissió de diputats i artistes per vetllar pel pressupost i per decidir les adquisicions, així com per cercar un local. Com veurem, la Diputació va destinar uns diners – aproximadament 10.000 pessetes en cada convocatòria- per a l'adquisició d'obres d'art, majoritàriament pintures d'autors catalans, per engrossir la seva col·lecció. Fora de les mostres, també va adquirir obres importants en altres mostres, com la primera que va organitzar el Cercle Artístic, i altres fons, com la biblioteca musical de Joan Carreras, la col·lecció numismàtica d'Artur Pedrals, i taules gòtiques.

L'any 1893, un acord verbal entre l'Ajuntament i la Diputació va permetre a aquesta darrera entitat ocupar algunes sales del Palau de Belles Arts per guardar provisionalment obres adquirides en les exposicions. En aquelles dates es va pensar en la possibilitat que l'Ajuntament cedís temporalment una ala sencera del Palau per instal·lar el museu provincial, però aquest projecte no va prosperar fins més tard. Davant la dificultat de construir un edifici *ex novo*, la Diputació havia previst que el museu podia ubicar-se en l'espai ocupat per l'Audiència Provincial –al Palau de la

Diputació-, la qual estava pendent de traslladar-se al nou Palau de Justícia<sup>47</sup>. Entrat el nou segle, la demora de la construcció del Palau de Justícia va propiciar que la Diputació tornés a negociar amb l'Ajuntament perquè li cedís algun edifici municipal per instal·lar la col·lecció artística provincial. A finals de l'any 1901, l'Ajuntament va cedir finalment l'ala dreta del primer pis del Palau de Belles Arts a la Diputació perquè instal·lés el museu, i aquesta entitat va destinar 10.000 pessetes del seu pressupost per condicionar-lo. D'aquest manera, durant uns anys, al palau van conviure dues col·leccions públiques, la provincial i la municipal, fins que l'any 1907 es van unir en un sol museu, gestionat per una junta mixta, la Junta de Museus.

A part dels protagonistes col·lectius de les mostres, cal parlar de dues personalitats com a protagonistes individuals de les exposicions: Carles Pirozzini i Josep Lluís Pellicer. El primer en fou l'etern secretari fins a la seva jubilació, el 1920, i el segon, tingué un paper rellevant en els mostres del segle XIX com a director del museu d'art i el de reproduccions. Si bé Pellicer era deu anys més gran, tots dos es coneixien almenys des de la dècada dels setanta, ja que procedien de l'ambient del catalanisme primerenc i havien coincidit en la revista *La Renaixensa*.

Anteriorment i paral·lelament a l'elaboració d'aquesta tesi hem tingut ocasió d'estudiar la persona de Carles Pirozzini, del qual hem publicat recentment la biografia completa<sup>48</sup>. La figura d'aquest home polifacètic, crític d'art, col·leccionista i promotor de multitud d'iniciatives culturals, havia estat poc estudiada i, no obstant, a ell li devem, en qualitat de secretari de les diferents juntes de museus i de les exposicions municipals fins al 1920, el fet de disposar d'un arxiu documental tan exhaustiu per estudiar la història de les col·leccions museístiques de la ciutat i de les mateixes exposicions que són objecte de la nostra tesi.

Carles Pirozzini i Martí (1852-1938) va néixer en la meitat del vuit-cents, dins els murs de la ciutat vella i es va criar a la rebotiga del taller de soldadets de plom del seu pare, un emigrant piemontès instal·lat en una ciutat que ja tenia una nombrosa comunitat estrangera. El taller de l'artesà era al costat de la llibreria Verdaguer, cenacle de tertúlies literàries, i aviat Pirozzini es va vincular amb els Jocs Florals (el seu germà fou un escriptor notable), i amb l'ambient de la revifalla cultural, literària i artística de Barcelona. També va estar relacionat amb entitats catalanistes pioneres, com la Jove

---

<sup>47</sup> *La Vanguardia*, 21-2-1895, pàg. 2; CARRERA (1957), pàg. 179.

<sup>48</sup> OJUEL (2004); OJUEL (2012).



Catalunya, creada el 1868, que aplegaven persones d'ideologies diferents i que serviran de base del catalanisme polític, en el qual Pirozzini ja no hi participarà.

En una època en què els intel·lectuals difícilment podien professionalitzar-se, Pirozzini va fer-se càrrec d'una de les fàbriques de licors, cervesa i gasoses més antigues de la ciutat, fruit de l'herència d'un compatriota patern, però aviat va deixar la seva ocupació per dedicar-se, a partir del 1879, a la crítica artística des de la revista *La Renaixensa* i a la promoció cultural de la ciutat des de diverses plataformes associatives. Durant aquests anys va fer d'assessor cultural *sui generis* de l'alcalde Rius i Taulet, a qui coneixia d'anys enrere, i va tenir un rol essencial en dos dels esdeveniments ciutadans de més envergadura de finals del vuit-cents: la construcció del monument a Colom – punta de l'iceberg d'un procés de monumentalització urbana sense precedents- i l'exposició universal, de la qual, com hem dit, en va ser el secretari. Si bé Rius va morir sobtadament el 1890, poc després d'haver deixat l'alcaldia, el govern municipal va renovar Pirozzini en el seu càrrec de secretari de la comissió creada després del certamen de 1888 per donar ús als edificis resultants com a espais d'exposició i museus. L'any 1892 va esdevenir funcionari municipal, d'entrada com a oficial primer i després com a cap dels serveis municipals de museus, i alhora va ser el secretari de totes les exposicions organitzades pel consistori, així com de totes les comissions i juntes que desembocaran el 1907 en la moderna Junta de Museus. Fou un home sense "color" polític que, des del seu càrrec tècnic, va donar continuïtat a les polítiques culturals, malgrat els canvis polítics.

Pirozzini va ser un funcionari modern, que va entendre la necessitat d'arxivar curosament els expedients administratius i és gràcies a aquest seu zel que els arxius de la ciutat disposen dels expedients de l'exposició del 1888, de la Junta de Museus i de les exposicions d'art municipals, entre d'altres. Però no va ser només un personatge de l'administració, sinó una figura polifacètica, que va intervenir en multitud de projectes per a la ciutat. Pirozzini va entendre que Barcelona podia i havia d'exercir un lideratge cultural i artístic com a capital de Catalunya i, en conseqüència, procurà desenvolupar aquesta tasca amb els mitjans disponibles, de vegades limitats.

Com hem explicat en un capítol precedent, Pirozzini s'havia referit una dècada abans de l'exposició universal, a la necessitat que les institucions promoguessin mostres artístiques, com ja tenia lloc en moltes ciutats europees que ell mateix havia visitat: "Si nosaltres, per desgracia de las Bellas Arts, no podém com la hermosa Génova tancar las portas d'una Exposició solemníssima, estrenada per un rey jove y entusiasta, y

visitada per prínceps del Nort y personatjes notabilíssims, que se'n portan sas principals obras de pintura y escultura per adornar sos palaus artístichs y sumptuosos, ni podem com Nápol's y Bruxelas, Roma y Berlín, tenirne una de constantment oberta, ni prepararnos ab delitós afany per obrir á primers de Maig lo Saló anyal que nostra bona amiga, la capital de Fransa ab tanta solemnitat, honra y profit celebra baix lo patrocini oficial; si nosaltres, ab prou sentiment nostre, hem de regoneixer qu'estém bregant per eixir d'una infantesa artística massa prolongada, procurem al menys estimulats per tan bons exemples com nos venen de fora casa alentar á nostres artistas per á que ells ab sa perseverancia y estudi, los potentats ab sos diners y nosaltres ab la publicitat y'l reclam, poguém avansar nostre renaixement que fora una punible deixadesa no ajudar quan nos sobran entussiasme y elements per á ferlho honorable y profitós"<sup>49</sup>.

