

# 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 - TERCERA PART**



## 11. Evolució de l'organització i caracterització de les mostres

Les exposicions municipals de la darrera dècada del segle XIX tenen una organització força homogènia que beu d'experiències anteriors, sobretot de l'exposició universal del 1888 i que, alhora, té similituds amb altres mostres d'art contemporànies, incloses les que se celebraven a Madrid. La corporació municipal hi té un rol important i fa un esforç econòmic que ens permet parlar d'una incipient política cultural que, amb alts i baixos, es mantindrà durant el primer terç del segle XX. Ara bé, malgrat que el consistori demostra capacitat i maduresa creixent per organitzar exposicions, la política de museus és encara incipient i erràtica.

### 11.1. Organització, funcionament i reglamentació

Tot i que algunes mostres que hi havia hagut anteriorment a Barcelona ja poden ser considerades modernes en el seu concepte de foment de l'art, les exposicions que analitzem tenen un caràcter singular. En primer lloc, estan organitzades des d'una institució, l'ajuntament de Barcelona, i estan dotades d'una infraestructura i d'un personal qualificat que n'assegura el seu funcionament i periodicitat. En segon lloc, posseeixen també una reglamentació que selecciona les obres que concorren i determina els premis i les adquisicions, a partir de la decisió dels jurats. Es tracta, doncs, de mostres en què tenen cabuda les compres privades, però també les públiques, les quals, per primer cop, formen part de les polítiques d'adquisició dels museus. En tercer lloc, disposen de mitjans per tenir una elevada concurrència d'artistes nacionals i estrangers. En quart lloc, se celebren en un espai concebut per aquest tipus d'esdeveniments, el Palau de les Belles Arts, amb unes condicions d'exposició adequades a cada tipus d'obres. Finalment, compten amb un públic visitant molt més nombrós i divers que en altres exposicions anteriors o coetànies.

Les exposicions artístiques s'organitzaren 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, al qual es confiava el gruix dels treballs: des del control del pressupost fins a l'organització de tots els actes paral·lels. En aquesta subcomissió hi prenen part activa regidors o ex-regidors que tenen vincles amb l'art i la cultura de la ciutat: és el cas de Feliu Rich, Frederic Schwartz, Magí Fita o Marià Fuster, per citar-ne alguns. Els altres membres eren reconeguts artistes plàstics, arquitectes o crítics, que formaven part de la Junta

de Belles Arts, Indústries Artístiques i Reproduccions com, entre d'altres, Antoni Caba (1891, 1894), Francisco del Villar (1891, 1896), Josep Torné (1891, 1892), Modest Fossas (1892), Josep Roca (1892), Francesc Soler i Rovirosa (1892, 1896, 1898), Josep Masriera (1892, 1898), Agapit Vallmitjana (1894), Josep Vilaseca (1894), Andreu Aleu (1896,1898), Francesc Miquel i Badia (1896, 1898) i Lluís Domènech i Montaner (1898). Alguns d'ells, com Masriera, Fossas i Aleu, havien format part d'anteriors societats promotores d'exposicions. Carles Pirozzini va ostentar sempre el càrrec de secretari de la subcomissió, així com del comitè general i dels diferents jurats, i Josep Lluís Pellicer va exercir de cap dels serveis tècnics. Aquesta subcomissió feia una previsió de pressupostos optimista, que sovint s'allunyava del dèficit real que acabaven representant les exposicions.

El reglament de les exposicions va quedar fixat en la primera, la del 1891, i va patir poques variacions al llarg de la dècada. Els reglaments es revisaven en ocasió de cada mostra però, en general, contenen els mateixos punts essencials. Segons el reglament, es podien presentar obres d'artistes vius, espanyols i estrangers, i excepcionalment d'artistes recentment finats. Això no obstant, en diverses mostres es va fer una sala per a artistes difunts. Havien de ser obres inèdites a la ciutat de Barcelona, la qual cosa, com hem vist, va generar alguns conflictes. Aquesta clàusula l'havíem trobat també en el reglament d'exposicions barcelonines precedents. En canvi, les obres premiades a les mostres oficials de Madrid podien presentar-se novament a Barcelona. El màxim d'obres admeses per artistes es va fixar en sis i posteriorment en quatre. També els propietaris d'obres en podien enviar amb l'única finalitat de l'exposició. Es fixava l'existència de dos jurats: el d'admissió i col·locació i el de recompenses. El primer tenia com a finalitat acceptar o rebutjar les obres enviades pels artistes i el segon decidir els premis i les adquisicions.

Pel que fa als reglaments de les mostres d'arts industrials, es fixaven bàsicament quatre grups, que agrupaven peces de gran heterogeneïtat: metall; terrissa i vidre; fusteria i ebenisteria; i indústria tèxtil. Podien presentar-se tant obres acabades com models o projectes, en diferents suports, i es permetia tant la tramesa de peces aïllades com d'instal·lacions amb mostraris extensos compostos per diverses peces. Es fixaven unes dates de recepció de les obres, que en ocasions es prorrogaven a petició dels artistes.

Les mostres es revesteixen, especialment en la inauguració i la clausura, d'una solemnitat i pompa pròpia dels actes socials oficials. Sempre compten amb una

representació de la cort; tot i que els organitzadors conviden invariablement la reina regent, aquesta sempre delega la seva presència en altres persones, i també compten amb una representació de les autoritats públiques, civils, militars i eclesiàstiques, i de les corporacions i institucions acadèmiques i professionals de la ciutat. Cal recordar que els ajuntaments de l'època estan a mans dels grans partits dinàstics de la Restauració, que governen per torns, i en cap cas els responsables pretenen actuar al marge del govern espanyol. Els canvis en les alcaldies –algunes efímeres- no van comportar grans perjudicis, ja que les comissions tècniques asseguraven el funcionament de la maquinària, encara que fos amb mínims, però en ocasions es va ressentir l'assignació pressupostària.

L'acte inaugural es convertia en un acte social en què els membres de les famílies de renom s'havien de deixar veure i havien de vestir d'etiqueta. Aquesta inauguració oficial solia celebrar-se el dia després del *vernissage*, un acte més informal en què els artistes departien amb convidats especials i la premsa, i que se solia acabar amb un banquet. La cerimònia de clausura també revestia un caràcter protocol·lari i s'aprofitava per fer un balanç de l'exposició i repartir les recompenses. Sovint s'allargava el dia de cloenda de la mostra i, en ocasions, malgrat la seva clausura oficial, romania oberta algunes setmanes més per permetre la venda privada d'obres. L'entrada general costava una pesseta, però els expositors i els organitzadors tenien entrada lliure i també, dins l'esperit caritatiu del vuit-cents, es concedien entrades gratuïtes per a obrers, estudiants i persones d'institucions de beneficència i militars.

El fet que la proposta inicial de reglament de les exposicions sorgís d'entrada d'una entitat artística, com el Cercle Artístic, no significa que la institució municipal no hagués tingut la pensada d'organitzar exposicions. Ben al contrari, tot fa pensar que, en disposar del Palau de Belles Arts com a herència de l'exposició universal, l'ajuntament té voluntat decidida per celebrar certàmens artístics i per constituir una incipient col·lecció d'art, que s'inaugura com a museu municipal el mateix any 1891. La idea de crear un museu públic d'art contemporani, com a resultat d'una política institucional d'adquisició d'obres d'arts a partir de les mostres, plana des de fa anys en l'ambient artístic barceloní i, en aquest sentit, l'exposició del 1888, atès que fou assumida pel consistori, és el punt d'arrencada d'aquestes polítiques. És cert que l'ajuntament, amb poca experiència prèvia sobre polítiques de patrimoni i pocs recursos, aprofita el bagatge de les entitats corporatives. Cal recordar que els diferents alcaldes de la darrera dècada del segle XIX continuen la política iniciada per Rius i Taulet de col·laboració amb les corporacions cíviques, aprofitant la nodrida xarxa

associativa de la ciutat en el darrer quart del segle. L'ajuntament per si sol, sense aquesta participació, no hauria pogut assumir la responsabilitat de les mostres ni aquestes haurien tingut l'abast que van tenir.

Així doncs, el rol de les corporacions és fonamental en l'organització i desenvolupament de les exposicions. Sempre trobem representants d'entitats oficials i associacions en els comitès i jurats, com l'Acadèmia Provincial de Belles Arts, Escola Oficial de Belles Arts, Escola Superior d'Arquitectura, Associació d'Arquitectes de Catalunya, Associació de Mestres d'Obres, Cercle Artístic de Barcelona, Escola d'Enginyers Industrials, Foment del Treball Nacional, Centre Industrial de Catalunya, Societat Econòmica Barcelonina d'Amics del País, Reial Acadèmia de Ciències i Arts, Associació Artístico-Arqueològica, Ateneu Barcelonès, Escola Provincial d'Arts i Oficis, Associació Literària i Artística, Cercle artístic de Sant Lluç, Centre d'Arts Decoratives i Ateneu Obrer.

#### **11.1.1. Els jurats, els premis i les adquisicions**

Tot i que en algunes mostres prèvies existien alguns jurats de selecció i de recompenses, en el cas de les mostres municipals aquests jurats es doten de reglaments i s'obren a la participació dels propis expositors. En la primera de les mostres barcelonines, la totalitat dels jurats –tant el d'admissió com el de concessió de premis- va ser escollida pels expositors, mentre que en la resta ho va ser la meitat, ja que l'altra meitat estava constituïda per artistes vinculats amb l'organització. A més, per reglament, es va procurar que fossin uns jurats en què quedessin representats professionals de distintes disciplines. Hi ha, per tant, un equilibri entre els membres vinculats a institucions professionals oficials i corporacions artístiques i els 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. Podríem concloure que, en general, els jurats actuen amb independència i la tria de les obres respon estrictament al criteri consensuat dels seus membres. Això no obstant, com hem vist en l'episodi del 1896, Casellas denuncià intromissions alienes que podrien haver afectat la independència del jurat, forçat a premiar algú per compromís. En aquest episodi, el jurat de pintura tampoc no va ser capaç d'arribar inicialment a un acord per decidir les compres. No s'adverteix, però, un rebuig sistemàtic del veredict del jurat per part de la crítica o de la societat, per bé que algunes decisions no estan exemptes de polèmica: és el cas de l'afer de l'escultura *Bes de mare*, d'Arnau, que no va ser premiada perquè el jurat va considerar que podria tractar-se d'un plagi, o d'altres obres que, tot i ser premiades, no van ser adquirides malgrat haver estat ben



rebudes per la crítica. En el cas d'Arnau, a més, hi ha indicis que un dels jurats podria haver obrat amb mala fe per gelosia respecte del jove escultor.

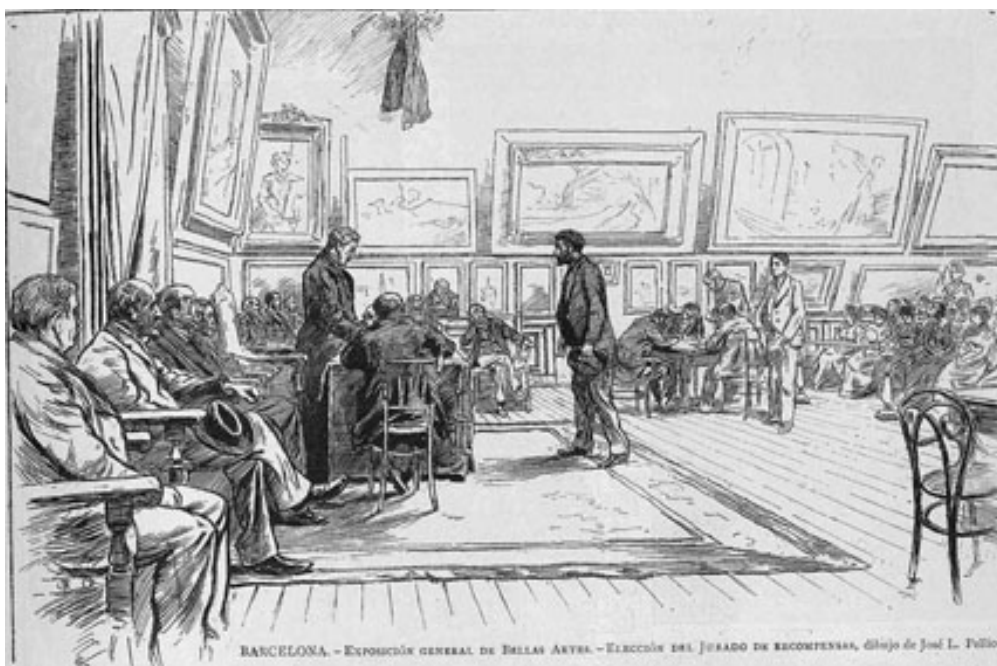
Pel que fa al jurat d'admissió, rebutja, com hem vist, poques obres. En alguns expedients hi ha llistes de les obres rebutjades i, en aquests casos, podem calcular que es tracta, aproximadament, d'un 10% del total. En principi, els motius del rebuig són l'escassa qualitat de les peces, o bé que no estan acabades o no s'ajusten a la normativa en relació amb el suport (no tenen peanyes, en el cas de l'escultura, o manquen de marcs, en el cas de pintures o dibuixos), però alguna vegada el jurat dona a entendre que podria vedar-se l'exhibició d'algunes obres per mancar a la moral. És el cas del jurat del 1891 que, en una missiva a l'alcalde, signada pel president de la comissió, Romà Ribera, manifesta que una part del jurat "ha creído que dos cuadros de la sección francesa, uno de Rochegros (*sic* per Rochegrosse) y otro de Van Beers reunen condiciones que afectan a la moral; por lo tanto, como la resolución del conflicto no es de su incumbencia, deja á V. su resolución"<sup>234</sup>. És a dir, que el jurat es declara no competent sobre l'assumpte i es limita a informar a l'alcalde, com a president del comitè organitzador, per si vol prendre alguna decisió al respecte. Probablement, no es devia fer res en aquest cas: un quadre de Rochegrosse apareix al catàleg i, pel que fa al famós pintor Van Beers, n'hi ha vuit (sis remesos per ell –el màxim permès- i dos més propietat del marquès d'Alèlla que, amb el temps, passarien a formar part del seu llegat al museu). A més, un anònim cronista de *La Vanguardia* comentà que van Beers va ser reprovat per alguns jurats d'admissió per immoralitat, sense que el públic hagués compartit aquesta suposada manca de decència, donant a entendre la subjectivitat de la decisió.

Un altre motiu de rebuig és que l'obra hagués estat prèviament mostrada públicament a Barcelona, la qual cosa contravenia el reglament. L'any 1894, per exemple, hi ha una polèmica en el si del jurat d'admissió en relació amb aquesta qüestió. Segons l'acta d'una de les reunions, el pintor i regidor Josep A. de Trias, membre del jurat, diu que hi ha rumors que s'han enviat a l'exposició obres ja mostrades anteriorment, i considera necessari que el jurat es posi d'acord amb el que s'entén per "mostrar públicament". Es refereix a una obra d'A. Serra, exhibida a la Parés, que el pintor nega que sigui la mateixa que ha enviat a l'exposició. Un altre membre del jurat, Vilaseca, proposa que es considerin les obres exposades "en establecimientos que se visitan públicamente o en aparadores de tiendas y entradas o vestíbulos de edificios públicos y particulares".

<sup>234</sup> Vol. II. Comisión Ejecutiva. Primera Exposición General de Bellas Artes (1891), (1892), Arxiu Històric del Museu d'Art de Catalunya.

S'accepta la seva proposta i es vota a favor de rebutjar aquest tipus d'obres. En relació amb aquest mateix tema, l'expedient del 1898 recull la queixa de Modest Urgell, que va considerar injust que el jurat d'admissió hagués rebutjat una obra seva per haver estat exposada només "dos dies" a la Parés.

A banda d'aquests casos particulars, no sembla que el motiu del rebuig sigui en cap cas la condició d'innovació o el caràcter rupturista de les peces, la qual cosa propicia, tal com afirma Helena Batlle, que "els certàmens catalans no esdevingueren plataformes de defensa o excloents de propostes estètiques determinades"<sup>235</sup> i, en conseqüència, la novetat s'incorpori de forma natural i no traumàtica. Efectivament, si una cosa s'observa en l'atorgament dels premis, és la varietat d'artistes i tendències premiats, si bé, en general, els estrangers foren proporcionalment més premiats que els espanyols.



**Dibuix de Josep Lluís Pellicer de l'elecció del jurat de recompenses (*La Ilustración Artística*, núm. 857, 30-5-1898)**

Igual que el jurat d'admissió, el de recompenses també era escollit en part pels expositors, excepte en la primera mostra, que fou totalment escollit pels artistes, amb l'excepció de la figura de Josep Lluís Pellicer, que va actuar en qualitat de director del museu de reproduccions. Sembla ser que la tria del jurat era pública. En un dibuix realitzat per Pellicer i publicat a *La Ilustración Artística*, se'ns mostra l'escena de l'elecció del jurat de recompenses de la mostra de 1898 en el saló de la Reina Regent: en una banda, una mesa que recull les votacions i nomena els jurats; en l'altra banda,

el públic, majoritàriament femení, espera el nomenament. En aquesta darrera mostra, s'afegí la possibilitat que l'alcalde nomenés quatre jurats més, dos en representació dels artistes estrangers i dos dels artistes espanyols no catalans. Tot i que en totes les mostres, els premis i les adquisicions es concediren de forma força proporcional al nombre real de concurrents catalans, espanyols i estrangers, aquesta mesura proporcionava més garanties per als expositors de fora de Catalunya, ja que els artistes que habitualment eren escollits per formar part dels jurats eren catalans, atès que eren els artistes catalans els qui exercien el seu dret de vot de forma majoritària entre els expositors (tot i que els altres, si no hi eren presents, el podien exercir igualment a través d'un representant).

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 manifestà que les obres mereixedores del diploma eren molt celebrades però que, alhora, moltes d'elles no es podien adquirir per manca de pressupost. Per fer-nos una idea, la pintura més cotitzada de la mostra de 1891, una tela del pintor realista francès Alfred-Philippe Roll, costava 25.000 pessetes, la meitat del pressupost municipal per a compres. Per tant, en aquesta primera mostra, els diplomes van tenir un caràcter purament honorífic, ja que no van anar acompanyats amb cap opció de compra. Pel que fa a les obres proposades per a ser adquirides per al museu, el jurat considerà, en certa manera, que les compres per si soles tenien un caràcter indirecte de premi i per aquest motiu no se'ls va concedir cap diploma. Des d'un punt de vista modern, l'adquisició d'obra era més avantatjós per a l'artista, ja que suposava *de facto* una recompensa econòmica i, a més, també duia implícit el privilegi que l'obra figurés en un museu.

En la resta de mostres, en canvi, es va optar per una fórmula diferent, ja que es va acordar que les obres adquirides s'havien de triar entre les peces que havien estat premiades. En la convocatòria del 1894 es va introduir el premi d'honor i es van mantenir els premis honorífics. A partir del 1896 es van crear categories de premis –en forma de medalla–: un únic premi d'honor; diverses medalles de primera, segona i tercera classe; i mencions honorífiques, en les seccions de belles arts i d'indústries artístiques, de manera que el nombre de premis va créixer considerablement. En general, però, com també passava a Madrid, els jurats van multiplicar encara més les

---

<sup>235</sup> BATLLE (2003), pàg. 245.

medalles, ja fos concedint-ne un nombre més gran per a cada secció del previst pel reglament o bé creant-ne categories especials o extraordinàries, per complaure tothom i compensar artistes de fama l'obra dels quals no els era possible comprar. Per tant, al capdavant, la mostra barcelonina va acabar incorrent en un dels defectes de la mostra madrilenya: el gran nombre de premis que desvirtuava el sentit del concurs. En algunes ocasions, com l'any 1898, en què hi va haver una gran concurrència estrangera, la pluja de premis era sobretot per als forasters i formava part de les servituds del certamen: si els forans no obtenien cap recompensa -compra o medalla- probablement no tornarien a concórrer. El premi d'honor va ser atorgat dos cops a artistes estrangers: Franz von Lenbach el va obtenir per un retrat el 1894, Alfred Boucher el va obtenir el 1896 per una escultura i el 1898 va quedar desert.

Anys	Diners Ajuntament	Obres adquirides ajuntament	Obres adquirides Diputació	Total obres adquirides
1891	50.000	73	13	86
1894	50.000	32	9	41
1896	65.000	49	8	57
1898	75.000	40	-	40
<b>total</b>		<b>194</b>	<b>30</b>	<b>224</b>

**Inversions per adquirir obra en les exposicions (Ajuntament i Diputació) i obres de la secció de belles arts adquirides (1891-1898) (elaboració pròpia)**

El 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. L'increment dels anys 1896 i 1898 s'explica sobretot perquè, al costat de les compres de belles arts, també s'hi dedicaren diners per comprar peces d'arts industrials. A més de l'ajuntament, cal citar la Diputació Provincial, que també va contribuir, tot i que en menor mesura, per ampliar la seva col·lecció pròpia que, a la llarga, també anirà a engrossir el museu. Les quantitats invertides per la Diputació foren entorn a 10.000 pessetes els anys 1891, 1894 i 1896; no ens consta, en canvi, que el 1898 hi comprés més obra. Per aquest motiu, les compres de la Diputació també han de ser considerades com a compres institucionals, si bé quan es van produir aquesta institució perseguia d'entrada augmentar la seva col·lecció pròpia i trobar un espai adient on exposar-la.

L'esforç econòmic de l'assignació econòmica de l'ajuntament és considerable, si el comparem amb el pressupost de les exposicions nacionals coetànies. Només per a la pintura (secció a la qual es destinava la major part del pressupost), les inversions de

les exposicions madrilenyes del darrer decenni del segle XIX van ser en general superiors, tot i que hi va haver una tendència a la disminució de l'assignació. El pressupost rècord de les exposicions nacionals havia tingut lloc l'any 1887, amb una mica més de 200.000 pessetes, mentre que, com es pot veure a la següent taula, l'any 1899 només hi va haver una quarta part del pressupost del 1887. Si tenim en compte que les grans teles podien costar entre 10.000 i 20.000 pessetes o més (l'any 1878 l'obra de Pradilla, *Doña Juana la Loca*, havia assolit la insòlita xifra de 40.000 pessetes), el pressupost de les mostres barcelonines tenia certament limitacions.

Anys	Diners	Obres adquirides
1890	95.000	36
1892	35.000	42
1895	80.000	44
1897	80.000	26
1899	50.000	18

**Pressupost per adquirir obra de la secció de pintura de les exposicions nacionals de Madrid i nombre d'adquisicions (1890-1899)**

És difícil fer balanç del que van suposar les mostres a nivell de les vendes particulars, ja que no tenim dades generals, sinó notícies esporàdiques de compres, com les que es van produir l'any 1891, en què un particular comprà *L'héritier*, del pintor flamenc Georges van den Bos, taxat en 6.000 pessetes; o bé la compra habitual per part del marquès d'Allella d'obres que, més tard, el 1902, seran donades al museu entre un centenar de peces de la seva col·lecció. Segons les bases, l'organització no es quedava amb cap tant per cent per les vendes que fessin els expositors de forma particular.

És de suposar, però, que durant les exposicions tenien lloc transaccions entre els artistes –o els seus representants- i compradors privats. Esporàdicament alguns dels membres de l'organització van actuar com a intermediaris en algunes vendes i no s'ha de menysprear el rol de Joan Baptista Parés, que també apareix com a representant d'alguns artistes. En alguna ocasió, un cop clausurada la mostra, l'ajuntament va permetre als expositors que volguessin vendre la seva obra, que ho poguessin fer sense cobrar entrada als compradors. Un altre element que reforça la idea de la venda privada d'obres com un aspecte important de les mostres és que el preu de les peces, per regla general, apareix en el catàleg, excepte en el cas d'obres que no estaven a la venda, en què hi sol figurar “para sola exposición”. Per contra, com afirma Gutiérrez Burón en relació amb les exposicions nacionals, els artistes poques vegades indicaven els preus de venda i, és més, estava mal vist que un artista que volgués optar a algun dels grans premis –que comportaven generalment l'adquisició- posés preu a la seva

obra, la qual cosa en canvi no succeí a Barcelona. Això sí, quan l'obra era proposada per ser adquirida pel municipi, generalment era taxada a la baixa.

Cal destacar fórmules indirectes d'adquisició d'obra, basades en el sorteig de lots entre els socis d'entitats o entre els que adquirien números o bé abonaments per entrar a l'exposició, que recorden les ja practicades per la Sociedad de Amigos de las Bellas Artes i la Sociedad para Exposiciones de Bellas Artes. És el cas dels Amics de les Arts, vinculada al Cercle Artístic, que el 1891 van dividir en lots de preus diferents la suma de les quotes dels associats. Els lots se sortejaven i donaven dret a l'obtenció d'obres prèviament acordades. En les mostres següents, per estimular la compra d'abonaments d'entrades múltiples –que es venien al preu de deu pessetes-, es van organitzar “tómbols” o sorteigs d'obres de l'exposició, la qual cosa servia de forma indirecta perquè els artistes poguessin vendre obra.

Cal esmentar, finalment, els premis oferts per particulars, que complementaven l'assignació pública. A partir del 1894, el comitè organitzador va estimular persones i entitats privades a contribuir a l'esforç econòmic oferint premis en espècie o en metàl·lic per adquirir les peces que indiqui el jurat, és a dir, es busquen “donants” privats, amb els conseqüents avantatges econòmics per als artistes, ja que fomenta l'adquisició d'obres, i per a la pròpia corporació, ja que alguns d'aquests particulars adquireixen obra –per mitjà de la concessió de premis- amb destinació al mateix museu. Era una manera indirecta, doncs, d'adquirir fons per al museu públic, allà on l'ajuntament no podia arribar. En alguns casos, els ofertors deixen que sigui el jurat el que triï l'obra premiada i, en altres casos, es reserven el dret a escollir l'obra o posen condicions determinades per optar-hi, com si fos un concurs.

### **11.1.2. Els espais i el discurs expositiu**

El Palau de Belles Arts, un edifici eclèctic amb ànima de ferro, fou l'espai que acollí totes les exposicions que estudiem. Des de la seva concepció, s'havia dissenyat perquè les sales superiors fossin adequades per exposar pintures, sota la llum zenital de les claraboies matisada pels velàriums. A les sales inferiors s'hi solia exposar el dibuix, gravat o projectes escenogràfics, les reproduccions, l'arquitectura i les arts aplicades. Al saló central, on també tenien lloc les cerimònies i els concerts, s'hi exposava l'escultura i les grans instal·lacions d'arts industrials. En ocasions també hi va haver obres als vestíbuls, a les escales i a la paret de la galeria superior, des de la qual hi havia una bona visió sobre el saló central, cobert amb una àmplia claraboia. Hi havia 9 sales a la planta superior (la 8 i la 9 més grans) i altres 9 (de la 10 a la 18) a la



planta baixa. A la planta superior hi havia una sala més gran, a sobre del vestíbul d'entrada, anomenada Saló de la Reina Regent, que va servir el 1891 com a espai per a l'incipient museu de belles arts i en altres ocasions per exposar obra d'artistes difunts.

Malgrat que l'edifici tenia llum natural i que les exposicions es feien en una època de l'any en què hi havia moltes hores de llum, també hi havia làmpades de llum artificial, que funcionaven amb gas. Les fotografies de les exposicions, donat el gran nombre de peces remeses, mostren que les obres bidimensionals ocupaven, en rengleres, tots els panys de paret de les sales, atapeïdes amb *horror vacui*. La mateixa manera bigarrada d'exposar els quadres la trobem a les exposicions coetànies de la Parés. Malgrat que els quadres es penjaven al biaix per facilitar-ne la visió, obtenir una bona col·locació era important per als expositors. Es conserven algunes missives que demanen afavorir cert artista amb una bona col·locació, tot i que sembla que l'ordre expositiu era bàsicament alfabètic i també devia estar en funció de les dimensions de les peces, a mesura que s'anaven omplint els espais disponibles. També hi havia envans perpendiculars a les parets de les sales, que permetien augmentar l'espai disponible per penjar les obres. L'escultura, en canvi, se situava preferentment al bell mig del saló central, degut a les dimensions. Algunes obres, que ja eren tingudes des d'un bon inici com a peces meritòries també eren situades en lloc preeminents. En ocasions s'exhibiren peces de grans dimensions, normalment models d'escultura monumental, que no estaven a la venda sinó que només es mostraven al públic local.

En totes les mostres fou necessari destinar una part del pressupost per rehabilitar els espais d'exposició o arreglar desperfectes, sobretot en la coberta, la part més feble de l'edifici. En la primera mostra, es va construir una escala monumental en el tester de l'edifici, per permetre la fluïdesa de la circulació. En l'exposició del 1892, es va construir un edifici annex, que es va unir al Palau amb un pont. En tots els casos, s'aprofità per netejar els velàriums i per redecorar les sales; les garlandes de flors i les plantes van ser part d'aquesta decoració.

Al llarg de la història de les exposicions, la coexistència de les mostres amb el museu que s'estava creant va comportar un problema de disponibilitat d'espais. L'edifici no estava pensat com a museu, sinó com a palau d'exposicions però, a manca d'un espai per a les col·leccions permanents, va actuar *de facto* com a museu, fet que va provocar continus trasllats de la col·lecció en altres edificis, com l'antic Cafè-Restaurant de l'exposició o el Palau de la Indústria.

### **11.1.3. Promoció de la concurrència**

A diferència de Madrid, en què no s'adverteix un interès especial per fomentar la participació estrangera ni on tampoc va caldre promocionar una concurrència interna assegurada pel caràcter oficial de les mostres, a Barcelona es van fer molts esforços en la propaganda per publicitar les mostres i atreure els participants estrangers i espanyols, augmentant progressivament les franquícies, les despeses en publicitat i les invitacions personals a artistes de fama. Malgrat aquests esforços, no es va atreure en general grans firmes estrangeres i, pel que fa a la concurrència espanyola –no catalana-, aquesta fou limitada.

Inicialment, el reglament de les mostres disposava que les despeses d'embalatge i transport corrien a càrrec dels expositors però, ja durant la primera exposició, es va decidir sufragar les despeses de duana i transport. En el decurs del període, s'arbitraran mesures per evitar aquestes despeses als artistes i fomentar la concurrència com, per exemple, retornar els diners del transport als artistes que haguessin estat premiats, franquiciar els artistes que haguessin estat guardonats en certàmens nacionals i universals, o acordar amb companyies de transport la rebaixa dels serveis. Aquesta era una mesura per fomentar, sobretot, la concurrència d'artistes de fora de Catalunya, però no va servir per augmentar la participació d'artistes espanyols. Una altra mesura per incentivar la concurrència espanyola va ser crear comissions provincials presidides pels governadors civils, si bé la resposta va ser sempre molt desigual. En la mostra del 1892 es va acordar nomenar uns delegats perquè vetllessin per la constitució d'aquestes comissions provincials. Amb excepcions, aquests delegats es van trobar en general, com hem explicat, amb una col·laboració limitada o inexistent.

Gutiérrez Burón considera que la manca de finançament de les despeses de transport pot explicar l'absència d'artistes, sobretot estrangers, a les exposicions nacionals. Això no obstant, no sembla que hi hagués cap mesura per pal·liar la situació, amb l'excepció de la mostra nacional de 1892, en què es van suprimir els aranzels de duana perquè revestia caràcter internacional. En canvi, a Barcelona, amb unes condicions similars de limitacions per finançar l'expedició i retorn de les obres, es van fer grans esforços de publicitat i gestions per reduir aquestes despeses als artistes per tal d'incentivar així la seva concurrència. Des de la primera exposició, hi va haver un agent oficial de duanes i transports. En el cas de la primera mostra aquest agent va ser Miguel Netto, que ja havia exercit aquest càrrec durant l'exposició del 1888. En la resta de certàmens l'agent va ser Antoni Lluch, propietari d'una agència de duanes i



transports. L'any 1891, per exemple, l'organització va pagar un viatge a París al director del museu de reproduccions, Josep Lluís Pellicer, amb dues finalitats: gestionar la participació d'artistes catalans als salons parisencs i publicitar la mostra barcelonina entre els cercles artístics de la capital francesa. Pellicer, que estava auxiliat per Miquel Utrillo, va poder constatar que la participació estrangera seria aquell any difícil per la coincidència d'altres certàmens simultanis arreu d'Europa, una situació que es va repetir al llarg del període.