En una data incerta de la dècada dels vuitanta, Pirozzini va adreçar una proposta al municipi, en què ell mateix es postulava com a organitzador d'exposicions i en què descrivia el format que haurien de tenir. Es tracta d'uns fulls autògrafs, titulats *Notas sugeridas por la Experiencia*<sup>50</sup>, que desglossen les característiques que, segons Pirozzini, han de tenir les exposicions d'art que se celebrin a Barcelona: sense recompenses econòmiques però, en contrapartida, amb medalles i diplomes per als admesos i amb compres per part de particulars i de les institucions. Pirozzini afirma que "Barcelona pretende, con razón, el rango de gran centro artístico. Quiere ser otra Munich!", i s'ofereix per assegurar l'èxit de les mostres, així com la concurrència de "las mas notables firmas de París, actualmente la primera escuela del mundo". Per l'esment a Munic, aquestes notes tal vegada poden datar-se entorn del 1883, any en què va tenir lloc una magna exposició d'art a la ciutat bavaresa. Es dóna la circumstància que en aquesta ocasió Pirozzini va formar part de la comissió encarregada de la concurrència d'artistes catalans, de manera que tenia certa experiència en l'assumpte.

Aquesta proposta, dirigida al consistori, demostra que Pirozzini madurava la idea i la possibilitat que a Barcelona tinguessin lloc exposicions d'art convocades per les institucions, i que el referent més proper eren les mostres estrangeres, com les de Munic, que revestien un caràcter internacional i en les quals la recompensa a l'artista era sobretot que la seva obra constés en els museus públics, més que no pas una

---

<sup>49</sup> PIROZZINI, Carles, "Secció de Belles Arts", *La Renaixensa*, any X, vol. 1, gener de 1880, pàgs. 36-37.

gratificació econòmica o un premi honorífic. Com a crític artístic, Pirozzini també coneixia a bastament les exposicions nacionals que tenien lloc a Madrid i segurament va imaginar que a Barcelona era possible celebrar unes exposicions pròpies, però obertes a artistes estrangers. Segurament no fou l'únic que tenia en ment com havien de ser aquestes mostres; en tot cas, l'important és que el model estava més o menys definit fins i tot en els anys previs al 1888. Com hem vist, l'exposició universal proporcionarà una ocasió immillorable per disposar d'un edifici per a museus i exposicions i de l'embranchida necessària per organitzar esdeveniments d'aquesta mena.



**Pirozzini, retratat per Casas (MNAC) i caricaturitzat en la revista *La Esquella de la Torratxa* (29-3-1907), a propòsit de l'exposició de belles arts de 1907**

La biografia ens ha permès, en definitiva, dibuixar la trajectòria vital de Pirozzini, un home a cavall entre la primera i la segona generacions de la “Renaixença”, entre l'actitud evocativa del passat i l'actitud modernista. Va ser testimoni del pas de la “infantesa” artística de Catalunya a un renaixement artístic de gran abast, al qual hi va contribuir des d'una posició privilegiada, primer com a observador i després com a actor. Pirozzini, sent crític artístic i promotor d'empreses monumentals diverses, va exercir una influència considerable com a “gestor” de la memòria col·lectiva catalanista i, després, en qualitat de funcionari municipal, va conduir de forma continuada uns

<sup>50</sup> PIROZZINI, Carles, *Notas sugeridas por la Experiencia*, (3 fulls manuscrits, sense datar). Fons Pirozzini, Ms 5032, Varia, Biblioteca de Catalunya.

projectes per fer de Barcelona una gran capital cultural. La seva biografia exemplifica la trajectòria de l'intel·lectual "professionalitzat" en una ciutat que creix de manera vertiginosa i on canvien les forces productives i els equilibris socials; una ciutat que necessita, en definitiva, de projectes culturals propis de la modernitat, que culminen en el 1888 i que continuen, ja en el marc de les institucions municipals, amb les exposicions artístiques i industrials, que Pirozzini havia propugnat en una data primerenca sent crític d'art de *La Renaixensa*.

Josep Lluís Pellicer i Fenyé (1842-1901) és l'altra personalitat vinculada de manera molt estreta a les exposicions<sup>51</sup>. Seguint la tradició familiar, va fer estudis de mestre d'obres, com el seu germà Josep, i més endavant marxà a Roma per formar-se com a artista, la seva veritable vocació. Si bé va assistir un curs a Llotja, Pellicer es va formar com a pintor i dibuixant bàsicament al taller de Ramon Martí Alsina, que amb el temps va esdevenir el seu sogre, i exposà al seu costat, al palau d'exposicions de la "Societat per a Exposicions de Belles Arts". Seguidor de Courbet, com el seu mestre, va conrear la pintura realista i de tema social i fou guardonat en diverses exposicions. Un dels primers quadres seus que tingué un gran ressò fou *Zitto, silenzio che passa la ronda*, que representava una patrulla de soldats francesos a Roma, en ple crepuscle, amb un enfocament d'una gran modernitat. Aquest quadre, pintat el 1869 encara a Roma, va obtenir una medalla de tercera classe en l'exposició nacional del 1871 i també va ser adquirit, però els barcelonins el van poder veure abans ja que havia estat exposat a l'establiment de Monter. Aquell any 1869 s'establí de nou a Barcelona, en ple esclat de la Revolució que precedirà la Primera República, "ple el cap i el cor de idees y sentiments revolucionaris"<sup>52</sup>. En efecte, sembla que el retorn de Pellicer va coincidir amb l'arribada de Giuseppe Fanelli, seguidor de Bakunin, que visità Espanya entre els anys 1868 i 1869 i que obtingué suports entre sectors republicans. En el cas de Barcelona, s'atribueix a Pellicer i a un parent seu, sindicalista i tipògraf, Rafel Farga i Pellicer, la recepció de Fanelli i la creació del primer nucli d'obriers internacionalistes a la ciutat.

Com sabem, l'experiència revolucionària i republicana no va arribar a bon port i es va restaurar la monarquia borbònica. Procedent d'un passat republicà, Pellicer va vincular-se als ambients del catalanisme primerenc, com Pirozzini. Justament, els trobem junts en la comissió organitzadora del Primer Congrés Catalanista (1880) presidit per Valentí Almirall, director del *Diari Català*: "Aburría la centralisació ab sas

---

<sup>51</sup> Vegeu AISA (1984); ESCALA (2002).

<sup>52</sup> P. del O., "Crónica. Joseph Lluís Pellicer", *La Esquella de la Torratxa*, núm. 1171, 21-6-1901.

imposicions estúpides, tant com idolatrava á Catalunya. Federal en sa joventut, s'havia transformat en un complet autonomista<sup>53</sup>. A diferència de Pirozzini que, malgrat la seva adscripció primerenca al catalanisme, no es vinculà després a cap partit, Pellicer va ser militant d'Unió Catalanista, l'agrupació de partits i sindicats que proclamà les Bases de Manresa (1892).