L'any 1894, el comitè organitzador va proposar-se preparar amb molt antelació la publicitat de la mostra a fi de procurar la concurrència nombrosa i de qualitat. Es va nomenar un encarregat dels treballs de propaganda i traducció de la correspondència estrangera, José Smerdou, un home de negocis de Trieste que durant l'exposició del 1888 havia actuat com a representant de l'Imperi Austrohongarès. L'any 1896, encara es va fer un pas més: per tal d'estimular una concurrència de qualitat i fidelitzar alguns artistes de mèrit, l'article 10 del reglament introduïa la possibilitat de convidar artistes. Tant els artistes invitats com els premiats, espanyols o estrangers, en anteriors convocatòries gaudiren d'una franquícia en el transport d'expedició i reexpedició de les obres, que corria a càrrec de l'ajuntament. La resta tenien una rebaixa del 50% en l'expedició d'obres per part de les companyies de ferrocarril espanyoles. L'any 1898 es va mantenir la rebaixa del 50% de les tarifes de les companyies ferroviàries, aplicable a tots els expositors, i també els artistes belgues van tenir reduccions de les tarifes marítimes. La fórmula dels artistes "invitats" es va mantenir i se'n va incrementar el nombre. La major part de franquiciats ho eren per la seva condició de "celebritats": n'eren uns 500, la major part estrangers, perquè sobretot a ells els sortia car el transport de les peces, però també n'hi havia d'espanyols, bona part dels quals amb domicili a l'estranger. És possible que l'existència d'aquestes franquícies expliqui en gran part la nombrosa concurrència estrangera d'aquell any 1898, al costat del compromís d'alguns diplomàtics o persones foranes vinculades amb l'art. Per contra, el nombre d'artistes peninsulars no catalans va experimentar una certa davallada, potser també per l'ambient insegur arran del conflicte bèl·lic que se saldarà amb la pèrdua de les darreres colònies espanyoles a Amèrica.

Pel que fa als artistes estrangers, com hem repetit, no hi hagué firmes notables, però no es pot dir de forma generalitzada que –si més no alguns– no fossin reconeguts i fins i tot tinguessin certa reputació a l'època i una obra cotitzada. Una cosa diferent és que no hagin transcendit posteriorment. Ens referim, per exemple, al pintor francès Alfred-Philippe Roll, als flamencs Jan van Beers i els germans de Vriendt, als pintors filipins

(llavors encara espanyols) Félix Resurrección Hidalgo i Juan Luna, o al bavarès Franz von Lenbach. El mateix va succeir amb algunes pintores, que gaudiren de certa fama entre els seus coetanis, com Euphrosine Beernaert, Marie de Bièvre o Amélie Beaury-Saurel. Hem constatat que els artistes estrangers que concorrien a les exposicions d'art de ciutats europees procedien dels mateixos ambients i esferes artístiques; no eren necessàriament els més meritoris però sí els que estaven millor connectats amb les entitats –normalment acadèmiques- que seleccionaven la concurrència d'obres per a exposicions universals i d'art. Per tant, moltes de les obres que es van veure a Barcelona, podien haver passat per altres certàmens europeus abans o després. Cal recordar, d'altra banda, que els artistes amb èxit comercial no solien concórrer a exposicions perquè no necessitaven l'estímul de les medalles i els d'avantguarda no solien entrar en els circuits de les mostres oficials d'art, sinó que exposaven en espais alternatius.

Una altra manera de donar publicitat a l'esdeveniment van ser els anuncis en la premsa nacional i estrangera. Durant el decurs de les mostres, l'organització tenia cura de convidar la premsa local i estatal al *vernissage* i a determinats actes i, seguint el model que ja s'havia fet durant l'exposició del 1888, informava periòdicament dels actes per mitjà de comunicats que es publicaven als diaris.

#### **11.1.4. Les arts gràfiques al servei de les exposicions**

El cartell fou un altre reclam publicitari de la mostra. Els cartells es feien arribar, juntament amb les inscripcions, a diferents entitats artístiques, nacionals o foranes, perquè en fessin promoció. A la ciutat de Barcelona també s'hi col·locaven astes o suports amb els cartells de les mostres. Des del primer moment es va crear un cartell per cada mostra que, fins al 1896, va ser realitzat pel dibuixant i membre actiu de l'organització Josep Lluís Pellicer, també director dels museus de reproduccions i art.

En les mostres del 1896 i del 1898, en canvi, es va organitzar un concurs obert per proveir el dibuix del cartell. L'any 1896 es van presentar 16 obres de 14 artistes diferents que exemplifiquen diferents tendències de la moderna il·lustració. Es van concedir 3 accèssits i el premi va ser per una composició d'Alexandre de Riquer que, des de la influència britànica, fa una relectura de l'esteticisme anglès i prefigura una de les variants del cartell modernista i de la tipografia goticista que influirà en la tipografia de les revistes i dels ex-libris. L'any 1898 es va doblar la participació, ja que hi van participar 28 artistes amb 33 propostes en total. El cartell guanyador, menys innovador que el de l'exposició anterior, va ser el de Francesc Mirabent i també es van concedir 3

accèssits, el primer dels quals a Joan Llimona, amb un disseny que es va recuperar per a l'exposició internacional de belles arts del 1907. Un repàs de les propostes dels diferents artistes concursants ens proporciona un compendi dels diferents estils de dibuix, des dels més clàssics als més moderns. Hi descobrim propostes d'il·lustradors, com Adrià Gual o Antoni Utrillo, que estaven en període formatiu. Els dibuixos preparatoris dels cartells premiats es van dipositar al museu. Per tant, de forma indirecta, aquest concurs va ajudar a esperonar la renovació de les arts gràfiques al país en un moment en què a poc a poc veiem sorgir propostes innovadores que prefiguren l'auge del cartellisme sobretot a partir del nou-cents. La importància concedida al cartellisme queda palesa, justament, amb l'adquisició, per part dels museus, l'any 1903, de la col·lecció de gairebé 600 cartells publicitaris de Lluís Plandiura, incrementada el 1921, amb la compra de la d'Alexandre de Riquer.

El catàleg també va ser un element imprescindible de la mostra. L'edició del catàleg sortia a concurs públic i l'organització escollia l'oferta editorial més avantatjosa. En els primers catàlegs trobem alguna fotografia de conjunt, plantes del palau i litografies de l'aspecte exterior de l'edifici. A partir del 1896, els catàlegs van incloure reproduccions fotogràfiques de les peces, que podien ser aportades pels artistes, tot i que l'organització es reservava el dret de reproduir les obres que considerés, excepte en el cas que el seu propietari ho prohibís expressament. La venda dels catàlegs va constituir també una font d'ingressos per als organitzadors i una prova més de l'interès, per part dels particulars, de la possible compra d'obres, i també es van posar a la venda clixés de les imatges d'algunes peces. Pel que sembla, en general, el catàleg solia estar disponible dies més tard de la inauguració i això dificultava la visita, ja que les obres exposades només tenien enganxat un cartellet amb el número d'ordre, sense cap altra informació addicional. En algunes ocasions, com el 1898, el catàleg va estar llest poc abans que el jurat fes públic el seu veredict: "Casi á un mateix temps que'l fallo del Jurat de recompensas s'ha publicat lo Catálech ilustrat de la quarta Exposició de Bellas Arts. Lo públich ha estat un mes seguit divagant per aquellas salas, mitj esma-perdut, preguntant á molts quadros y á no pocas esculturas: -¿Vols ferme'l favor de dir qu'ets y lo que significas? [...] Una gran part de les obres no diuhen res; altrás en cambi no s'arriba á entendre lo que signifcan. Per consegüent la publicació del Catálech ha vingut á aclarir molts duptes y á facilitar l'examen y la inteligencia de totas ellas. Tart s'ha donat á llum lo tal Catálech; pero mes val tart que may"<sup>236</sup>. El catàleg era, doncs, un element important durant la visita a l'exposició, tant

<sup>236</sup> P. del O., "Crónica", *La Esquella de la Torratxa*, núm. 1011, 27-5-1898.

per al públic com per als crítics.

Les exposicions coincideixen en el temps amb l'arrencada d'una sèrie de revistes il·lustrades, que encara tindran un desenvolupament més gran amb el canvi de segle, que inclouran cròniques, il·lustracions i imatges de les mostres.

## **11.2. La complementarietat i interacció de les mostres municipals amb altres exposicions**

### **11.2.1. La qüestió de l'oficialitat: Les mostres municipals i les exposicions oficials espanyoles i estrangeres**

Com s'ha dit, a la capital de l'estat espanyol, se celebraven des de l'any 1856 les Exposicions Nacionals de Belles Arts, unes mostres biennals on es podien presentar artistes peninsulars, és a dir, espanyols o portuguesos, o bé estrangers a condició que haguessin realitzat la seva obra a Espanya. En relació amb aquest punt, el pintor català Josep Galofre, que va tenir un paper important en el naixement de les mostres i que era un fervent partidari de la participació estrangera, es demanava si l'obra d'un artista estranger era més espanyola només pel fet d'haver estat feta a Espanya.

A partir del 1876 es van obrir a la concurrència estrangera tot i que, en la pràctica, la participació estrangera fou anecdòtica i només en dues ocasions les mostres van comptar amb una secció internacional (1892 i 1929). Aquesta manca d'artistes forans no s'explica només per falta d'interès per part d'aquests artistes; tampoc per part dels organitzadors sembla haver-hi interès per promoure la concurrència estrangera i també cal considerar el fet que les adquisicions estaven limitades a l'obra dels artistes espanyols. L'any 1884, en què s'hi van presentar artistes nòrdics, fou una excepció fruit de les gestions practicades per l'ambaixador noruec per suprimir els aranzels de la duana dels seus compatriotes.

En les primeres mostres nacionals l'estat va sufragar l'enviament de les obres, mentre que el retorn –si no s'havia produït compra- anava a càrrec de l'artista. Entre 1860 i 1871, l'estat es va fer càrrec de totes les despeses de transport, per no lesionar els drets dels artistes “de províncies”, als quals els era més costós però, a partir d'aquesta data, l'artista va haver de córrer amb totes les despeses, malgrat les protestes dels artistes catalans i dels pensionats a Roma. Això no obstant, les mostres estatals van servir de plataforma d'èxit per a molts pintors i escultors catalans, comparativament més nombrosos que els d'altres indrets de la península. Com manifesta Bernardino de

Pantorba, estudiós d'aquestes exposicions, "*los catalanes son legión*".<sup>237</sup> Segons els estudis d'Aurora Pérez, entre finals del segle XIX i inicis del XX, els pintors catalans van representar, segons l'edició, entre el 9 i el 15% del total; mentre que en el cas de l'escultura, entre el 40 i el 60% dels artistes que se presentaven a les mostres madrilenyes eren catalans<sup>238</sup>.

Les exposicions van tenir bàsicament tres seccions -pintura, escultura i arquitectura- però la primera va ser indiscutiblement la reina, amb un 90% de les obres. Amb caràcter no oficial s'havien admès alguns productes artístics fets a Espanya. L'any 1864 Joaquim Fontanals del Castillo havia demanat exposicions oficials d'arts industrials o sumptuàries, però només a partir del 1897 es va incloure una secció oficial d'arts decoratives, en gran part per la demanda dels industrials catalans i per la influència de les mostres barcelonines que, des d'un principi, s'havien ideat pensant en l'alternança entre belles arts i indústries artístiques. Quan es va crear aquesta secció de les exposicions nacionals, Miquel i Badia va aplaudir el gest que, segons ell, contribuïa a apropar l'art i la indústria: "[...] estimamos, pues, acertadísima la resolución adoptada por nuestro gobierno y de la que teníamos ejemplo en lo que se había verificado anteriormente en esta ciudad [de Barcelona] bajo los auspicios del Ayuntamiento. El arte decorativo nacional podrá hacer ostentoso alarde de sus modernos adelantos en las salas del certamen que ha de abrirse en Madrid el 25 de mayo venidero, y al que, según noticias autorizadas no dejarán de acudir los artistas y artifices catalanes"<sup>239</sup>. Les exposicions madrilenyes, com les barcelonines, tenien lloc entre finals de la primavera i l'estiu i en un inici eren gratuïtes però, amb el pas del temps, s'hi van afegir dies de pagament –amb entrades a una pesseta- que es van incrementar gradualment.

La composició del jurat va sofrir variacions considerables segons la mostra: d'un primer intervencionisme de la Real Academia de San Fernando es va passar a un jurat en què cada cop els expositors escollien un nombre més gran de membres, tot i que els membres dels jurats del segle XIX van ser en la seva majoria acadèmics. En general es constituïa un primer jurat d'admissió que, per norma general, rebutjava molt poques obres, i un segon jurat de recompenses, que no estava exempt de polèmiques i intrigues. El jurat concedia un premi d'honor i una sèrie de medalles de primera, segona i tercera classe, en quantitats fixes o en funció de les obres presentades en

<sup>237</sup> PANTORBA (1980), pàg. 44.

<sup>238</sup> PÉREZ SANTAMARÍA (1992).

<sup>239</sup> *Diario de Barcelona*, 7-4-1897, pàg. 4109.

cada secció (i en el cas de la pintura, per gèneres), però la major part de vegades als premis oficials es van afegir nombroses mencions honorífiques que van acabar desvirtuant el sentit de les recompenses.

Si bé la idea inicial d'aquest tipus de mostres era incentivar la compra privada, la manca de resposta particular va fer que l'estat s'erigís en protector de les arts, tot destinant unes quantitats en metàl·lic per la compra, en general, de les obres premiades, amb destinació al museu. La idea era constituir una col·lecció que mostrés l'evolució de les arts, amb una finalitat pedagògica. Per tant, l'estat es va erigir pràcticament com a únic comprador i, en aquest context, es va preferir el gran quadre d'assumpte històric o social, considerat educatiu, mentre que la pintura de gènere, paisatge o natura morta, generalment d'un format més petit i considerada intranscendent o ornamental, es vinculava a una compra particular que, com hem dit, fou gairebé inexistent.

No es pot discutir que les mostres no premiessin els artistes espanyols més destacats del moment; una altra cosa és que les obres premiades contribuïssin a l'evolució de l'art a Espanya. Més aviat al contrari: es tractava d'obres que obeïen a les normes establertes i al gust acadèmic que, al llarg del segle XIX, va preferir els quadres de gran format de temàtica històrica i de gènere mentre que, durant les primeres dècades del segle XX, va fer triomfar la pintura de paisatge. Dit d'una altra manera, si l'artista volia aspirar a una distinció, difícilment faria una obra que trenqués els cànons establerts. La trajectòria dels grans premis –atorgats durant el segle XIX majoritàriament a les grans pintures d'assumpte històric o social- indicaven a molts artistes el camí a seguir i perpetuaven, a mig termini, la pervivència d'una pintura allunyada dels moderns cenacles artístics i que encara responia a l'antiga jerarquia de gèneres. Donat que l'estat era gairebé l'únic comprador d'art, la pintura d'assumpte era considerada la més educativa i transcendent i, per la seva dificultat, la que millor mostrava la capacitat d'execució de l'artista, mentre que es considerava que altres gèneres –com la figura, la natura morta o el paisatge- els podien atènyer artistes mediocres. I així ho entenia no únicament el jurat, sinó també, en general, la crítica i el públic. Per tant, malgrat que al llarg del segle XIX la natura morta, el paisatge i el retrat van augmentant progressivament en les exposicions oficials, la primacia de les primeres medalles és per a la pintura d'assumpte, històric o coetani. A més, s'instal·la la idea que per aspirar a un premi cal participar amb una obra realitzada *ex professo* per a l'ocasió.

En el cas de Madrid, un premi podia comportar l'accés a una pensió a l'estranger; l'obtenció de places reservades en els concursos a càtedres en escoles superiors d'art i de títols honorífics; la possibilitat de concórrer a exposicions internacionals –el 90% de les obres que hi concorrien s'escollien entre les premiades en les mostres nacionals-; i la reputació adquirida que els permetia augmentar el nombre d'encàrrecs. Gutiérrez Burón veu en l'ànsia d'obtenir mèrits per a la pròpia carrera professional com un dels factors que expliquen l'estancament de les mostres nacionals, atès que “al necesitar esos premios difícilmente se podían atrever los artistas a experimentar o innovar contraviniendo los cánones establecidos”<sup>240</sup>.

L'interès que molts artistes, també catalans, van posar en la participació en les mostres nacionals estava relacionada amb les prerrogatives acadèmiques i professionals que es podien obtenir en cas d'obtenir premis. La participació a les mostres nacionals es va convertir durant anys en una plataforma d'èxit que obria portes i portava la fama i un increment de les vendes als artistes més reconeguts.

La visió centralista de les mateixes mostres nacionals va impedir que mai es considerés la possibilitat que se celebressin en altres indrets que no fossin la mateixa capital –amb excepcions, com l'any 1929, en què se celebraren a Barcelona coincidint amb l'exposició internacional. Això va comportar que els artistes de “províncies” estiguessin en certa desigualtat de condicions ja que, com més lluny vivien, més costoses eren les despeses de transport i més gran el greuge amb els artistes instal·lats a Madrid.

Aurora Pérez va estudiar els guardons rebuts pels pintors i escultors catalans a Madrid entre 1884 i 1908 i va concloure que el nombre d'artistes catalans premiats amb medalles fou elevat; fins i tot, en algunes ocasions el nombre de guardons rebuts pels catalans va ser proporcionalment més elevat en comparació amb el seu percentatge de participació<sup>241</sup>. Ara bé, en el cas de la pintura, hem de matisar que al llarg del segle XIX, només dos pintors catalans van merèixer una primera medalla i tots dos amb sengles paisatges: l'artista lleidatà Jaume Morera, que estava instal·lat a Madrid, la va obtenir el 1892 i Modest Urgell, assidu a les mostres, el 1895. Alguns pintors que tingueren una bona acollida entre el públic i la crítica, com és el cas de Joan Planella – amb la seva coneguda obra *La nena obrera*, presentada el 1884- després no obtingueren primeres medalles. Un altre cas és el de Francesc Galofre Oller, un artista

<sup>240</sup> GUTIÉRREZ BURÓN (1987), vol. 1, pàg. 399.

<sup>241</sup> PÉREZ SANTAMARÍA (1992).



català emergent, que l'any 1892 va realitzar una obra per a l'exposició madrilenya, *Bòria avall*, i la va exposar primer en la Sala Parés, amb un èxit de públic sense precedents. L'obra va merèixer a Madrid només una medalla de segona classe, tot i que estava feta d'acord amb els cànons que triomfaven allà: era de gran format i recreava un assumpte històric, la pena d'escarni i assots als delinqüents, amb profusió realista de tipus físics i detalls del context de la Barcelona popular del set-cents. Per contra, els escultors catalans –sempre molt nombrosos en la secció d'escultura- van obtenir més guardons de primera classe al llarg del segle XIX: Jeroni Suñol (1866), Andreu Aleu (1871), Joan Samsó (1878), Agustí Querol (1887), Josep Reynés i Venanci Vallmitjana (1890), Miquel Blay (1892), Josep Alcoverro i Agustí Querol (1895), Miquel Blay (1897) i Josep Montserrat (1899).

En comparació amb les mostres madrilenyes, una de les característiques diferencials de les barcelonines va ser que van estar sempre obertes a la participació estrangera, d'acord amb la idea de propiciar l'intercanvi entre les nacions i la penetració dels aires europeus. En segon lloc, ja des del seu inici no es van concentrar exclusivament en les anomenades “belles arts”, sinó que hi ha haver un espai per a les arts aplicades i decoratives. D'un primer model d'alternança entre exposicions de belles arts i d'arts industrials, es va passar a un altre en què se celebraven conjuntament, que inspirà el fet que, a partir de 1897, també a Madrid s'hi fes una secció d'arts aplicades. En tercer lloc, des de l'inici bona part dels jurats s'escolliren de manera democràtica entre els expositors i aplegaren sensibilitats diferents i, si bé certes decisions dels jurats no van estar exemptes d'alguna polèmica, no es pot afirmar que s'exclouguessin determinades propostes estètiques. D'una banda, els jurats van rebutjar poques obres i mai per la seva condició de modernitat. De l'altra, van ser proclius a augmentar les recompenses per satisfer tothom i la concessió de medalles en cap cas estava condicionada per l'antiga jerarquia de gèneres, la qual cosa va permetre que fossin premiades tendències i estils ben diversos. També es contemplava des d'un inici la compra d'obres d'art amb destinació als naixents museus, amb idèntica finalitat que a Madrid, però en el cas català els jurats no van prendre partit només per les obres més valorades acadèmicament sinó que van proposar compres variades que poguessin exemplificar l'ampli ventall de tendències de l'art coetani. Això dit, tampoc es pot qualificar els jurats com a innovadors, atès que no sempre van valorar suficientment obres que la crítica o cert públic més progressista havien aplaudit.

En quart lloc, les mostres barcelonines van servir també com a plataformes del comerç particular de les obres d'art. No s'ha d'oblidar que a Barcelona existia des de feina



temps un mercat privat de l'art que preferia formats més petits que s'allunyaven de la gran pintura acadèmica d'assumpte. Així com a Madrid s'instal·là la idea que per aspirar a un premi calia fer una obra *ex professo* per concórrer a la mostra, a Barcelona això passà rarament, i no fou mal vist que l'artista concorregués amb les obres que tenia acabades i disponibles al seu taller. Alguns artistes catalans "guardaven" certes obres per al certamen madrileny –preferentment aquelles que eren del gust acadèmic oficial- mentre que presentaven al concurs barceloní obres de formats més petits, de gèneres variats i de desigual qualitat, si bé bastant sovint es presentaren a Barcelona obres premiades a Madrid que no havien estat adquirides.

En cinquè lloc, una altra diferència amb les exposicions nacionals és que a Barcelona trobem comparativament un pes important de l'escultura, que a Catalunya va atènyer un gran desenvolupament: mentre a Madrid el 90% de les obres eren de pintura o dibuix, a Barcelona, dins el conjunt de les belles arts, se situa entre el 75 i el 80%, segons la mostra. Per tant, l'escultura va suposar entre el 20-25% i, en conseqüència, els certàmens catalans van ser clau per als escultors, ja que el Palau de Belles Arts, per les seves dimensions, permetia l'exhibició de peces que no era possible exposar en les galeries privades. Com va passar a les nacionals, cal consignar que la majoria d'escultures exposades ho foren en guix o fang. Una part de les escultures eren models de monuments que els escultors catalans estaven realitzant dins o fora de Catalunya, però després hi havia un ampli ventall d'escultures de petit i mitjà format, entre les quals *bibelots* de bronze fosos a la casa Masriera, que s'exposaven normalment en les seccions d'arts industrials.

Finalment, els organitzadors barcelonins, des de l'inici, van concebre les exposicions com a espectacle de masses i van procurar atreure el públic amb activitats festives complementàries. Cal recordar que totes les exposicions van tenir lloc en un mateix lloc, el Palau de Belles Arts, situat en front del Parc de la Ciutadella, espai d'oci i esbarjo per excel·lència de la ciutat. El públic assistent a les mostres fou sempre molt més nombrós que els visitants de les exposicions nacionals.

Com hem explicat en un capítol anterior, des del primer moment els organitzadors van declarar que procurarien que les exposicions barcelonines no coincidissin amb les madrilenyes, per la competència d'interessos que podria haver provocat la situació. És cert que el 1892 van fer-se exposicions en els dos llocs, però la de Barcelona va ser únicament d'indústries artístiques. Això era avantatjós per als artistes, que podien organitzar els seus enviaments i repetir a vegades les mateixes obres. No es va poder

evitar, tanmateix, que alguns anys coincidissin amb altres mostres artístiques europees i, per descomptat, amb les diferents exposicions parisenques, que tenien caràcter anual. Com a Madrid, les mostres barcelonines tenien lloc entre la primavera i l'estiu i des d'un inici van ser de pagament –amb entrades a una pesseta- tot i que es van arbitrar sistemes per assegurar la gratuïtat a determinats col·lectius o en dies assenyalats.

Atès que no eren organitzades des de l'àmbit estatal ni acadèmic, les mostres barcelonines no van tenir un caràcter estrictament oficial ni reberen finançament estatal. A banda de les dificultats, sobretot a nivell econòmic, que comportava aquesta condició, també hi havia greuges en comparació amb les nacionals, a nivell de les repercussions professionals i acadèmiques que tenia l'obtenció de premis per als artistes. Les mostres barcelonines no tenien aquest valor afegit acadèmic i laboral, tot i que l'any 1895, com s'ha vist, mentre es preparava la mostra de l'any següent i a demanda de les entitats artístiques, l'alcalde Collaso i Gil va fer una petició al ministeri de Foment per demanar que els artistes premiats a Barcelona tinguessin el mateix reconeixement oficial que en les mostres estatals. “Estamos todos ya cansados de que, como para un título profesional, sea indispensable firmar en Madrid las patentes de artista y literato”<sup>242</sup>, deia un anònim publicista l'any 1891 i anys enrere també Pirozzini s'havia queixat de la poca protecció als estaments artístics de “províncies”, 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”<sup>243</sup>. Encara altres veus havien proclamat: “La belleza, ni es exclusivamente madrileña ni es exclusivamente catalana: dignese, pues, apreciarla del mismo modo, donde la encuentre, el Gobierno de la Nación”<sup>244</sup>.

La petició de donar oficialitat a les exposicions barcelonines no va ser atesa per l'estat; per tant, si l'artista buscava un reconeixement oficial, li calia concórrer a les exposicions estatals. Aquest desavantatge va ser subratllat per molts crítics. L'any 1898, per exemple, la pluja de premis s'explica com una manera de compensar la manca d'oficialitat: “S'ha de ser benévolo, tota vegada que las medallas guanyadas á Barcelona no reportan recompensa material de cap mena, ni estableixen cap dret oficial per l'estil dels que portan aparellats las distincions obtingudas en las Exposicions nacionales de Madrid. Al cap-de-vall, al artista al donarli una medalla no li donan res [...]”

---

<sup>242</sup> F., “La Exposición de Bellas Artes (II)”, *La Vanguardia*, 14-05-1891, pàg. 1.

<sup>243</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.

Desgraciadament las Exposicions de Barcelona no han trobat encare'l camí de una normalitat que las hi assegurí l'èxit<sup>245</sup>. El comentarista, però, considera que aquest no és l'únic motiu que explica el nivell artístic de les mostres; sinó que també els jurats són excessivament proclius a premiar i comprar obres mediocres. Malgrat tot, l'obtenció de premis en les mostres barcelonines fou considerat un motiu de prestigi, que és esmentat pels propis artistes en els catàlegs, al costat dels premis nacionals i d'altres estrangers.

A banda de la manca d'oficialitat de les mostres, també cal afegir el relatiu desinterès i sovint la poca consideració que les mostres barcelonines van tenir entre els estaments artístics de la capital, que van tendir a considerar-les com a mostres "regionals", fetes a la mida dels artistes locals. Els artistes espanyols més prestigiosos tampoc no van mostrar un interès general per participar-hi. Recordem a més que, en l'episodi del 1896, certa premsa madrilenya va posar en dubte el nivell de qualitat de les obres premiades, acusant els jurats de Barcelona de distribuir els premis entre coneguts i de formar un museu de "segona fila" quan, en realitat, el nombre de premis entre artistes catalans i no catalans era proporcional a la seva participació.

De fet, la queixa dels catalans contra el poc reconeixement que rebia tot allò que no vingués de la capital no era nova i, en el cas que ens ocupa, el greuge era evident atès que les mostres madrilenyes tampoc no complien les expectatives de qualitat. Ja el 1891, l'anònim crític de *La Vanguardia* comparava la mostra barcelonina amb l'oficial per concloure que la barcelonina era un exemple més del renaixement artístic català i que Barcelona era la veritable capital artística d'Espanya.

Les exposicions nacionals que se celebraven a Madrid, que fins al 1876 només van estar obertes a artistes peninsulars o a estrangers que treballessin a Espanya, van generar un discurs al voltant de l'exaltació, a nivell plàstic, dels valors que es consideraven deutors de l'escola espanyola d'arrel realista i, a nivell iconogràfic, del gènere històric o d'assumpte social. Aquestes mostres estatals es van mostrar impermeables a la influència estrangera –especialment francesa–, que en general fou unànimement considerada inferior, superficial i un perill per a la unitat de les arts del país. Com ha assenyalat Gutiérrez Burón, es dona la paradoxa que, mentre les aspiracions dels artistes eren, cada cop més, anar a París, l'estat seguia pensionant-los per formar-se a Roma; i mentre les exposicions nacionals s'emmirallaven en les

---

<sup>244</sup> "Notas de la exposición", *El Arte Decorativo*, núm. especial (maig 1895), pàg. 39.

<sup>245</sup> P. del O., "Crónica", *La Esquella de la Torratxa*, núm. 1011, 27-5-1898, pàg. 346.

franceses, un sentiment antifrancès envaïa el món artístic espanyol. En aquest sentit, Casellas denuncia que la influència francesa sobre la literatura o la música es vegi amb naturalitat i, tanmateix, s'abomina quan es tracta de l'art: "[...] pero así que se llega al terreno de la pintura ¡alto ahí! Nadie toque el arca santa de la intransigencia chauvinista, nadie profane este rinconcito del arte, oscuro y sucio, que nos reservamos para las expansiones patrioterías!"<sup>246</sup>

Es dona la circumstància que els pintors catalans van ser acusats en algunes ocasions de preferir adoptar tendències foranes en lloc de conrear l'art "propi" de l'estat. Un crític denunciava el 1892 "los extranjerismos que tratan de implantar los pintores catalanes, extranjerismos que han sorbido el seso a los Sres. Rusiñol y Mas y Fondevila, a juzgar por los cuadros que han llevado a este certamen. No se les conoce. Estos distinguidísimos artistas, tan respetados en las esferas del arte, han caído en esa especie de gongorismo pictórico que se llama impresionismo. Son artistas perdidos, no sólo para nuestra patria, sino para el arte"<sup>247</sup>. Com sempre, la resposta adequada al cronista madrileny prové de la mà de Casellas, el qual, d'altra banda, resumeix de forma clara el contrast entre la pintura espanyola oficial i la dels pintors catalans d'avantguarda, bàsicament francòfils: "Ni puede darse mayor antagonismo de ideales, ni, como es consiguiente, mayor incompatibilidad en los procedimientos. Ya dije que en pintura, como en lo demás, aquí [referint-se a Madrid, on Casellas s'havia desplaçat amb motiu de l'exposició nacional] se vive de un pasado memorando; para su exteriorización pretenden aplicar de cualquier manera la técnica de los antiguos; para el asunto recurren á la gloria nacional, tomando la historia patria por donde quema ó por donde luce. De todo esto, mal digerido, intentan hacer un poema pictórico, huero y altisonante por demás, que versifican en octavas reales, casi siempre rípidas, mal medidas y de rima necesitada. Vosotros, en cambio, los de mi tierra, sin grandes tradiciones que emular—pues las que tenéis son muy remotas—os alistasteis de golpe en la vanguardia de la pintura moderna; y en la necesidad de inventarlo todo, aunque dentro de las corrientes generales del arte extranjero, os habéis creado un ideal verista y coetáneo, que traducís en una prosa llana, pero expresiva, sentida, con pedacitos de alma en cada inciso. Lo mismo en el fondo que en la forma, el divorcio es bien patente. Aquí se adoran los canelones de relumbrón, y vosotros les ofrecéis estudios justos; aquí reclaman pinturas de empaque (?) y vosotros venís con notas sentidas; aquí están por las antiguallas, y vosotros por los

---

<sup>246</sup> CASELLAS, Raimon, "La Exposición de Bellas Artes de Madrid", *La Vanguardia*, 10-11-1892, pàg. 4.

modernismos; aquí piden el cuadro de argumento, y vosotros les salís con la impresión personal”<sup>248</sup>.