**Pellicer, retratat per Ramon Casas (MNAC)**

Pellicer va aviat excel·lir en el dibuix i és, sens dubte, un dels dibuixants més complets de la segona meitat del segle XIX a Catalunya. Va cultivar la crònica gràfica per a diferents diaris i revistes en una època en què els conflictes bèl·lics eren coberts encara per artistes que realitzaven apunts sobre l'escenari dels fets, ja que la fotografia no estava prou desenvolupada fora dels estudis. Per exemple, va cobrir la darrera carlinada i la guerra entre Rússia i Turquia com a corresponsal de *La Il·lustración española y americana*. També va ser il·lustrador de *La Renaixensa*, del *Diari Català* i de *La Esquella de la Torratxa*. Aquesta experiència li proporcionà una certa reputació i es va traslladar a París, per prestar serveis com a dibuixant per a *Le Monde Illustré* i per a altres cases editorials, però també se li coneixen articles sobre els salons parisencs i és que, a més d'artista, també fou un periodista i escriptor notable. A París va cobrir l'exposició universal del 1878 i es van poder veure obres seves a les exposicions anuals dels anys 1879 i 1880, que després també va exhibir a Madrid el 1881, entre les quals *Les quintes*, una crítica punyent a les lleves de reclutes per anar a la guerra. En quedar vidu tornà a Barcelona, on més tard va casar-se amb la filla de Martí Alsina, per dedicar-se preferentment a la il·lustració gràfica, realista o caricaturesca, en publicacions periòdiques i llibres, tot i que també va conrear la

<sup>53</sup> P. del O., "Crònica. Joseph Lluís Pellicer", *La Esquella de la Torratxa*, núm. 1171, 21-6-1901.

pintura decorativa i el cartellisme; el conegut cartell de l'exposició universal és obra seva, així com els cartells de les exposicions de belles arts fins al 1896.

Pellicer també va participar de forma activa en la vida cultural de la seva època. Hem explicat anteriorment que havia estat membre d'una entitat, el "Taller Embut", que organitzava comparses i balls per Carnaval així com actes benèfics i exposicions artístiques i humorístiques. Com Pirozzini, va formar part de l'Ateneu Barcelonès i alhora fou president de l'actiu Cercle Artístic. En el si del Cercle, no només organitzà exposicions sinó també activitats recreatives, com els balls de màscares dels anys 1889 i 1891, celebrats al Teatre Líric i a la Sala de Contractacions de la Llotja, segurament com a continuació dels que havia organitzat amb l'anterior societat<sup>54</sup>. Cal recordar que el Cercle Artístic, creat el 1881, s'havia fundat sobre la base del Centre d'Aquarel·listes, sorgit de l'agrupació de diversos membres del "Taller Embut" que practicaven el dibuix i l'aquarel·la. Com hem dit, el Cercle va tenir un paper molt important durant el desenvolupament de l'exposició del 1888 i va continuar vinculat a les exposicions municipals al llarg de tota la seva història.

Va ser director artístic d'una influent revista il·lustrada de l'editorial Montaner i Simon, *La Ilustración artística*, i també va presidir la societat "Institut Català de les Arts del Llibre". Havent estat nomenat director dels museus municipals, va exercir interinament la càtedra de dibuix general a Llotja, que havia quedat vacant per defunció del seu sogre Martí Alsina l'any 1894. L'any següent es va convocar la càtedra i Pellicer va participar a les oposicions, que es feien a Madrid, però el tribunal les va declarar desertes. Aquest fet va ser molt mal acollit a Barcelona, on les mostres de suport a Pellicer es van multiplicar. La secció de belles arts de l'Ateneu Barcelonès va demanar la descentralització de les oposicions a càtedres de les escoles sostingudes per la Diputació; és a dir, reclamaven que les càtedres es poguessin decidir a cada lloc. No era el primer cop que alguns artistes catalans havien sortit mal parats en oposicions, per culpa de favoritismes. En el seu article de 1879, el mateix Pirozzini havia denunciat aquestes pràctiques, que privaven a les escoles de belles arts "d'escollir son personal de professors entre'ls fills de la terra y á complert gust seu"<sup>55</sup>. Malgrat aquest desengany, va continuar la seva tasca com a director dels museus i com a cap dels serveis tècnics de les exposicions. L'any després de la seva mort va tenir lloc una magna exposició d'homenatge i l'ajuntament, a proposta de Raimon Casellas, va

---

<sup>54</sup> LABARTA, Lluís, "El Carnaval en Barcelona de mediados á últimos del pasado siglo", *Hispania*, núm. 49, 30-2-1901.

<sup>55</sup> PIROZZINI, Carles, "Breus consideracions sobre lo renaixement de las bellas arts catalanas", *La Renaixensa*, any IX, vol. I, núm. 6, juny 1879, pàgs. 289-298, i a vol. II, pàgs. 178-186.

adquirir un important nombre de dibuixos seus que en el catàleg del 1906 del museu consten exhibits en una sala que portava el seu nom.

Així doncs, tant Pirozzini com Pellicer foren dos coneixedors del món de les exposicions d'art a Espanya i a Europa, amb àmplia experiència en l'organització d'esdeveniments festius i culturals i, procedents com eren d'ambients catalanistes, amb el convenciment que Barcelona tenia capacitat per organitzar unes mostres que havien de proporcionar-li un renom com a capital artística.

### **4.3. Bases organitzatives i caracterització de les mostres municipals**

La finalitat primera de les exposicions era formar una col·lecció d'art i objectes artísticindustrials que pogués constituir el fons del Museu de belles arts, centrat en les peces contemporànies, i el de Reproduccions Artístiques, que acollia còpies i buidats d'obres cabdals de la història de l'art. Aquesta col·lecció hauria de ser el resultat de l'adquisició, per part del municipi, de les obres premiades, nacionals o estrangeres, per un jurat creat *ad hoc*. Al costat d'aquest objectiu, també es preveia, de retruc, incentivar la producció dels artistes locals, acostumats a assistir a exposicions a la capital de l'estat i a l'estranger, ja que podien donar sortida a un mercat de proximitat, atès que aquestes mostres eren obertes a la compra per part de particulars. Com s'explica en el plec de la comissió organitzadora de la primera de les mostres:

“Una de las más importantes y manifiestas necesidades morales que siente Barcelona, no tan sólo por la elevada significación que tiene, sino también por la categoría que tan honrosamente ha sabido conquistarse entre las principales provincias españolas y sus similares del extranjero, es sin duda la creación de Museos de Bellas Artes y Artes decorativo-industriales en donde con el ejemplo y el estudio pueda seguirse el camino de la perfección industrial y artística, al mismo tiempo que el público pueda extender el círculo de sus conocimientos y moralizar sus inclinaciones y aptitudes.

A proteger tan vitales intereses y á lograr que Barcelona reúna, cuanto antes, las colecciones que el Arte y la Industria de consumo reclaman para recreación del espíritu é ilustración de la inteligencia, ha venido hoy el Excmo. Ayuntamiento; entendiendo que para formar la sólida base sobre que descansan los Museos artísticos é industriales nada podía responder mejor á las ideas de justa y perfecta adquisición de ejemplares, que la celebración de periódicas exposiciones, en las cuales el genio y la habilidad de nuestros artistas y obreros, empeñado en honrosa lucha y saludable comparación, saliera triunfante y produjera las más selectas obras

que deben ser modelo y demostración palmaria de nuestra perfección artístico-industrial.