El crític recorda que, justament, foren els francesos els que “recuperaren” els dos grans genis de l’escola espanyola –Velázquez i Goya- que ara es volen reivindicar, tot i que, segons ell, l’art que generen els qui se’n consideren hereus no sigui autèntic, i explica que, fastiguejat amb la visió d’aquella “necròpolis d’art momificat” –referint-se a l’exposició de Madrid del 1892- es va refugiar al Museu del Prado: “Aquello es arte porque es vida, aquello es arte porque es verdad”<sup>249</sup>. I conclou: “No comprendo, pues, la prevención que aquí se siente contra Francia, que tanto ha cuidado de nuestra gloria artística, ni me explico tampoco este injustificado recelo para con los artistas que van allí á curarse de mal de rutinas y á inocularse un poco de sangre moderna con que regenerar este cuerpo momificado de la pintura española. Pero esto es precisamente lo que no quieren, esto es lo no consienten, hasta el punto de considerar todo conato de modernismo como una deserción, como un crimen de lesa patria. Ser moderno en cuanto el asunto, aún lo toleran en ocasiones, pero ser moderno en el asunto y en procedimiento, eso... ¡jamás!”<sup>250</sup>

En la seva diatriba, Casellas atribueix l’antipatia dels jurats i dels crítics per l’art català per llur caràcter innovador i llur esperit independent: “este progreso y esta independencia son precisamente lo que os hace repulsivos y sospechosos; repulsivos, porque, aun en medio de la extrañeza algo inconsciente que les producen vuestras manifestaciones, vislumbran en ellas el crecimiento de un arte nuevo y la agonía del suyo; sospechosos, porqué ven cómo sabéis emanciparos del centralismo de sus fórmulas y buscar vuestra fuente de inspiración donde más os conviene y acomoda”. Casellas aporta una anècdota il·lustrativa d’aquesta situació: “Hará como dos semanas, paseábanse del brazo por las salas de la Exposición el escultor Llimona, jurado de su sección, y el presidente de la de pintura, señor Martínez Cubells. Iban departiendo sobre tendencias, tan distintas las de un lado del Ebro de las del otro, cuando al pasar por delante de una obra de Casas, el jurado Llimona llamó la atención de Martínez Cubells sobre el mérito del cuadro, sorprendido éste, exclamó de golpe:

<sup>247</sup> Colorín-Colorado [pseudònim de Luis Pardo], *El Clamor* (12-11-1892), recollit per GUTIÉRREZ BURÓN (1987), vol. 1, pàg. 148.

<sup>248</sup> CASELLAS, Raimon, “La Exposición de Bellas Artes de Madrid”, *La Vanguardia*, 20-11-1892, pàg. 5.

<sup>249</sup> CASELLAS, Raimon, “La Exposición de Bellas Artes de Madrid”, *La Vanguardia*, 15-11-1892, pàg. 4.

<sup>250</sup> CASELLAS, Raimon, “La Exposición de Bellas Artes de Madrid”, *La Vanguardia*, 10-11-1892, pàg. 4.

—¡Diantre! pinta muy bien ese hombre... Mas luego repuso, un tanto mohíno: —Pero... es demasiado moderno ¡Voilà le crime!”<sup>251</sup>

Finalment, el crític s’interroga per què els artistes catalans concorren a Madrid si no se’ls vol. Casellas considera que no obtindran el favor del públic –poc nombrós i poc interessat-, ni tampoc la sanció de la crítica -a la qual jutja majoritàriament allunyada de les noves teories estètiques- ni dels jurats, que els concediran premis de consolació que no haurien d’acceptar: “Vosotros, los expositores asiduos del *Palais de l’Industrie*, los *associés* del *Champ de Mars*, los premiados en Berlín, París y Munich, no podéis aceptar estas miserables recompensas, so pena de achicaros; no debéis poner vuestras obras por segunda vez en la humillación de ser confundidas con tanto esperpento; no debéis exponeros una vez más á los desdenes y ultrajes de los de aquí. Vuestro sitio no es este, vuestro sitio ya sabéis cual es”. La resposta del crític madrileny no es va fer esperar. A la defensiva, va vincular l’esperit independent de l’art català a un desig de diferenciació “poc patriòtica”. En aquest nou article, el cronista d’*El Clamor* recorda episodis sagnants de la història de Catalunya, en un discurs a la defensiva en què arriba a argumentar que els catalans “se han unido a los franceses para combatir a los castellanos”. Així doncs, l’oponent de Casellas portava el debat a un terreny extraartístic, lluny de la pretensió del crític català, que s’havia queixat de la mala rebuda de certs artistes catalans per la seva condició de moderns, no de catalans.

Casellas no fou l’únic crític que es plantejà la participació dels artistes catalans a Madrid. També Alexandre Cortada i Joaquim Cabot, amb sengles articles a *L’Avenç* i a *La Veu de Catalunya*, respectivament, van reivindicar l’existència d’un art català amb caràcter propi i original que harmonitzava difícilment amb la resta i que a Madrid no seria prou reconegut perquè seria jutjat sota el criteri uniformitzador del conjunt. Les postures de Cortada i Cabot entraven més en el terreny de la reivindicació nacional: “Des del moment que diferenciant-se el poble català tant ètnicament com filològicament dels altres d’Espanya, sobretot dels que manen, essent quasi estranger a n’aqueixos, ha format la pintura catalana una escola, a part que transporta amb veritat el nostre modo propi de sentir i de veure la Naturalesa, el color i la llum, aquesta escola ha d’ésser tan diferenta de les que en diuen espanyoles com pugui

---

<sup>251</sup> CASELLAS, Raimon, “La Exposición de Bellas Artes de Madrid”, *La Vanguardia*, 10-11-1892, pàg. 4.

ser-ne una qualsevol de les demés nacions d'Europa"<sup>252</sup>. Els organitzadors municipals, però, no semblen haver volgut donar una dimensió de les mostres en clau catalanista, sinó adoptar una actitud inclusiva amb tot tipus de tendències i escoles. D'altra banda, la modernitat no sempre va ser present entre els propis artistes catalans.

Els pintors catalans, més clàssics o més moderns, que el 1892 havien estat en general poc valorats, aniran progressivament sent acceptats en les exposicions nacionals, tot i que el 1895 gran part de la crítica seguia inamovible: "Llámense sus autores modernistas, impresionistas, puntillistas y otros apelativos, siendo los que figuran en nuestro certamen meros imitadores de otros sus cofrades, que hace años hicieron cierto ruido en la vecina Francia"<sup>253</sup>, amb algunes excepcions, com el valencià August Comas, que a part de crític artístic era ell mateix pintor paisatgista. José Ramón Mélida fa distinció el 1899 entre dues tendències de la pintura de paisatge: la castellana, derivada dels ensenyaments de Carlos de Haes, i la modernista, representada pels catalans, signe que a poc a poc anava sent integrada en les mostres madrilenyes.

Veiem, doncs, que hi ha una certa pressió de la crítica oficial i un estat d'opinió favorable a preservar allò que es considera idiosincràtic de l'art espanyol en les mostres estatals, en contra del que es consideren influències externes. Això, unit al fet que en determinades edicions de les mostres madrilenyes la distribució dels premis per gèneres venia determinada pel propi reglament, explica que fins al 1892, com hem dit, les primeres medalles recaiguessin gairebé sempre en pintures d'història, tot i que aquest gènere no era majoritari dins el conjunt de la mateixa exposició. A partir d'aquesta data i fins a finals de segle, la pintura d'història ja no va obtenir cap altra primera medalla, mentre que les pintures de caire realista o naturalista, d'assumptes socials, de costums o anecdòtics, van passar a ser les més premiades. A aquest canvi va contribuir el fet que a l'exposició universal de París del 1889, els grans de la pintura històrica, com Gisbert o Pradilla, van veure premiar Jiménez Aranda amb el famós llenç de tema "social", *La sala de l'hospital en la visita del metge en cap*, que va inaugurar tot un corrent de temes semblants. La majoria d'aquestes pintures de gènere aplicaven un discurs narratiu, sovint de caire melodramàtic i amb finalitats moralitzants, que sintonitzava amb aquells crítics i espectadors que prioritzaven el missatge per sobre dels aspectes formals de la pintura. Per tant, al capdavant, s'havia modificat el

---

<sup>252</sup> CORTADA, Alexandre, "Els pintors catalans a Madrid", *L'Avenç*, núm. 19, octubre de 1892; reproduït a CASACUBERTA (1997), pàg. 84.



tema però no la manera de concebre la pintura, si més no entre les obres que mereixien la primera medalla.

Gutiérrez Burón va analitzar els gèneres pictòrics representats en les exposicions nacionals del segle XIX i a partir de les dades que proporciona s'observa una davallada en nombres absoluts i relatius de la pintura d'història, mentre que la pintura de gènere o d'assumpte social i el paisatge i, en menor mesura, el retrat, experimenten un increment constant<sup>254</sup>. Aquesta davallada de la pintura d'història no va impedir, tanmateix, com s'ha dit, que els quadres que obtingueren els premis més alts –si més no fins al 1892- fossin els d'assumptes històrics i, en menor mesura, els de temes socials. El 1895, l'obtenció de la primera medalla per part d'Ignacio Pinazo amb un retrat i de Sebastián Gessa amb una natura morta, fa entreveure un canvi radical de tendència. A partir de finals de segle, pintors com Brull, Meifrèn, Galwey, Mir, Casas, Rusiñol –o el valencià Sorolla-, primer injuriats, aniran sent acceptats pel públic i la crítica a Madrid. Rusiñol, per exemple, va exposar assíduament en el segle XX i va obtenir la primera medalla en tres ocasions. Casas va obtenir la medalla el 1904 amb *La càrrega*, malgrat les crítiques d'un recalcitrant Rafael Balsa de la Vega, que va qualificar la pintura de mancada de valor estètic.

En el cas de la pintura presentada a les exposicions barcelonines, si analitzem les obres des del punt de vista dels gèneres pictòrics i les comparem amb les dades que ofereix Gutiérrez Burón en relació amb les mostres madrilenyes, no observem diferències notables. El nombre d'obres de gènere històric és reduït ja des de la primera mostra, com també ho és el de temes religiosos i al·legòrics i, en canvi, el paisatge i la pintura de tema realista, social, de costums o natura morta, és dominant, com podem veure en la següent taula comparativa<sup>255</sup>, en què s'han seleccionat les exposicions madrilenyes dels anys 1890 i 1899 i les barcelonines dels anys 1891 i 1898:

---

<sup>253</sup> SENTENACH, Narciso, "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895", *Ilustración Española y Americana*, XXI, pàg. 357. Citat per PÉREZ SANTAMARÍA (1991).

<sup>254</sup> GUTIÉRREZ BURÓN (1987), vol. 2, pàg. 946.

<sup>255</sup> Aquesta taula s'ha elaborat a partir de la informació facilitada per Gutiérrez Burón, pel que fa a les dades de les exposicions nacionals. Pel que fa a les exposicions barcelonines, les dades s'han construït amb la informació facilitada pels catàlegs: a partir dels títols de les pintures de la secció espanyola s'ha determinat el gènere, en una aproximació que no està exempta d'error.



	història	religió	gènere, natura morta	paisatge	al·legoria	figura, retrat
<b>Madrid 1890</b>	3,6%	1,8%	44,4%	38,6%	2%	9,6%
<b>Barcelona 1891</b>	3,4%	3,4%	38%	36,3%	4,2%	14,7%
<b>Madrid 1899</b>	0,3%	1,5%	48,3%	34,5%	2%	13,4%
<b>Barcelona 1898</b>	0,7%	3,4%	44%	36,2%	3,6%	12,1%

**Percentatge dels gèneres pictòrics en les exposicions de Madrid (1890 i 1899) i Barcelona (1891 i 1898) (elaboració pròpia)**

Si bé aquesta anàlisi comparativa té limitacions perquè es redueix al gènere i no té en compte els aspectes formals, podem concloure, però, que les diferències entre les dues sèries d'exposicions no rau en els gèneres pictòrics que s'hi presenten, sinó en les obres que foren premiades i adquirides. En el cas de les mostres barcelonines es van premiar i adquirir pintures d'un ampli ventall de gèneres i amb predilecció per la temàtica de gènere i de paisatge i en cap cas es va determinar per reglament la distribució de la concessió de medalles per gèneres pictòrics. En la següent taula comparativa es recull el percentatge de premis que va rebre cada gènere pictòric en diverses exposicions madrilenyes i barcelonines del final de segle. En la seqüència de Madrid, s'observa l'espectacular davallada dels premis atorgats a les pintures de tema històric, al costat de l'augment dels premis concedits a pintures de gènere i paisatges. En el cas de Barcelona, des del primer moment el percentatge de pintures de gènere i de paisatge premiades és elevat i també es premien més retrats i figures.

	història	religió	gènere, natura morta	paisatge	al·legoria	figura, retrat
<b>Madrid</b>						
1887	55,6%	0	19,4%	13,9%	8,3%	2,8%
1890	23,7%	0	34,3%	36,8%	2,6%	2,6%
1892	15,9%	2,4%	45,1%	31,8%	2,4%	2,4%
1895	3,6%	9%	56,6%	21,8%	3,6%	5,4%
1897	2,2%	2,2%	60%	29%	2,2%	4,4%
1899	2,3%	0	47,8%	34%	13,6%	2,3%
<b>Barcelona</b>						
1891	1,4%	1,4%	40,8%	36,7%	5,7%	14%
1894	0	6,4%	42%	29%	0	22,6%
1896	5,7%	2,8%	34,3%	37,1%	14,3%	5,8%
1898	1,4%	1,4%	49,3%	34%	4,6%	9,3%

**Percentatge dels premis per gèneres pictòrics en les exposicions de Madrid i Barcelona (elaboració pròpia)**

Per facilitar la comparació, s'ha mantingut la classificació donada per Gutiérrez Burón, que inclou la natura morta dins la pintura social o de gènere.

Pel que fa a les adquisicions, també s'observa la davallada espectacular, en el cas de Madrid, de les compres de pintures d'història, que en el cas de Barcelona són sempre reduïdes. En les darreres exposicions, tant a Madrid com a Barcelona, no s'adquireix cap pintura d'aquest gènere. La pintura de paisatge i la figura humana té sempre més pes en el cas català, mentre que en general a Madrid es compren més pintures de gènere o natures mortes, tot i que no hi ha diferències notables.

	història	religió	gènere, natura morta	paisatge	al·legoria	figura, retrat
<b>Madrid</b>						
1887	41,7%	0	33,3%	20%	5%	0
1890	22,2%	0	44,4%	30,6%	2,8%	0
1892	12%	2,4%	45,2%	33,3%	4,7%	2,4%
1895	2,3%	2,3%	75%	18,1%	2,3%	0
1897	0	3,8%	46,2%	38,5%	7,7%	3,8%
1899	0	0	52,7%	21%	21%	5,3%
<b>Barcelona</b>						
1891	6%	6%	26%	42%	2%	18%
1894	5,5%	0	44,4%	33,3%	0	16,8%
1896	3,5%	3,5%	35,8%	35,8%	10,7%	10,7%
1898	0	5,2%	52,6%	26,4%	0	15,8%

**Percentatge de les adquisicions per gèneres pictòrics en les exposicions de Madrid i Barcelona (elaboració pròpia)**

En el cas de l'escultura, entre el 90 i el 96% dels artistes de l'estat que es presenten a les diferents mostres barcelonines són catalans. Fins al moment, els escultors catalans difícilment podien exposar obres de gran format, tret de les exposicions nacionals, en les quals, com s'ha dit, els escultors catalans representaven entre el 40 i el 60% dels expositors de la secció. El fet de poder exposar a Barcelona va permetre revitalitzar la disciplina i donar a conèixer les obres al públic local, si bé cal dir que una bona part de les escultures exposades, premiades i adquirides responen a l'eclecticisme imperant, que es debat entre l'idealisme d'arrel clàssica i el naturalisme, si bé comencen a albirar-se tendències més innovadores, protagonitzades per escultors de la nova fornada simbolista, com Blay, Arnau i Llimona. La presència de Blay a Madrid l'any 1892 però, sobretot, el 1897, en què va merèixer una medalla de primera classe amb el grup *L'ideal*, que fou adquirit, també explica l'acceptació progressiva de l'escultura simbolista en les exposicions nacionals. Molts escultors catalans van exposar indistintament en les dues mostres, sovint amb les mateixes obres, primer a Madrid i després a Barcelona o viceversa, si bé hi va haver artistes, com Agustí Querol, resident a Madrid, que va ser pràcticament absent a les mostres barcelonines.

Com s'ha insistit, les mostres barcelonines no van rebre finançament estatal en cap cas, si bé hi va haver una certa resposta a algunes de les demandes per a fomentar la

concurrència d'artistes per part dels ministeris, l'Academia de San Fernando, entitats artístiques i la cort. Els organitzadors van aprofitar la influència d'alguns catalans que tenien residència a Madrid, per canalitzar les demandes. Les gestions realitzades l'any 1891, per exemple, van permetre l'exhibició d'algunes de les darreres adquisicions d'obres de les exposicions nacionals, que van quedar en dipòsit en el museu de Barcelona. En cada exposició es va convidar la reina regent perquè presidís l'acte d'inauguració però en tots els casos va delegar la seva presència. Els anys 1894, 1896 i 1898, tant la regent com la seva cunyada la infanta Isabel de Borbón, consten com a ofertores de premis. Un altre membre de la cort, la princesa de Baviera, Maria de la Paz de Borbón –també filla d'Isabel II-, va tenir un paper destacat en la promoció de la concurrència bavaresa l'any 1894.

Cal concloure que la divergència d'objectius i caràcter provoca una certa complementaritat entre les mostres barcelonines i les madrilenyes, que permet als artistes catalans de concórrer indistintament a les dues, a vegades amb obres pensades per a cada exposició però sovint amb les mateixes obres.

Pel que fa a les exposicions europees i, especialment als diferents salons parisencs, ja des de la dècada dels setanta, una sèrie de pintors catalans van començar a freqüentar-los, mentre feien estades més o menys llargues a la capital francesa: primer, els fortunystes, seguint la senda marcada pel mestre, seguits de pintors que conreaven gèneres de costums i paisatges, amb cert pintoresquisme, com Dionís Baixeras, Laureà Barrau, Francesc Miralles o Romà Ribera. Als anys vuitanta, se'ls van unir Joan Brull, Ramon Casas, Santiago Rusiñol i Antoni Utrillo, aprofitant de París allò modern per construir les seves pròpies senyes d'identitat, i altres com Pellicer, Cusachs, Meifrèn, Vayreda, Teixidor, Lluís Masriera, Tamburini, Feliu de Lemus, Junyent, Carbonell, Mestres, Galwey o Graner. Els noranta és l'època de Casas i Rusiñol a Montmartre, que propicia el desembarcament a Barcelona d'una pintura nova, i d'altres artistes com Pichot, Nonell, Anglada Camarasa i Canals. Són artistes, tots ells, que cerquen a París respostes pel seu neguit de modernitat i alhora, en general, obrir-se camp en els circuits internacionals del comerç artístic. Com veiem, la majoria d'aquests artistes van compaginar sense problemes l'exposició d'obres a París –i també a Berlín, Munic, Brussel·les i altres capitals europees- amb la seva concurrència a les mostres barcelonines. Per als organitzadors de les exposicions, en canvi, la competència amb aquests salons europeus –prolífics a finals de segle- fou un escull difícil de superar, com també la coincidència amb exposicions universals.

### 11.2.2. Les exposicions a les sales privades de Barcelona.

Per bé que ja existia abans, a partir del 1888 una sala privada es configura com a galeria hegemònica de Barcelona, amb una activitat artística de venda i exposició d'obres de gran eficàcia i professionalitat, que fa ombra a altres establiments similars: la Sala Parés. Si a Barcelona existia un públic avesat a visitar exposicions, la galeria Parés hi havia contribuït en gran manera.

Com s'ha explicat, la Parés té l'origen en un establiment de venda d'estampes, gravats, marcs i material de pintura, creat el 1840. Joan Baptista Parés, successor del primer propietari, amb el propòsit d'organitzar exposicions periòdiques, va inaugurar l'any 1877 al carrer Petritxol una primera galeria –i una segona més àmplia el 1884-, tancada per una claraboia que proporcionava una llum zenital, que es va convertir en el primer espai privat d'aquestes característiques a la ciutat.

A manca d'alternatives, la Sala Parés es va convertir en un referent tant per als compradors i col·leccionistes, com per als aspirants a artistes i afeccionats a l'art en general, i cita obligada de la burgesia. El prestigi de la sala va estimular que els grans artistes del moment –majoritàriament catalans- hi exhibissin les seves obres i, en conseqüència, l'art del moment va ser difós per al públic general barceloní. Allà es van poder veure obres dels pensionats catalans a Roma i altres peces famoses, com la pintura *Spoliarium*, del filipí Juan Luna, que prèviament havia estat premiada a l'Exposició Nacional del 1884 i que el 1886 fou adquirida per la Diputació per la quantitat considerable de 20.000 pessetes. L'allau de públic fou tan continuada, que els propietaris de la sala van oferir entrades gratuïtes perquè tothom, fos de la condició social que fos, pogués accedir a la sala. Un altre dels moments culminants de la galeria fou l'exposició de l'obra *Bòria avall*, que el pintor Francesc Galofre Oller havia fet realitzar per presentar-la a la mostra madrilenya del 1892. Aquesta obra, exposada de manera preeminent i efectista, va provocar també una allau de públic: les cròniques de l'època parlen de 60.000 visitants que van passar per la galeria<sup>256</sup>.

Amb la celebració de les exposicions municipals, l'activitat de la Sala Parés no només no se'n va ressentir sinó que podríem afirmar que és justament entre aquest darrer decenni del segle XIX i el canvi d'era que tenen lloc les sèries d'exposicions més cèlebres, al costat de mostres de dones artistes celebrades a partir del 1896. Efectivament, entre 1884 i 1900, a part de l'activitat habitual de la casa, van tenir lloc

els mesos de gener i febrer de cada any disset exposicions extraordinàries. S'hi exhibien pintures i dibuixos –i a vegades també escultures- majoritàriament d'artistes catalans, que podien aplegar entre setanta i un centenar de firmes, i de les quals es publicaven els catàlegs amb els preus de venda de les obres. En altres ocasions, la Parés va acollir mostres individuals o bé col·lectives d'artistes que pertanyien a agrupacions artístiques.

Per tant, hi ha una complementarietat entre les exposicions municipals i les que tenien lloc en les sales privades. La sala Parés, que també és de pagament, té un públic més restringit i selecte, un públic burgès per excel·lència, amb certa capacitat adquisitiva, que fa de la visita a la galeria una rutina dels diumenges. Alhora, també és un lloc de reunió dels artistes consagrats, que fan tertúlia entorn de les obres exposades, i dels que estan en període de formació. Les mostres municipals, al seu torn, apleguen un públic més nombrós i heterogeni, que no té necessàriament l'objectiu d'adquirir obres d'art sinó que, simplement, s'interessa o sent curiositat per les obres exposades. També els organitzadors tenen en compte que la finalitat de les exposicions municipals, més enllà de fomentar el mercat de l'art, també és donar l'oportunitat als artistes per fer-se conèixer i alhora atreure una concurrència de qualitat per il·lustrar el gran públic.

D'altra banda, la Sala Parés, per les seves dimensions, no podia fàcilment aplegar certa categoria d'obres –com les grans pintures i escultures- que sí que tenien cabuda al Palau de les Belles Arts, o instal·lacions de peces artístiques o industrials. Així doncs, les obres de format petit o mitjà que podien decorar les llars burgeses, amb temes anecdòtics de factura realista, paisatges o figures, són els més habituals en la galeria, i els que els artistes tendeixen a produir de manera més continuada perquè sempre troben mercat. En canvi, obres més complexes, poc apropiades per a les llars particulars, o que se sortien una mica de la rutina podien veure's, al costat de les altres, en les mostres institucionals barcelonines. Cal recordar que, per reglament, els artistes no podien exposar obres a les mostres municipals que abans haguessin estat exhibides a la Parés o a qualsevol altre espai públic de la ciutat. Per exemple, el 1894 el jurat d'admissió va refusar una obra del pintor A. Serra, per “semblar-se” molt a una que havia exhibit a la galeria, tot i la negativa de l'artista, i el 1898 va passar el mateix amb Modest Urgell, que va considera injust haver rebutjat una obra seva per haver estat exposada “dos dies” a la Parés. En canvi, algunes de les obres que s'havien

---

<sup>256</sup> “*Boria avall*, cuadro de don Francisco Galofre y Oller”, *La Ilustración Artística*, núm. 553, 1-8-1892, pàg. 484.

exposat en les mostres municipals, si no havien estat adquirides, després podien ser mostrades a la Parés. Això succeïa sobretot amb obres d'artistes de fora que, ja que havien fet la despesa d'enviar l'obra a Barcelona, aprofitaven una segona ocasió per vendre-la. En altres casos, es tractava d'obres que havien estat aclamades per la crítica i fins i tot premiades però que no havien estat adquirides. És el cas, per exemple, de l'obra *Víspera de toros*, de Zuloaga, també premiada el 1898, que va ser comprada per Santiago Rusiñol; o de la polèmica escultura *Bes de mare*, d'Eusebi Arnau, de la mateixa data, acusada injustament de plagi i exhibida posteriorment a la Parés amb gran èxit de públic.

Això no obstant, la Parés va seguir sent una plataforma per a artistes i obres convencionals i adaptats al gust burgès, i no es va erigir pròpiament en un espai alternatiu per als artistes que no havien estat prou valorats, per la seva modernitat, en les exposicions municipals. El mateix propietari de la Parés va tenir una relació estreta amb els organitzadors de les exposicions del Palau de Belles Arts, ja que diversos cops li fou confiada la revisió del muntatge i desmuntatge de les pintures en les sales i va formar part del jurat d'admissió i col·locació de les peces. En altres ocasions, Joan Baptista Parés apareix també com a representant d'algun artista.

Al costat de la Parés hi va haver altres galeries i espais expositius a la fi de segle. S'ha esmentat l'establiment de Vidal Jevellí –tot i que durant la dècada dels noranta ja no funcionava com a lloc d'exposició- però en van sorgir altres, com l'Hotel de Ventas i el Saló Rovira, i tampoc no s'ha d'oblidar que hi havia espais que no eren galeries però que acollien exposicions temporals, com el vestíbul de la seu del diari *La Vanguardia*; el Cercle Artístic –que també celebrà mostres a la Parés-; l'escindit Cercle Artístic de Sant Lluç i l'Ateneu Barcelonès, a més del restaurant-cabaret “Els Quatre Gats”, que va funcionar entre 1897 i 1903. A diferència de la Parés, la cerveseria tenia un caràcter vindicatiu de la modernitat i sí que aspirava a ser una alternativa als salons oficials i més convencionals, als quals sobretot els joves artistes tenien més dificultats d'accedir, però també estava oberta a artistes ja consagrats que, fora del marc de les grans exposicions, hi podien presentar peces més lliures i agosarades. En relació amb les mostres municipals, cal dir que l'any 1898 Els Quatre Gats va acollir una exposició en què es van poder veure dues obres que, tot i haver estat premiades, no havien estat adquirides per l'Ajuntament: *Al mes de María*, de Darío de Regoyos, del 1894, i *La catedral dels pobres*, de Joaquim Mir, d'aquell any. Per tant, com va passar a la Parés, Els Quatre Gats van actuar ocasionalment com una mena de *salon des refusés*.

Tot i que no van tenir lloc a Barcelona sinó a Sitges, cal esmentar les *Festes Modernistes* (1892-1897) que, des d'un concepte d'art total, també van incloure exposicions artístiques i van contribuir a la difusió de l'art coetani. A partir del nou-cents, van sorgir noves galeries, com la Sala Gaspar, a l'Eixample de la ciutat.

Cal citar, també, una modalitat d'exposició hereva la tradició humorística de societats - com el ja citat "Taller Embut"- que tenia com a objectiu fer paròdia de les mostres artístiques. És el cas, per exemple, de l'exposició humorística que el 1895 va celebrar en el seu local la societat "Lo Niu Guerrer", una associació recreativa creada el 1874 i que va perdurar fins a la guerra civil, que organitzava comparses i balls per Carnaval, a més d'actes lúdics, culturals i de beneficència, i mantenia un periòdic. En el decurs d'aquesta mostra, de la qual es va editar un catàleg, els artistes hi van concórrer amb pseudònim i s'hi van poder veure quadres que parodiaven grans fites de l'art coetani, com és el cas de *La vicaria* de Fortuny, *Spoliarium* de Luna i *Bòria avall*, de Galofre, així com altres quadres que imitaven l'estil de pintors en boga, com Cusachs, Graner, Pichot, Meifrèn, Urgell, Casas i Rusiñol, o que feien befa del misticisme dels artistes del Cercle de Sant Lluç<sup>257</sup>. Segons *La Publicidad*: "La pintura modernista, o llamada así, ofrecía a la sátira, a la crítica y a la parodia ancho camino donde producir. Los expositores del *Niu* han sabido aprovecharse de ello". Cal consignar el fet que el director dels museus d'art, Josep Lluís Pellicer, fou probablement un dels organitzadors de la mostra. Pellicer havia estat membre del "Taller Embut" i també va ser un dels dibuixants habituals del diari de la societat "Lo Niu Guerrer". Així doncs, podem concloure que la mateixa exposició municipal va tenir un caràcter inclusiu fins i tot amb la seva pròpia paròdia.

### 11.2.3. Altres exposicions

Com s'ha dit repetidament, no existeix a Espanya cap sèrie d'exposicions públiques d'art comparable a les que van tenir lloc a Barcelona, amb l'excepció de les exposicions nacionals de Madrid. De tota manera, cal esmentar unes mostres que van tenir lloc a Bilbao en el primer decenni del segle XX, promogudes per la iniciativa particular d'un grup d'artistes i crítics d'art. No van tenir l'abast ni la continuïtat de les barcelonines, però potser, a petita escala, tenen alguns punts en comú amb les de Barcelona. D'entrada, Bilbao estava en ple creixement industrial i urbà i, sense que comptés amb massa precedents artístics, va començar a desenvolupar-s'hi un actiu

<sup>257</sup> "En el *Niu Guerrer*", *La Vanguardia*, 4-8-1895, pàg. 3; "Exposición humorística de Bellas Artes del *Niu Guerrer*", *La Publicidad*, 8-8-1895, pàg. 2. La mostra es va inaugurar el 15 d'agost



nucli d'artistes que tenien certes limitacions per mostrar i difondre la seva obra a nivell espanyol i europeu. En alguns casos, aquestes dificultats estaven associades al seu caràcter de "moderns". Ja s'ha parlat de l'acollida d'artistes bascos com Zuloaga o Regoyos en les exposicions barcelonines. A la inversa, també és possible parlar d'una "connexió catalana" en les exposicions bilbaïnes<sup>258</sup>, ja que aquests dos artistes, progressivament introduïts en àmbits artístics europeus, tingueren un important paper en aquestes mostres. A més, en la primera exposició de la sèrie, realitzada l'any 1900, hi van participar artistes vinculats a *Els Quatre Gats*, com Picasso i Rusiñol. Tot i l'intent modernitzador que volien representar les exposicions, a Bilbao no existia un mercat de l'art consolidat: no hi havia compradors, ni marxants, ni espais d'exposició dignes, ni tampoc comptaren, com a Barcelona, amb el suport institucional, de manera que l'any 1910 es va acabar la sèrie. Malgrat el relatiu fracàs, van servir per donar a conèixer a la pròpia societat basca una sèrie d'artistes moderns, locals i forans, van fomentar l'associacionisme d'artistes i també van posar les bases per reivindicar un museu d'art per a la ciutat basca.