El Excmo. Ayuntamiento, pues, que sin vacilaciones ni desalientos, antes bien con energías y sacrificios, ha dispensado eficaz y decidida protección á las manifestaciones del trabajo y de la inteligencia, cuenta, gracias á esos poderosos alientos, con un edificio espacioso y bello, albergue digno de las Artes todas, en el cual, á semejanza de las principales ciudades del extranjero y de la capital de la nación española, podrán celebrarse periódicamente en nuestra ciudad esas manifestaciones del progreso económico y perfección artística de los pueblos que cifran en la virtud del trabajo y en las luchas pacíficas de la inteligencia los timbres de su presente y futura grandeza.”<sup>56</sup>

Per tant, el sentit de les exposicions no es pot deslligar de la creació dels museus, tot i que l'objectiu de cada un és diferent. Com afirmà el crític d'art Miquel i Badia: “Las exposiciones de Bellas Artes y de Artes Suntuarias que se celebrarán en el Palacio mostrarán a artistas y artífices el camino que sigue el arte en sus diversas manifestaciones y aplicaciones; el Museo ofrecerá a unos y a otros elementos de estudio, elemento clásico en el concepto de contar ya con la aprobación universal, de haber sido elegido entre los mejores, con los que sin olvidar el espíritu y el carácter de la época presente, podrán utilizar para sus obras las enseñanzas de épocas pasadas”<sup>57</sup>.

#### **4.3.1. Funcionament i reglamentació**

Segons les bases i reglament de la celebració de la primera exposició, elaborades la tardor del 1890, l'ajuntament es comprometia a organitzar exposicions de belles arts i d'arts decoratives, alternativament, “procurando, en cuanto sea posible, que las primeras no coincidan, en un mismo año, con la Nacional de Madrid”. En el reglament també es consigna que el consistori, a part de fer-se càrrec dels ingressos i de les despeses, hi dedicarà anualment uns diners per a l'adquisició d'obres amb destinació als museus municipals. En aquella primera mostra la quantitat destinada a compres va ser de 50.000 pessetes, però al final de la dècada es va arribar a les 75.000.

Segons el reglament, es podien presentar obres d'artistes vius, espanyols i estrangers, i només excepcionalment s'acceptarien obres d'artistes finats. No podien presentar-se

---

<sup>56</sup> *Comisión organizadora...* (1890), pàgs. 3 i 4.

<sup>57</sup> MIQUEL I BADIA, Francesc, “Primera Exposición General de Bellas Artes en Barcelona (I)”, *Diario de Barcelona*, 19-5-1891, pàg. 5842.



obres exhibides en anteriors exposicions municipals ni en altres exposicions de la ciutat; és a dir, havien de ser obres inèdites si més no a Barcelona, ja que les exhibides a Madrid sí que podien tornar-se a exposar a Barcelona i, de fet, moltes obres que havien estat premiades a les exposicions nacionals però que no havien estat adquirides –sobretot d'artistes catalans- tenien la seva segona oportunitat de ser condecorades i comprades a Barcelona. El màxim d'obres admeses per artistes era de sis i podien ser admeses les obres de particulars, prèvia autorització de l'autor, que seria considerat expositor. S'entenia que les obres propietat de particulars tenien com a única finalitat exposar-se i no estaven a la venda. L'admissió de les obres es feia dependre d'un examen previ d'una comissió formada per membres del comitè organitzador i d'artistes escollits per majoria de vots pels propis expositors, per seccions i amb un nombre proporcional als expositors de cada secció. Aquesta comissió va ser anomenada "jurat d'admissió i col·locació". Un altre jurat –el jurat de recompenses- era l'encarregat de fer un dictamen per proposar els premis i les adquisicions per al museu; en aquest cas, la composició era fixa: el director o cap del Museu Municipal de Belles Arts, cinc pintors (un dels quals escenògraf), tres escultors, dos arquitectes, un mestre d'obres, un escriptor o crític artístic, un dibuixant i un gravador, escollits entre els expositors. A partir del 1894 s'afegiren membres de la comissió organitzadora també en aquest jurat i a partir del 1898 l'alcalde podia nomenar altres jurats en representació dels expositors de fora de Catalunya (espanyols o estrangers). L'ajuntament també es reservava el dret de prelació per adquirir qualsevol altra obra exposada però, per norma general, només es van comprar les obres proposades pel jurat de recompenses.

Aquest reglament va canviar molt poc al llarg dels 10 anys, si bé es va haver d'adaptar a la natura de les mostres: la del 1892 va tenir un reglament propi i les del 1896 i 1898 van haver d'incorporar articles referits a la secció d'arts industrials. En la del 1896 es va fixar un màxim de quatre obres per expositor, excepte si la natura de les obres exhibides exigia una nombre més gran i les condicions del local ho permetien. De fet, en la secció d'arts industrials alguns expositors van mostrar amplis conjunts de productes. El reglament consignava que les despeses d'expedició i reexpedició corrien a càrrec dels expositors. En el cas que fossin premiats, l'Ajuntament finançava les despeses de reexpedició si l'obra no era adquirida. L'any 1896 també es va introduir la possibilitat de convidar artistes espanyols o estrangers, fet que els permetia gaudir d'una franquícia en el transport.

Un cop anunciada la mostra, s'establien uns terminis de recepció de les obres, que

havien de ser enviades al palau d'exposicions. Sovint, a petició dels artistes, es prorrogaven les dates d'admissió. Excepte el 1892, en què l'exposició –aquell any exclusivament d'arts industrials- es va celebrar durant la tardor i l'hivern, ja que es va fer coincidir amb el 400è aniversari del descobriment d'Amèrica, la resta de mostres van ser inaugurades el 23 d'abril, dia de Sant Jordi, patró de Catalunya des del segle XV, que més tard ha esdevingut una diada reivindicativa de la cultura catalana. La clausura oficial de les mostres tenia lloc, normalment, el 29 de juny, després de la revetlla de Sant Pere, si bé les mostres podien romandre obertes durant bona part del mes de juliol. La primavera i l'entrada a l'estiu era l'època tradicional de les fires des d'època medieval i d'altres celebracions de caràcter religiós, com el Corpus Christi, que tenia lloc, segons l'any, entre maig i juny, i que a Barcelona revestia un caràcter festiu popular molt arrelat a la ciutat. També, com hem vist, les mostres de la Societat d'Amics de les Belles Arts se celebraven en aquesta època, així com altres exposicions europees.

Ja des del principi però, sobretot, a partir de la mostra del 1894, es va preveure en el pressupost una quantitat destinada a la promoció de la concurrència i a la publicitat de la mostra a nivell de l'estat espanyol i de l'estranger. Des del 1891 va existir la figura d'un agent de duanes i transports, encarregat de coordinar les diferents agències de transport que expedien les obres dels artistes participants, per tal de donar seguretat als enviaments dels artistes. Atreure una concurrència nombrosa i de qualitat va ser una preocupació constant de la comissió organitzadora, ja que Barcelona no tenia un especial renom en la celebració d'aquest tipus de mostres a nivell internacional. Un dels principals esculls d'aquesta participació estrangera –també aplicable als artistes peninsulars- era la despesa que per a un artista implicava l'expedició i reexpedició de les obres. Si l'artista no venia obra o ni tant sols resultava premiat, perdia diners. Com hem dit, el reglament disposava que les despeses d'embalatge i transport corrien a càrrec dels expositors, però els organitzadors van procurar pal·liar aquestes circumstàncies tot arbitrànt mesures com, per exemple, retornar els diners del transport als artistes premiats, concedir franquícies a artistes premiats en anteriors mostres o a artistes “convidats” de gran renom, o bé acordar amb companyies de transport la rebaixa dels serveis.

En el cas de l'estat espanyol, la promoció de les mostres barcelonines passava per demanar la constitució de comissions provincials sota la presidència dels governadors civils. El seu comès era promoure la concurrència d'artistes de cada província, però no sempre acabaven jugant un rol actiu. En el cas de la promoció d'artistes estrangers, el

cos consular hi tenia una gran importància o bé artistes o personalitats vinculades amb les institucions acadèmiques. En altres casos, l'existència de contactes personals –de vegades, d'ençà del 1888- permetia activar la inscripció d'artistes. En tots els casos – espanyol i estranger- la publicitat es va vehicular pels anuncis als diaris i revistes principals. Se sap que a la ciutat de Barcelona s'hi anunciava el certamen per mitjà de banderoles muntades en astes i altres reclams publicitaris.

L'organització també vetllava perquè les exposicions fossin un espai per a les transaccions privades i no es quedava amb cap tant per cent per les ventes que fessin els expositors de forma particular. Els expositors havien de complimentar un butlletí d'admissió, amb les seves dades particulars, així com informacions sobre l'obra per al catàleg: títol, dimensions, tècnica i preu, si la volien destinar a la venda. Els butlletins estaven redactats en quatre idiomes: espanyol, francès, italià i alemany.

#### **4.3.2. Els comitès organitzadors i els jurats**

Les exposicions artístiques s'organitzaven a imatge de l'exposició del 1888: existia un ampli comitè organitzador, que aplegava el màxim d'autoritats i sensibilitats i, en el si del comitè es creava una subcomissió executiva que actuava com a l'òrgan més reduït i operatiu de la comissió i que era, en definitiva, el motor de la mostra. Aquesta comissió que, un cop aprovada la celebració de l'exposició, es reunia periòdicament (setmanalment o quinzenalment), va ser la que va estudiar l'habilitació del Palau de Belles Arts amb vistes a la celebració de la primera exposició, la del 1891. La resta de responsabilitats eren: tenir cura dels preparatius i de la publicitat, organitzar la recepció de les obres –i la seva reexpedició posterior-, nomenar els delegats de províncies, aprovar els pressupostos i organitzar els actes complementaris i de protocol. Aquesta subcomissió executiva té una composició mixta, característica de les diferents juntes municipals: d'una banda, hi ha regidors municipals –en alguns casos, també ex-regidors que van participar en mostres anteriors- i, de l'altra, professionals i artistes de renom o que ostenten càrrecs al front d'entitats oficials. En el cas dels regidors, en moltes ocasions es dona la circumstància que són artistes o estan vinculats al món de l'art i la cultura; per tant, es pot concloure que són persones compromeses i que tenen una actitud constructiva en el si de la comissió.

L'existència d'aquest grup motor al qual es confiarà el gruix dels treballs serà característic de la sèrie de mostres que estudiem, tot i que en les mostres successives s'anirà incrementant el nombre de membres: dels quatre vocals el 1891 es passarà a set o vuit els anys successius, als quals caldrà afegir el suport de Josep Lluís Pellicer

com a cap dels serveis tècnics i d'Eduard Buxaderas com a cap del servei econòmic. Carles Pirozzini ostentarà sempre el càrrec de secretari de la subcomissió, així com del comitè general i dels diferents jurats.

Com s'ha dit, el reglament contempla dos jurats, cada un amb el seu propi reglament: el d'admissió, que escull les obres que es consideren exposables i té cura de la seva col·locació, i el de recompenses, que proposa els premis i les adquisicions. La finalitat del jurat d'admissió i col·locació d'obres és rebutjar les obres d'escassa qualitat o bé que no s'ajustin a la normativa, que no acceptava obres ja exhibides anteriorment a la ciutat i que fixava unes condicions mínimes per a l'exposició com, per exemple, que les pintures estiguessin emmarcades o que les escultures tinguessin peanyes. Un altre aspecte que estava sota el control del jurat d'admissió era la col·locació de les obres, ja que, un cop separades les admeses de les rebutjades, el jurat els atorgava un número d'ordre per a la seva col·locació en les sales i en vetllava pel seu rigorós compliment. Els artistes o els seus representants podien ser presents en el muntatge i desmuntatge de les obres, per comprovar que no patissin desperfectes. En ocasions es nomenen especialistes per la correcta manipulació de les peces, com és el cas de Joan Baptista Parés, el propietari de la famosa galeria. Això no obstant, els artistes tenien el dret de reclamar si consideraven que la seva obra havia sofert algun dany.

El jurat de recompenses, dividit normalment en les diverses seccions de l'exposició, decidia l'atorgament de premis i en proposava les compres. El reglament fixava que no podia concedir-se més del 5% de medalles del total d'obres de cada categoria. Però, per regla general -com també succeïa a Madrid- el jurat concedia més recompenses de les previstes, adduint la necessitat de compensar els artistes dels quals no es podia comprar obra o bé argumentant la gran qualitat de les obres. Això implicava incrementar la quantitat de premis o bé crear modalitats no previstes (premis honorífics, especials o extraordinaris). Pel que fa a la proposta d'adquisicions, segons el reglament, el jurat podia fer una proposta que excedís el pressupost ja que, per regla general, el jurat oferia a l'artista una quantitat menor per la seva obra, de vegades la meitat o menys. Un aspecte clau per valorar la línia de premis i adquisicions de les mostres barcelonines és justament la composició dels jurats. En la primera de les mostres barcelonines la majoria dels jurats –tant el d'admissió com el de concessió de premis- van ser escollits pels expositors i, per tant, van actuar amb independència dels organitzadors del certamen i, a més, per reglament es va procurar que fossin uns jurats on quedessin representats professionals de diferents disciplines artístiques, juntament amb la figura d'un crític artístic. Hi ha un equilibri entre els

membres vinculats a institucions professionals oficials i corporacions artístiques i artistes escollits democràticament pels expositors, sense que s'apreciï cap tendència, per part de la institució convocant –l'ajuntament- de monopolitzar la selecció de les obres. Per tant, la intenció inicial és procurar que els jurats actuïn amb independència i que la tria de les obres respongui estrictament al criteri objectiu i consensuat dels seus membres.

Com hem dit, en cada convocatòria el nombre de premis es fixava proporcionalment al nombre d'obres de cada secció. Així i tot, el plantejament dels premis de la primera exposició va diferir de les posteriors. En aquella ocasió, es van concedir diplomes honorífics (sense distinció de categories) i, paral·lelament es van decidir les adquisicions que, per compensar, no van recaure en les obres premiades, ja que el jurat va manifestar que les obres mereixedores del diploma eren molt celebrades però que, alhora, moltes d'elles no es podien adquirir per manca de pressupost. Per tant, en aquesta primera mostra, els diplomes van tenir un caràcter purament honorífic, sense cap premi en metàl·lic ni opció de compra. Al costat dels premis, es van proposar unes adquisicions per al museu que el jurat va considerar, en certa manera, que tenien un caràcter indirecte de premi. En la resta de mostres, en canvi, les obres proposades per ser adquirides foren, en la seva majoria, peces que havien estat premiades. A més, els premis –en forma de medalla- a partir del 1896 van dividir-se en categories: un únic premi d'honor; diverses medalles de primera, segona i tercera classe; i mencions honorífiques. Generalment, com s'ha dit, el jurat va multiplicar les medalles, ja fos concedint-ne un nombre més gran per a cada secció del previst pel reglament o bé creant-ne categories especials.