Cal consignar, finalment, una exposició que va permetre donar a conèixer la col·lecció d'art modern de Barcelona fora de Catalunya. L'any 1908 va tenir lloc a Saragossa l'Exposició Hispano-Francesa, amb l'objectiu de commemorar el centenari del setge de la ciutat durant la guerra del francès. L'estat va sufragar la mostra amb dos milions i mig de pessetes, que van servir per edificar l'actual Museu Provincial de Saragossa, entre d'altres. En aquest edifici es van exposar un seguit de peces d'art medieval i renaixentista aragonès i una selecció d'obres de Francisco de Goya. També hi va haver dues sales dedicades a l'art contemporani, una de les quals fou anomenada "la sala catalana", en què es van exhibir peces del Museu de Belles Arts de Barcelona que, en la seva majoria, havien estat comprades en les exposicions municipals entre 1891 i 1907. S'hi van poder veure algunes obres d'artistes estrangers, com un estudi de Burne-Jones, una petita escultura de Meunier i una altra de Rodin, juntament amb peces escultòriques d'Agustí Querol, Miquel Blay, Eusebi Arnau i Jeroni Suñol. També hi havia un quadre de Zuloaga, *Mis primas*, comprat en l'exposició municipal del 1907, al costat d'obres més clàssiques, adquirides en mostres anteriors, d'Anselmo Guinea i José Jiménez Aranda. Però la part que va cridar més l'atenció va ser el conjunt d'obres d'artistes catalans, com Dionís Baixeras, Enric Galwey, Josep Masriera, Josep Llimona, Fèlix Mestres, Ramon Pichot, Joaquim Mir, Santiago Rusiñol i Ramon Casas.

---

i es va clausurar per les festes de la Mercè, amb una entrega de premis. Hi havia 130 pintures, 20 dibuixos i gravats, 40 escultures i altres peces de la col·lecció d'antiguitats de la societat.

<sup>258</sup> Vegeu GONZÁLEZ DE DURANA (2007).



D'aquests darrers es van poder veure els famosos llenços comprats el 1891: *Laboratori de La Galette* i *Plein Air*.

La “sala catalana” no només proporcionava un exemple de les polítiques culturals d'un ajuntament en relació amb el col·leccionisme públic, sinó que també apropava al públic local i als nombrosos visitants forans de l'exposició tot un seguit d'obres d'artistes catalans, espanyols i estrangers, representatius de les tendències del moment. Com afirma Manuel García: “Después del Museo del Ministerio de Fomento, era el de Barcelona uno de los primeros de arte contemporáneo en España y seguramente el primero de iniciativa municipal, creado a partir de las compras de obras de artistas nacionales y extranjeros. Una dimensión inédita en el coleccionismo museable de entonces en España la ofreció también este museo barcelonés que había reunido bastantes obras de artistas de las principales escuelas o países europeos”<sup>259</sup>. En certa manera, que una mostra organitzada per l'estat permetés visualitzar aquest conjunt d'obres del museu barceloní significava acceptar l'interès de la col·lecció que s'havia començat a formar vint anys enrere i que, fora de Barcelona, havia passat en certa manera desapercibuda.

### **11.3. La recepció de les mostres entre el públic i la crítica especialitzada**

#### **11.3.1. Anàlisi del públic visitant de les exposicions**

Les limitacions d'unes mostres que no tenien les mateixes prerrogatives acadèmiques i professionals que les oficials es van suplir amb un èxit de públic sense precedents, atès que els barcelonins estaven, en general, més avesats a aquest tipus d'actes i que l'organització va posar especial cura en què fossin un esdeveniment social en un sentit ampli i en atreure el públic amb actes paral·lels, com concerts, festes i altres esdeveniments lúdics.

Disposar d'un palau per a exposicions fou un dels anhels de les plataformes culturals i artístiques i de la mateixa institució municipal al llarg del segle XIX. L'exposició del 1888 permeté tenir un edifici permanent prou digne per a actes culturals de signe divers, amb públic selecte o popular. El palau, situat al costat del Parc de la Ciutadella, nou indret d'oci per excel·lència de la Barcelona de la fi de segle, quedà associat als nous tipus de lleure que conjugaven la diversió amb el consum cultural. Barcelona podia mostrar-se al món com qualsevol ciutat europea amb pretensions de capitalitat cultural.

<sup>259</sup> GARCÍA GUATAS (2007), pàg. 180.



**Segons una revista satírica, el visitant de l'exposició podia veure's sorprès pels lleons d'un conegut domador que s'exhibien al parc i que després foren comprats per a l'incipient zoològic (*La Esquella de la Torratxa*, núm. 800, 11-5-1894).**

La mostra d'obres d'art, mirall de l'evolució de l'art coetani, local i forà, esdevenia un motiu més del lleure urbà i podia ser un acte col·lectiu i, fins i tot, massiu, a l'abast sobretot d'unes classes socials benestants, però també obert a capes més humils, que gaudien d'entrades reduïdes o gratuïtes –bitllets d'obrers- o bé que hi podien assistir en dies assenyalats de franc<sup>260</sup>.

Hem vist que des de molt abans s'havien organitzat exposicions artístiques en espais més o menys permanents, i que les botigues d'obres d'art també actuaven com a sales d'exposició alternatives, però per primer cop es disposava d'un espai que permetia celebrar mostres periòdiques i acollir un públic nombrós. Si ja les sales esmentades – el cas paradigmàtic va ser la Parés- van convertir-se en una cita habitual per deixar-se veure, sobretot les famílies benestants, les exposicions municipals també van esdevenir un lloc de trobada que permetia, per la seva dimensió, aplegar un nombre de visitants molt més nombrós que el que podia passar per qualsevol dels altres espais expositius de la ciutat. S'ha parlat molt, i amb raó, de l'hegemonia de la Sala Parés, sobretot entre finals del segle XIX i inicis del XX, però el paper de les

<sup>260</sup> Els salaris mitjans dels obrers de l'època oscil·laven entre els 8 i els 18 rals diaris, de manera que podien situar-se en la mitjana dels 12 rals (3 pessetes). Vegeu: HUERTAS CLAVERIA (1982), pàg. 82.

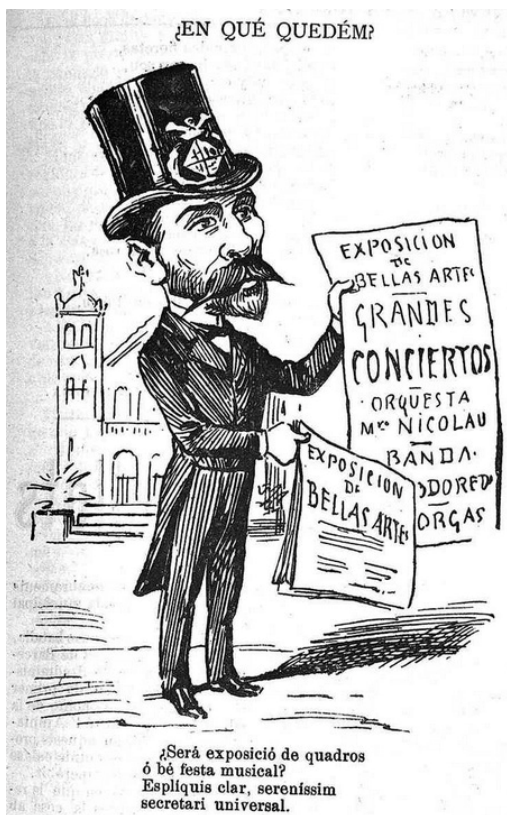
exposicions municipals en la forja de l'afecció artística resulta evident si ens atenem, com veurem, a les xifres de visitants.

El nombre de visitants a les mostres municipals no és comparable amb cap altra exposició artística de la ciutat ni de l'estat i, en conseqüència, la celebració de les exposicions té un impacte significatiu en l'imaginari i en els costums populars: allò que era reservat a un segment reduït de la societat, s'instal·la ara com un fenomen de masses que a vegades transcendeix el fenomen artístic. Com s'ha dit, les exposicions es converteixen en un fenomen sociocultural de masses, una “festa de l'art”. Els organitzadors de les exposicions sempre van tenir cura per dissenyar tot un programa d'actes festius paral·lels a la mostra per atreure el públic més selecte o més popular i fer recaptés suplementàries de diners: concerts instrumentals, corals i d'orgue; revetlles i festes amb focs d'artifici, espectacles d'il·luminació i altres entreteniments; vetllades literàries i conferències; sorteigs, concursos i mostres de productes –des d'exhibició de pianos a fires agrícoles-, etc. Seguint l'exemple del 1888, els vespres de les festivitats de Sant Joan i Sant Pere hi va haver les anomenades *kermesses*, festes populars que tenien lloc al parc i que amb el preu de l'entrada incloïen la visita a l'exposició. Aprofitant l'afluència de públic, el parc s'omplia de barraques de fira.

La idea vuitcentista de l'entreteniment estava molt arrelada en la cultura dels organitzadors –entre els quals Pirozzini i Pellicer-, però aquest caràcter festiu i popular de les exposicions no era aplaudit per tothom. A *La Esquella de la Torratxa* demanaven al secretari que es definís sobre si era una exposició de “quadros” o una festa musical i consideraven que les fires i alguns divertiments del programa causaven mal efecte<sup>261</sup>. Miquel i Badia comentava, el 1894: “Bajo el punto de vista del público la Exposición ha sido un éxito, puesto que al número considerable de personas que la habrán visitado, deberá añadir el que haya sido punto de cita de la flor y nata de la sociedad barcelonesa. ¡Lástima que con algunas fiestas de mogiganga se vaya a quitarle algún tanto la seriedad que presentaba!”<sup>262</sup> També constatava que el públic general s'interessava principalment per la pintura i, si tenia assumpte, millor, mentre que no se sentia atret per l'escultura, ni pel dibuix i encara menys per l'arquitectura, que era la “ventafocs” de les mostres. Considerava que l'emplaçament de l'escultura, en el saló central, un punt de descans i reunió, la feia semblar part del decorat.

<sup>261</sup> *La Esquella de la Torratxa*, núm. 796, 13-4-1894, pàg. 235; núm. 874, 11-10-1895, pàg. 644; núm. 898, 27-3-1896, pàg. 195.

<sup>262</sup> MIQUEL I BADIA, Francesc, “Segunda Exposición General de Bellas Artes (VI), *Diario de Barcelona*, 19-6-1894, pàg. 7195.



**Caricatures de Pirozzini aparegudes a *La Esquilla de la Torratxa* (núm. 796, 13-4-1894; núm. 874, 11-10-1895), referides al caràcter festiu de les mostres.**

Cal destacar que en el mateix Palau de Belles Arts, de forma simultània o no a les exposicions artístiques, se'n celebraren d'altres: una exposició d'indumentària antiga (1893); exposicions de plantes i flors i concursos de rams (1895, 1896, 1901); exposicions de productes industrials (1895 i 1897); i fires agrícoles (1898). El palau també acollí al llarg d'aquells anys altres actes: l'exposició de maquetes de diversos concursos per proveir monuments barcelonins, com els de Pau Claris i de Rius i Taulet, així com exposicions per homenatjar artistes difunts, com la de Josep Lluís Pellicer (1901 i 1902) o la de Galofre (1903), a més de la coneguda Exposició d'Art Antic (1902) o l'Exposició Bibliogràfica Catalana (1906). Al llarg de la seva història, l'edifici també va allotjar multitud d'actes socials: mítings, reunions, homenatges, etc. En un moment posterior, també fou la seu temporal dels Jocs Florals. També cal recordar que l'edifici albergà la col·lecció municipal d'art, de manera que fou utilitzat de forma permanent i no només per causa de les mostres.

Quan Casellas, com s'ha esmentat anteriorment, es queixava del tracte dispensat als pintors catalans a l'exposició nacional del 1892, també descriu les sales buides del Palau de l'Hipòdrom de Madrid, lloc on se celebrava aquell any la mostra: "Pues bien, pintores catalanes, decidme, si os place, ¿qué es lo que habiés venido á hacer aquí? ¿Qué fin os propusisteis, al concurrir á esta Exposición? Si dar á conocer vuestras obras al público de esta capital, el propósito es escusado (sic), pues lo mismo le importa el arte y la pintura que á mi el Preste Juan. La perpetua soledad de las salas del Palacio del Hipódromo, dice claramente con su silencio el cariño que inspiran semejantes exhibiciones á esta población, mucho menos, infinitamente menos interesada en las cosas de arte que la de nuestra ciudad"<sup>263</sup>. En canvi, com veurem a continuació, les exposicions barcelonines van rebre un gran nombre de visitants.

En general, podem fer una inferència sobre el nombre de visitants que van rebre les mostres, en funció de les quantitats recaptades per la venda d'entrades a les taquilles (a raó d'una pesseta per entrada) o per la venda d'abonaments de 10 pessetes. En ocasions especials (festes o concerts) es venien entrades més cares que també permetien, com s'ha dit, l'accés a les mostres.

L'any 1891, abans de finalitzar la mostra, s'havien recaptat 51.141 pessetes en entrades i 16.367 en abonaments i, a més, 29.942 pessetes en actes festius, la qual cosa fa inferir un nombre de visitants d'aproximadament 68.000 persones, als quals caldria afegir els visitants que tenien entrada lliure (organitzadors, jurats i expositors) i els que entraven de franc (estudiants i obrers), que ens pot portar a més de 70.000 persones. De fet, en l'acte de clausura, l'alcalde parla de 80.000 entrades venudes, molt per sobre de les expectatives inicials: "Al formar los presupuestos se creyó que era pecar por exceso contar como ingresos por las entradas de pago 50.000 pesetas, y, sin embargo, pasan de 70.000 las entradas, llegan casi a 80.000"<sup>264</sup>.

L'any 1894 es van incrementar les quantitats recaptades: 62.508 pessetes en entrades ordinàries i 22.774 pessetes en concepte d'abonaments de 10 pessetes. Afegint aquells que tenien entrada lliure o de franc al recinte, podem concloure que la mostra podria haver tingut 80.000 visites o més.

<sup>263</sup> CASELLAS, Raimon, "La Exposición de Bellas Artes de Madrid", *La Vanguardia*, 20-11-1892, pàg. 5.

<sup>264</sup> *La Vanguardia*, 30-06-1891, pàg. 2.



El 1896 la recaptació va davallar una mica respecte al 1894 però, tot i així, es van recaptar 60.977 pessetes en entrades i 26.338 en abonaments, la qual cosa fa inferir un nombre de visitants similar i igualment considerable. No tenim dades de la darrera mostra, la del 1898, però les quantitats devien ser similars. Tampoc coneixem les entrades de l'exposició del 1892, que va ser exclusivament d'arts industrials però, a diferència de les altres, no sembla que representés un gran èxit de públic.

Tampoc no tenim dades quantitatives de les visites a la sala Parés, exceptuant la xifra no contrastada de 60.000 persones que les cròniques de l'època diuen que van visitar l'exhibició del quadre de Galofre Oller *Bòria avall* l'any 1892. En cas que fos certa, es tractava sens dubte d'una xifra excepcional.

Pel que fa a les exposicions nacionals, si comparem aquestes dades amb les xifres de visitants que proporciona Gutiérrez Burón, ens trobem que les mostres madrilenyes van aplegar un nombre molt inferior de visitants. Del 1887 es conserva la relació completa d'entrades i en dos mesos i mig –un període comparable al que duraven les mostres barcelonines- hi van passar 21.396 persones –en dies de pagament i gratuïts- que representaven un increment del 50% en relació amb la mostra anterior. La del 1887 sembla haver estat, però, una de les exposicions més concorregudes; en canvi, a la darrera mostra nacional del segle XIX, que va durar quinze dies menys de l'habitual, es van vendre només 9.000 entrades. En conseqüència, el nombre de visitants que van rebre les mostres barcelonines és considerablement superior al de les oficials que tenien lloc a Madrid. És més difícil, en canvi, conèixer el comportament i el gust del públic concurrent a les mostres barcelonines. S'intueix que al públic general li interessaven els quadres d'assumpte, però també és cert que feia temps que els espectadors barcelonins estaven avesats a veure altres quadres de caire més descriptiu, com paisatges, retrats, natures mortes i escenes quotidianes, i a fer-se una idea –per bé que incompleta- dels vents que bufaven a la resta d'Europa.