Els pressupost dedicat per l'ajuntament a les adquisicions va anar augmentant al llarg de la dècada, la qual cosa és il·lustrativa de la voluntat del consistori de crear una col·lecció pública. Al costat de l'ajuntament, cal citar la Diputació Provincial, que també va contribuir, tot i que en menor mesura, per ampliar la seva pròpia col·lecció que, a la llarga, també anirà a engrossir el museu quan les dues col·leccions –la municipal i la provincial- es fusionin el 1907. Això significa que, a efectes de considerar el conjunt de les compres institucionals, cal tenir en compte també les adquisicions de la Diputació. A partir del 1894, l'Ajuntament buscarà donants particulars i entitats perquè complementin les seves compres i contribueixen a les mostres oferint premis en metàl·lic o en espècie per guardonar i adquirir peces. Això aporta avantatges econòmics per a la corporació municipal, ja que estimula la compra per part de privats els quals, en alguns casos, destinen la compra de l'obra premiada al museu. Era una

manera indirecta, doncs, d'adquirir fons per al museu públic, allà on l'ajuntament no podia arribar.

#### **4.4. El local d'exposició: el Palau de Belles Arts**

##### **4.4.1. Del Pavelló al Palau de Belles Arts**

Quan l'abril del 1887 l'ajuntament de Barcelona es va fer càrrec de l'empresa de Serrano de Casanova, un projecte privat d'exposició universal a punt de fer fallida, Elies Rogent va passar a presidir la comissió general d'obres, substituint Josep Fontserè, encarregat de les obres durant l'etapa anterior. Rogent va aprofitar alguns dels edificis projectats –com el Palau de la Indústria, de Jaume Gustà-, però també va projectar noves construccions, dins una concepció unitària i redimensionada del certamen. Un d'aquests nous edificis fou el Palau de Belles Arts, construcció encarregada a August Font. Durant l'etapa de Serrano ja s'havia començat a bastir un pavelló perquè acollís la secció artística de l'exposició, dissenyat el 1886 per Gustà. Es tractava d'una veritable arquitectura efímera: un edifici de planta rectangular, de ferro i maçoneria, amb tres naus (la central el doble de les laterals) i amb una gran cúpula situada al mig de la nau central i altres dues menors a banda i banda, amb finestrals que permetessin l'entrada de llum zenital. Aquest pavelló, de dimensions reduïdes, s'havia començat a construir dins el recinte del parc, a la dreta de l'entrada del passeig de la Duana.

Amb la nova dimensió que es donà a la mostra quan va passar a titularitat municipal, els nous homes de l'exposició devien de jutjar insuficient l'edifici projectat per Gustà, i van decidir fer una nova construcció que, per les seves dimensions, va haver de ser ubicada fora del recinte pròpiament del parc, en uns terrenys municipals que havien format part del glacis de la ciutadella, i a un extrem de l'antic passeig de l'Esplanada. L'edifici era a un costat de l'anomenat Saló de Sant Joan, passeig situat entre l'arc de Triomf i l'entrada principal del parc de la Ciutadella, on s'ubicaven ja des de l'any 1884 les escultures dels catalans il·lustres. Aquest nou edifici no tenia la natura provisional del projectat per Gustà, sinó que posseïa un caràcter d'edificació permanent, és a dir, creada amb la intenció que perdurés més enllà de la mostra.

Recordem que durant dècades s'havia reivindicat la creació d'un palau per a l'exposició temporal o permanent d'obres artístiques i productes industrials: entre el 1868 i el 1874 l'edifici per a exposicions de Jeroni Granell n'havia suplert temporalment la mancança; d'altra banda, la conversió de la Ciutadella en parc duia implícita la construcció d'un palau d'aquestes característiques, ja fos de bell nou, ja fos reutilitzant

les antigues construccions castrenses. Per tant, la conjuntura de l'exposició proporcionava una oportunitat per disposar, com havia succeït en altres mostres universals, d'un palau de belles arts. La idea de permanència que comporta el projecte de Font revesteix una gran importància, ja que implica el desig, per part del municipi, de donar continuïtat a les manifestacions artístiques més enllà de l'exposició del 1888. Aquesta idea ha estat subratllada per Sergio Fuentes Milà<sup>58</sup>, després d'analitzar arquitectònicament l'edifici i documentar-ne el procés constructiu, i queda corroborada, entre d'altres, amb aquesta cita: “La construcción de este soberbio edificio obedece al convencimiento de que acaso fuera pequeño el levantado para el mismo objeto, por el primitivo concesionario, y al deseo de dotar a Barcelona de un templo de arte permanente y digno de su importancia”<sup>59</sup>. El primitiu pavelló de Gustà es va mantenir amb variacions en el seu aspecte formal i constructiu (la gran cúpula fou substituïda per una torre octogonal més modesta) i, òbviament, en la funció, ja que va esdevenir el Pavelló de l'Ensenyament de la mostra universal.

Pel que fa al Palau de Belles Arts, a més d'acollir la secció d'art i arqueologia, durant l'exposició universal fou l'indret on van tenir lloc les cerimònies oficials i els grans concerts, ja que acollí l'orgue que el cèlebre organista basc Aquilino Amezua estava construint ja abans que l'ajuntament es fes càrrec de la mostra. L'orgue havia d'emplaçar-se inicialment en l'umbracle del parc però, en projectar-se la construcció del Palau, es va acabar emplaçant en el Saló central i al llarg de la història de l'edifici va constituir una de les peces emblemàtiques i la que va fer possible els concerts que van celebrar-se fins al 1938, si bé l'acústica del saló fou sempre un dels punts febles de l'edifici.

#### **4.4.2. L'arquitectura del Palau al llarg del temps**

El Palau projectat per Font tenia una planta rectangular, amb una torre quadrada a cada angle, i constava de tres naus. La nau central era ocupada en tota la seva alçada (35 m.) per l'anomenat “Saló central”. Les naus laterals tenien dues plantes: la inferior es comunicava amb el saló, mentre que la superior donava a una balconada perimetral sobre el saló. El saló central, de gairebé 2000 m<sup>2</sup> de superfície, podia acollir unes 3.500 persones. A ambdós costats del saló hi havia altres sales i també hi havia salonets en l'espai de les torres de la façana posterior. En la planta superior hi havia

<sup>58</sup> FUENTES MILÀ (2010); FUENTES MILÀ (2012).

<sup>59</sup> *La Exposición, órgano oficial de la Exposición Universal de Barcelona en 1888*, núm. 27 (31-8-1887). Barcelona: Ed. Sociedad de Obreros electricistas, 1888, pàgs. 2-3. Citat per FUENTES MILÀ (2010), pàg. 30.

sales obertes a la galeria. En total, hi havia uns 6.787 m<sup>2</sup> disponibles, mentre que el pavelló de Gustà tenia només una superfície de 2.040 m<sup>2</sup>.



**Interior del Palau de Belles Arts, des del vestíbul d'entrada: s'aprecia el gran saló central, cobert amb la claraboia i en el fons l'escala monumental sota l'orgue (foto Audouard, *Album Salón*, núm. 20, 16-6-1898)**

El saló central va ser ideat per acollir les grans cerimònies oficials de l'exposició, així com els concerts i altres actes que apleguessin molt de públic. Les sales de la planta baixa, que rebien la llum lateral procedent dels grans finestrals, van ser ideades per exposar escultures, dibuixos, gravats i fotografia, mentre que les sales de la planta superior, que rebien llum zenital, matisada per uns velàriums, eren pensades per instal·lar obres pictòriques. El saló central també podia acollir escultures, tapissos i quadres de grans dimensions. L'estructura i la coberta del Palau eren de ferro, que en algunes parts quedava a la vista. Fou encarregada a l'arquitecte i enginyer Joan Torras Guardiola, que alhora era contractista de l'edifici Aquesta estructura, habitual en les exposicions internacionals, permetia coronar la nau central, de grans dimensions, i aconseguir uns espais interiors diàfans. Sobre aquest esquelet de ferro, es van realitzar els tancaments d'obra (bàsicament amb maons i revestiments d'estuc a l'interior i de pedra artificial a l'exterior), adoptant un caràcter d'estil, dins un llenguatge eclèctic, com era apreciat a l'època. Les formes ornamentals dels revestiments exteriors pretenien crear l'aparença d'un edifici solemne i monumental i per aquest motiu Font va optar per un llenguatge classicitzant, inspirat en l'arquitectura francesa del II Imperi, però també en el llenguatge clàssic reinterpretat per les



modernes construccions germàniques, que el seu mestre, Elies Rogent –director general de les obres de l'exposició- coneixia bé i havia experimentat en l'edifici de la Universitat de Barcelona.



**Una sala de la secció estrangera de pintura del 1898 (*Album Salón*, núm. 20, 16-6-1898)**

Els elements clàssics –pilastres, columnes, fornícules, estatuària i decoracions- imprimien el caràcter d'estil de l'edifici, és a dir, una identitat particular que no s'aplicava de forma arbitrària sinó que s'ajustava a la forma constructiva i a la seva funció, d'acord amb els postulats de l'eclecticisme. En definitiva, l'opció d'estil permetia justificar el contingut simbòlic de l'edifici i la seva funció. Font va dissenyar un pòrtic clàssic com a entrada al recinte i va disposar, en les façanes laterals, una alternança entre pilastres i fornícules amb escultures; va coronar les cúpules de les torres amb unes victòries alades i uns grius als angles; i, finalment, va completar la decoració amb medallons i bustos d'artistes. Aquestes referències clàssiques les trobem també en altres construccions associades al recinte del parc i els seus voltants, com la Gran Cascada, l'Arc de Triomf o el Museu Martorell. Amb el temps, al pòrtic d'entrada al palau es van ubicar els guixos –de dimensions reals- de les escultures de catalans il·lustres que ornaven el Saló de Sant Joan, una iniciativa monumental dels anys vuitanta en què havia participat activament Carles Pirozzini.

L'edifici es va construir en un temps rècord –de juliol del 1887 a maig del 1888. En inaugurar-se la mostra universal, de fet, no estava acabat, ja que faltaven per construir

les cúpules de les torres de la part posterior, amb la respectiva estatuària, que no es van culminar mai. Potser la precipitació de la construcció, unida a l'ús de materials de qualitat mediocre, va ser la causa dels nombrosos problemes que arrossegà el palau, especialment en les cobertes. Com veurem, un cop acabada l'exposició universal, després d'un any en desús, fou necessari restaurar-lo per celebrar la primera de les mostres artístiques (1891). En aquell moment també es va considerar oportú construir unes escales interiors per accedir a la planta superior, atès que les úniques practicables eren les ubicades a les torres de la façana, clarament insuficients en cas d'aglomeracions. El mateix Font va projectar dos braços de tres trams, a banda i banda de l'orgue, de gran monumentalitat. El 1892, amb motiu de la segona exposició es va fer un edifici en un petit solar annex, propietat de l'ajuntament, unit al palau per un pont, enderrocat posteriorment<sup>60</sup>. Cada cop que s'esdevenia una exposició artística, era precís redecorar espais, reparar claraboies i instal·lar serveis adjunts, dins o fora del recinte.

August Font, conscient de les limitacions de l'edifici i dels elements accessoris que, any rere any, s'hi havien d'emplaçar, sembla que havia projectat una ampliació del palau, annexant el solar adjacent i els jardins contigus. En efecte, uns anònims plànols sense datar documenten diverses propostes per fer un complex municipal que havia de contenir diversos serveis (l'oficina d'arbitris, estances per a la Guàrdia Municipal, auditori per a concerts i altres), a més d'integrar el Palau, ampliar-ne l'espai amb l'afegitó de sales i galeries, i donar-li un caràcter exterior unitari i solemne, seguint el model del *Petit Palais* de París (1900). D'acord amb Fuentes Milà, aquest projecte ideal "pretenia erigir un veritable i sumptuós centre artístic a la capital catalana, exercint el paper de Ministeri de Cultura, amb oficines municipals lligades a l'ensenyament, les arts, les festes populars..."<sup>61</sup> La complexitat i l'elevat cost de la proposta van impedir-ne la seva execució.

Això no obstant, el Palau va ser un dels indrets preferits del lleure cultural barceloní. Va acollir exposicions temporals i permanents, concerts, mostres de productes, congressos, homenatges, mitings, concursos, festes i actes de diversa natura. El 1923, amb vistes a que el Palau acollís la col·lecció d'art modern (l'art antic i medieval estava ja instal·lat a l'Arsenal), es projectà una rehabilitació integral de l'edifici, retardada per l'adveniment de la dictadura de Primo de Rivera. El 1925 es va tornar a

---

<sup>60</sup> En aquest petit solar annex havia estat situat el globus captiu durant l'exposició del 1888. Després s'hi van emplaçar les oficines de recaptació d'arbitris municipals.

<sup>61</sup> FUENTES MILÀ (2010), pàg. 117.

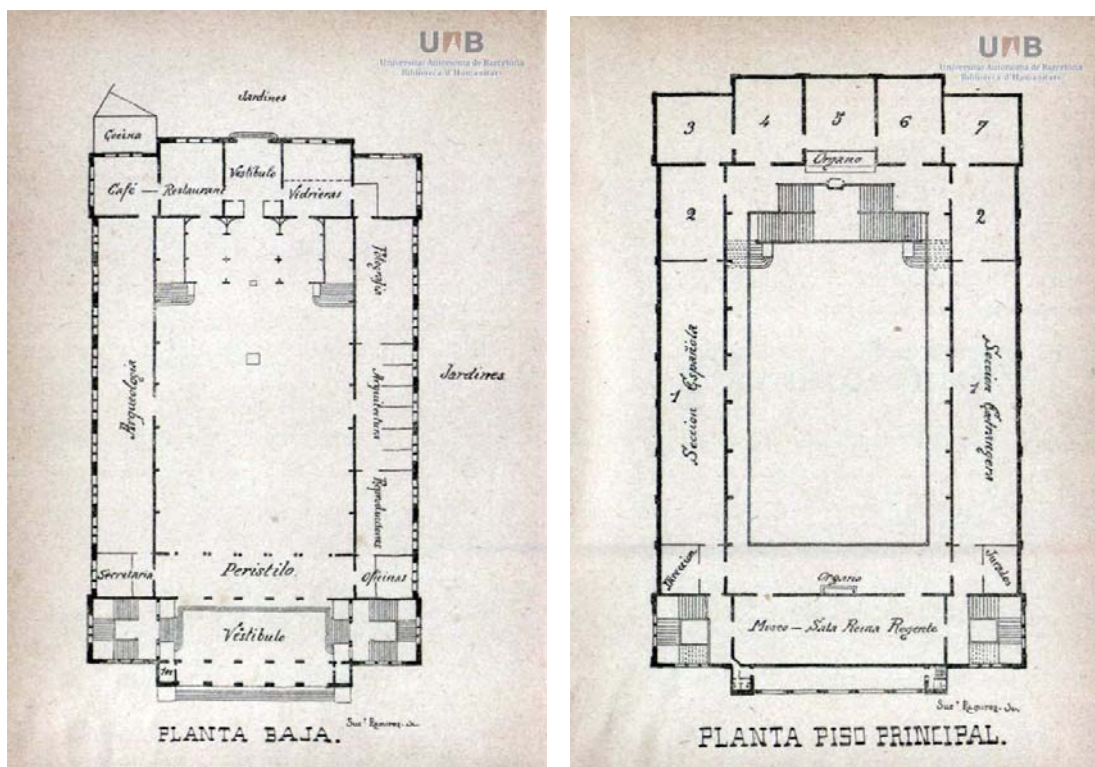
obrir el palau amb la col·lecció d'art modern instal·lada. Quan després de l'exposició del 1929 es va decidir traslladar les col·leccions d'art (tant la instal·lada en l'Arsenal com la del Palau) al Palau Nacional de Montjuïc, l'edifici de Font va continuar acollint concerts i tota mena d'actes culturals, socials i polítics, fins que el març del 1938, en plena guerra civil, l'esclat proper d'una bomba va provocar greus desperfectes en la clara boia de la nau central i en una de les torres. Durant la postguerra es va decidir la seva demolició, que tingué lloc l'any 1942, i amb ella va desaparèixer un dels símbols del modern renaixement artístic del país.

#### **4.4.3. El Palau de Belles Arts com a continent de les exposicions municipals d'art**

La multitud d'actes diversos que acollí el palau al llarg de la història en fan un edifici versàtil i polivalent. L'ajuntament, propietari de la construcció, el va usar i reciclar per a funcions culturals i socials pròpies, o el va cedir a altres entitats per celebrar concentracions o actes de signe divers, que alternaven amb la funció d'acollir espectacles –sobretot concerts- i amb la de ser la seu de les col·leccions artístiques, exposades temporalment o d'una manera més o menys permanent. Hem vist que els homes del 1888 pensen en el palau com un edifici que pugui esdevenir la seu d'exposicions artístiques en un futur i que el seu arquitecte el dissenya, pel que fa als espais, formes i il·luminació, per a complir aquesta funció primordial.

Com s'ha explicat, la Comissió Especial de Conservació dels Edificis del Parc i de Foment dels Museus Municipals, creada el 1889 per conservar els palaus del 1888 i transformar-los en museus, i liderada per Carles Pirozzini, va projectar instal·lar dins l'edifici de Font les poques obres d'art que en aquell moment eren propietat municipal. Aquesta comissió, rebatejada el 1891 com a comissió de Biblioteques, Museus i Exposicions d'Art, va inaugurar l'any 1891, en el Palau, el primer germen de la col·lecció municipal d'art coetani, en una sala situada al pis superior, entre les torres de l'entrada: l'anomenat "saló de la Reina Regent". Aquesta col·lecció primigènia anirà enriquint-se amb les compres fruit de les exposicions municipals. Al llarg del període estudiat, aquesta col·lecció s'hagué de traslladar a altres indrets quan se celebraven les mostres, per qüestions d'espai. L'any 1906, segon el primer catàleg del museu, consta que ocupava l'ala esquerra del pis superior i altres sales tant del primer pis com de la planta baixa del palau, i que disposava de 432 obres, de les quals 294 eren contemporànies, mentre que l'ala dreta allotjava la col·lecció de la Diputació. Per tant, tot el pis superior i part de l'inferior de l'edifici eren ocupats per les col·leccions municipal i provincial d'art, poc després unificades. La celebració de l'exposició de

belles arts de 1907 va motivar un nou trasllat de la col·lecció a la nau central de l'antic Palau de la Indústria.



**Plànols de la planta baixa i del primer pis del Palau de Belles Arts, publicats al catàleg de l'exposició de 1891.**

En aquella època ja s'havia desencallat el projecte definitiu de rehabilitar l'antic Arsenal del parc com a seu del Museu arqueològic i d'arts decoratives, però la col·lecció d'art modern no hi va anar fis al 1915. El 1920, per causa de l'ingrés de les pintures romàniques de la vall del Boí, la secció d'art modern fou novament traslladada provisionalment des de l'Arsenal al palau, però no va poder ser mostrada al públic dins a l'acabament de les obres de reforma de l'edifici de Font a què hem fet esment en l'apartat anterior. Durant aquests anys, la col·lecció d'art modern va romandre tancada i la conservació de les obres va restar en precari pel mal estat de les cobertes i la manca d'inversió municipal, fins al 1925, en què va ser reobert en presència dels reis d'Espanya sota el nom de Museu d'Art Contemporani. Posteriorment, després de la celebració de la segona exposició universal de Barcelona, el 1929, la col·lecció va ser traslladada, amb la resta d'obres d'art, al Palau Nacional de Montjuïc, excepte algunes obres de grans dimensions, que van romandre en l'antic palau.

En conclusió, el Palau de Belles Arts fou un edifici fonamental que permeté acollir les exposicions de belles arts que ens ocupen, al costat d'altres mostres artístiques i esdeveniments culturals i socials, ja que havia estat concebut, en quant a forma i

espai, amb el propòsit que pogués acollir l'exhibició de peces, no tant amb la idea de museu permanent, sinó de centre d'exposicions temporals, esdeveniments que a l'època formaven part del lleure urbà i que estaven associats a festes i concerts. Així i tot, les circumstàncies van fer que durant molts anys actués *de facto* com a seu d'una col·lecció permanent d'art coetani, prestant un servei important a la ciutat.

D'altra banda, el mateix Palau de Belles Arts va acollir en la dècada que estudiem altres mostres i certàmens, ja fos durant les exposicions artístiques o en altres períodes. Així doncs, el 1893 va tenir lloc una exposició d'indumentària antiga, amb una instal·lació oficial de l'Ajuntament, decorada per Josep Lluís Pellicer, mentre que es va encarregar a Padró de decorar el vestíbul, a Moragas de decorar una sala "estil Louis XVI", i a Galofre Oller de col·locar els maniquins. Es tractava d'una mostra retrospectiva organitzada per l'Associació Artístico-Arqueològica Barcelonina i a on es mostraven sobretot peces de col·leccionistes privats, com Miquel i Badia, Estruch, Pascó i Cabot, molts dels quals socis de la mateixa entitat. Diversos certàmens d'horticultura, fires agrícoles o bé concursos de flors tallades i rams van tenir lloc els anys 1895, 1896 i 1898. També Foment del Treball Nacional va organitzar fires de productes industrials els anys 1895 i 1897 en el recinte.

El Palau va servir per centralitzar la recepció d'obres d'artistes que volien concórrer a diferents exposicions: la universal de Chicago el 1893, l'exposició de belles arts de Berlín el 1896 (amb un jurat d'admissió i selecció), o l'exposició d'art d'Olot, el 1900. Finalment, en altres ocasions, el palau va servir per mostrar les obres presentades a concursos, com la mostra dels dissenys per a la medalla commemorativa de l'enderroc de les muralles (1895), les maquetes del concurs per proveir el monument a Rius i Taulet (1897), o el del propi cartell de l'exposició del 1898. En aquests casos, si bé hi havia sempre un jurat que decidia l'obra guanyadora, era costum mostrar-les totes al públic durant uns dies, per donar publicitat al concurs, fomentar l'opinió pública i crear una certa il·lusió de construcció col·lectiva i el palau, per les seves dimensions, fou l'escenari ideal per aquest tipus d'actes.