### **11.3.2. Les exposicions en els grans debats de la crítica de l'època**

Les exposicions municipals van contribuir, també, a la generalització de la crònica i de la crítica artística que, en el cas de Catalunya, es pot afirmar que és en el darrer decenni del segle XIX quan assoleix el seu punt de maduresa. Fins al moment, les sales privades d'exhibició, com és el cas de la Parés, havien estat centrals per als periodistes que feien la crònica de la vida artística a la ciutat. També la premsa catalana es feia ressò de les exposicions nacionals i d'altres mostres d'art estrangeres. La creació de la sèrie municipal d'exposicions va alimentar, també, el naixement d'una

crítica artística que, desempallegada de la simple crònica descriptiva, comença a assolir una caràcter modern. La figura paradigmàtica d'aquesta crítica moderna és sens dubte Raimon Casellas, en la formació del qual les mostres municipals hi han de tenir, creiem, algun pes. Casellas, vinculat estretament amb el nucli de *L'Avenç*, va col·laborar a *La Vanguardia* entre 1892 i 1899 i algunes de les seves millors crítiques són les que escriu a propòsit de les mostres barcelonines i, en ocasions, comparant-les amb les madrilenyes, de manera que genera tot un discurs entorn a com ha de ser l'art català modern. Si bé les considera superiors a les madrilenyes, Casellas no és condescendent amb les exposicions municipals, sinó que també se'n mostra crític en diversos aspectes. L'any 1894 va renunciar a formar part del jurat de recompenses (havia estat escollit entre els artistes) al·legant incompatibilitat amb el fet d'exercir de periodista. El 1896, en canvi, hi va formar part però va tenir diferències amb la resta de membres.

De fet, al llarg de la segona meitat de segle aflora un debat respecte a la missió que ha d'acomplir l'art coetani i a la funció de l'artista. Mentre que els pensadors o crítics més progressistes, com Casellas, defensen que l'artista ha de reflectir assumptes del seu temps, la tònica general de les exposicions nacionals sembla anar per un altre camí, més ancorat en la suposada tradició artística hispànica. La pintura d'assumpte seguia sent primordial, si bé el tema historicoromàntic havia estat en part substituït pel tema socialrealista, a l'estil de la famosa obra de Sorolla premiada el 1895, *¡Y aún dicen que el pescado es caro!*

Casellas es mostra molt crític amb l'exposició nacional del 1892, que titlla d'exposició dels "mamarrachos"<sup>265</sup>, atesa la manca de qualitat global de la mostra, entestada encara en els quadres de gran format i de factura mediocre, que contrasta amb les obres enviades pels artistes catalans, "unas cuantas docenas de obras modernísimas y vibrantes, relegadas á la sombra y al desprecio por la incompetencia de unas gentes que aparentan no saber nada de las actuales corrientes del arte, ni del valor estético de estas obras sinceras y veristas [...] ahogadas, por esa inmensa balumba de despropósitos pictóricos que inundan las Salas de la Exposición". Per demostrar que el seu judici és compartit per certa premsa madrilenya, cita el diari *La Época*, que també conclou que dels 1.300 quadres en sobren 800 que són "malísimos o inadmisibles". Casellas es queixa que en aquella exposició les grans *machinas* estan exposades en un saló a propòsit i ben il·luminades, "orondas, satisfechas, dotadas de tan excelente

---

<sup>265</sup> CASELLAS, Raimon, "La exposición de Bellas Artes de Madrid", 8-11-1892, pàg. 4.



luz, que enseñan sin rubor, la mayoría descomunales deficiencias, errores de bulto de esos en que no caería el más desaplicado dels *noys de Llotja*”, mentre que les obres de format més reduït estan en un saló inapropiat i mal il·luminat. En preguntar-se com han pogut admetre’s obres tan mediocres, insinua tripijocs en l’elecció dels jurats, i lamenta la ignorància que impedeix els jurats apreciar un retrat d’Erik Satie, de Ramon Casas –més tard comprat per Deering i avui a la Biblioteca Universitaria Northwestern- o el quadre de les *Herbejadors*, de Barrau.

Però veurem que Casellas no només critica la manca de criteri dels jurats d’admissió de les exposicions nacionals, sinó també la dels artistes, ja fossin espanyols o catalans, en l’elecció d’uns temes poc innovadors, pensats per agradar el gran públic. Es dona la circumstància que en aquella exposició, celebrada a la tardor per fer-la coincidir amb la commemoració del 400è. aniversari del descobriment d’Amèrica, Galofre Oller havia presentat la cèlebre pintura *Bòria avall*, subtitulada *Pena de azotes*, sobre el costum d’exhibir els delinqüents pels carrers de la ciutat de Barcelona mentre els assotaven, com a escarni. Galofre havia concebut l’obra pensant en triomfar a Madrid on, de fet, va obtenir una meritòria medalla de segona classe, però on va triomfar va ser sobretot a Barcelona, ja que prèviament havia exposat la seva obra a la sala Parés amb gran èxit. El públic va concórrer atret per l’assumpte morbós, que encara restava en el record dels barcelonins, i per la factura realista i detallista del quadre. La premsa en general va lloar l’obra, si bé també va rebre crítiques. Apelles Mestres va criticar la poca fidelitat de l’episodi a la història, mentre que per a Mañé i Flaquer, en canvi, el pintor podia prendre’s llicències històriques si volia aconseguir un quadre d’efecte. Yxart i Casellas van subratllar algunes limitacions formals i compositives però, sobretot, la impossibilitat de construir una pintura catalana moderna amb assumptes antiquats i poc realistes que, malgrat el naturalisme d’alguns detalls, es notava que eren obres de taller. Casellas, però, ja havia intuït el divorci entre públic i crítica: “Esta es, en suma, la impresión que he sacado de *Pena de azotes*, obra que, en verdad, representa para su autor un esfuerzo digno de loa, esfuerzo que, ó mucho me engaño, ó ha de verse recompensado por el aplauso y aun por la admiración de las muchedumbres”<sup>266</sup>. L’episodi del quadre de Galofre Oller és paradigmàtic per entendre l’elecció de les temàtiques: l’obra tenia tots els ingredients per triomfar a Barcelona -atès que recreava un fet històric lligat a la ciutat-, però també perquè era un assumpte dramàtic i morbós, tractat de manera detallista, que feia encuriosir espectadors de tota mena i que feia pronosticar també un triomf a Madrid.

---

<sup>266</sup> CASELLAS, Raimon, “Bellas Artes”, *La Vanguardia*, 17-6-1892, pàg. 1. Sobre la polèmica del quadre, vegeu: CASTELLANOS (1981).

Així doncs, entre les mancances de les exposicions nacionals, que Casellas jutja de retrògrades; les limitacions de les barcelonines, que li semblen poc ossades, i l'audàcia d'algunes ambients artístics estrangers, el crític teixeix el seu discurs finisecular que servirà de base del discurs estètic de la plàstica modernista: "La pintura tradicional, lo mismo en Francia que en el mundo entero, va agotando en estériles manifestaciones las últimas energías de su vitalidad. Después de visitar estas oficiales exhibiciones del arte de la Escuela, es cuando uno se afirma en la convicción de que estamos asistiendo al epílogo de algo que interesa por su historia, pero que se cae á pedazos para no levantarse jamás; epílogo fatal y lógico que sería grandemente desolador para los amantes de lo Bello, sino coincidiese, como por fortuna coincide, con la aurora de un arte joven, tal vez desmañado y torpe como todos los organismos nuevos, pero brioso, potente, iniciador, con todos los ensueños del porvenir, con todos los empujes de la pubertad. Este arte es el que ha de solicitar nuestro estudio y atención, pues en cuanto al otro...dejaremos buenamente, como dicen las Escrituras, que los muertos entierren á sus muertos"<sup>267</sup>.

La celebració de les mostres municipals va permetre a Casellas construir un discurs sobre les arts plàstiques catalanes i la seva evolució en la dècada crucial que va des del 1888 fins a la fi del segle. El crític, que coneixia perfectament els artistes més moderns de l'esfera internacional, podia constatar que una part important dels artistes catalans progressaven d'acord amb l'evolució de les tendències artístiques més innovadores. Les exposicions li permetien contrastar de forma evident que una part de l'art català estava en una posició d'avantguarda, per davant de la resta d'artistes peninsulars -amb algunes excepcions-, i per davant de la majoria dels artistes europeus que concorrien als certàmens, que no eren els més innovadors. La celebració periòdica de les mostres municipals permetia que el crític pogués constatar aquesta evolució, certamen rere certamen.

Altres crítics menys progressistes, com Josep Roca i Roca, també van ser conscients de la necessària evolució de les arts plàstiques a Espanya i del paper capdavanter dels artistes catalans. Parlant de la mostra madrilenya de 1892, en què predominaven les grans teles "kilomètriques" amb receptes de taller, segons el crític, les obres més sinceres i naturalistes dels artistes catalans foren relegades a l'oblit, en nom d'un art mal anomenat "nacional", que diu basar-se en els grans mestres espanyols: "Pero la

---

<sup>267</sup> CASELLAS, Raimon, "París Artístico", *La Vanguardia*, 10-5-1893, pàg. 4. La crítica va ser feta a propòsit de l'exposició de la Societat d'Artistes Francesos, als Camps Elisis de París.

evolució pictòrica que se realitza en el estranjero ha entrado en España por Cataluña, como por Cataluña entraron en nuestra nación otras muchas cosas buenas que en ella se han aclimatado á la postre, así en el orden material, como en el de la inteligencia. Y yo por mi parte considero asegurado el triunfo de la escuela llamada modernista ó cuando menos su legítima influencia en la pintura general, siempre que los adeptos, llevados del calor de la lucha no extremen sus procedimientos, y procuren librarse ante toda de merecer la nota de frívolos é insustanciales, buscando para no merecerla, algo más que la reproducción exacta y servil del primer objeto que se les presente á la vista, algo que hable ai corazón y excite el sentimiento<sup>268</sup>.

En un discurs regeneracionista propi de l'època, Roca opinava que la plàstica catalana podia tenir el paper regenerador de la plàstica espanyola: "Los procedimientos de la verdad aplicados á un fin artístico darán por resultado la regeneración de la pintura española, y aquellos que aún se encariñan con las rutinarias imitaciones de pintores más ó menos ilustres, no podrán menos de rendirse á la evidencia".

A diferència de Casellas, que abominava de la pintura d'història, per Roca no s'havia d'excloure, "pero bueno será que quien no posea condiciones geniales para retrotraerse á los tiempos que fueron y encarnarse en ellos renuncie buenamente á un empeño tan heroico".

Als antípodes de Casellas, trobem el crític més influent del segle XIX, Francesc Miquel i Badia, des de la plataforma del *Diario de Barcelona*. Deutor de la visió educativa de la pintura, Miquel presencia la decadència de la pintura d'assumpte al llarg de la dècada en què es desenvolupen les exposicions barcelonines. D'una primera postura contrària a l'avantguarda, representada pel grup de Casas i Rusiñol i pels bascos Regoyos i Zuloaga, el crític acaba el 1898 eixamplant una mica la seva mirada i acceptant amb condescendència alguna de les obres dels artistes anteriors.

També cal citar altres personalitats, com Josep Yxart, que va conrear tant la crítica artística com, sobretot, la literària, i l'industrial Antoni Garcia Llansó, que van escriure algunes crítiques sobretot a *La Ilustración Artística*; Jacint Laporta, a *La Ilustració Catalana*, al costat de Joaquim Cabot, que també escrigué a *La Renaixensa*. Finalment, cal esmentar, entre d'altres, els comentaristes de les revistes satíriques, com *La Esquella de la Torratxa*, que dedicaren cròniques informals sobre les obres

---

<sup>268</sup> *La Vanguardia*, 11-12-1892, pàg. 4.

que es podien veure a les sales, acompanyades de dibuixos caricaturescos d'algunes de les pintures i escultures, amb comentaris jocosos. Un dels cronistes habituals fou l'escriptor i articulista de *La Vanguardia*, Josep Roca i Roca, que signava amb les inicials P. del O. Com hem explicat abans, la paròdia fou consubstancial a la pròpia exposició, ja fos des de la premsa satírica o des de les societats humorístiques. El director de museus, Josep Lluís Pellicer, vinculat a l'exposició humorística de la societat "Lo Niu Guerrer" del 1895, també va ser assidu dibuixant a *La Esquella*.

#### **11.4. Balanç de les adquisicions d'obres procedents de les exposicions amb destinació als museus.**

Bona part de les obres d'arts plàstiques que actualment conformen la col·lecció d'art modern del MNAC van ingressar en un moment coetani a la seva realització, gràcies a les polítiques d'adquisició d'obres procedents de les exposicions de belles arts, per part de l'ajuntament de Barcelona i, a partir del 1907, de la moderna Junta de Museus. Així doncs, moltes obres realitzades a la fi del segle XIX van entrar a formar part de la col·lecció del museu en l'època en què foren creades o poc després ja que, en aquest sentit, cal afegir les obres –en un nombre no menyspreable– que foren adquirides per la Diputació en les mateixes exposicions i que el 1906 van acabar ingressant també al Museu de Belles Arts, i encara cal afegir altres obres adquirides en les mateixes mostres per particulars i després donades.

La petita col·lecció inicial de l'ajuntament, que l'any 1891 constava només d'una trentena d'obres, s'engrandirà gràcies a les compres realitzades en les exposicions successives que es van celebrar a partir d'aquesta data, amb obra d'artistes catalans, espanyols i estrangers, dins una política d'adquisicions encara erràtica i poc definida que pretenia crear un museu generalista i universalista. Efectivament, de l'estudi de les adquisicions, ens atrevim a afirmar que l'esperit de les polítiques municipals i de les juntes de museus de l'època no era conformar una col·lecció d'art català, sinó una col·lecció catalana d'art; és a dir, no es pretenia adquirir només obra d'artistes locals per conformar les col·leccions del museu de belles arts, sinó que hi havia una idea més universalista de constituir un museu que pogués mostrar, amb un caràcter didàctic, el caràcter i l'evolució de l'art coetani, il·lustrat amb diferents tendències i gèneres, locals i foranes, com succeïa en altres capitals europees. El cert és que la gran concurrència catalana va comportar que, en nombres absoluts, els artistes que més es van beneficiar de les compres fossin catalans, tot i que no es pot menysprear el nombre de compres d'obres d'artistes espanyols i estrangers. Això pot aplicar-se també en el cas de les adquisicions de la Diputació que, passats uns pocs anys,

enguixarien la col·lecció del museu. Una altra cosa és que els homes del segle XIX se'n sortissin en el seu comès. Considerant el conjunt de compres, nacionals i internacionals, és ben cert que la col·lecció amb pretensions d'internacionalitat era força incompleta i no sempre amb obres de gran qualitat i, a més, per les raons ja esmentades, estava caracteritzada per un predomini de l'art català. Entre l'obra estrangera, estan ben representats els països de Bèlgica, Holanda, França, Itàlia – sobretot en escultura- i, en menor grau, Alemanya i l'Imperi Austrohongarès.

A partir de la constitució de la moderna Junta de Museus, el 1907 i, sobretot, durant l'etapa en què Folch i Torres es feu càrrec dels museus a partir del 1920, és quan prengué forma la idea de constituir un museu d'art català, tan d'època antiga com moderna. De fet, Folch, que era defensor de la idea de tenir una col·lecció d'art català, va escriure uns mots en relació amb les limitacions dels museus que pretenien abastar l'art internacional, les quals podien aplicar-se a la col·lecció del museu barceloní: "Aquests museus de pintura i escultura contemporània solen tenir caràcter internacional; un caràcter internacional però generalment mancat i sempre amb preponderància de l'art nacional. Potser en l'aspecte d'equilibri i ponderació entre les seccions dels diversos països, un dels millors d'Europa és la Pinacoteca nova de Munic. El Luxemburg és gairebé tot francès, i en el de Berlín la pintura alemanya hi prepondera. A Brussel·les passa igual que a Berlín i seria millor fer una bona galeria d'art modern nacional que una galeria amb pretensions d'internacional incompleta"<sup>269</sup>.

Com s'ha dit, aquestes obres van ser comprades, doncs, majoritàriament, en la mateixa època en què van ser fetes. En conseqüència, els jurats que formularen les propostes d'adquisició van haver de jutjar la conveniència de comprar obres amb destinació al naixent museu sense el sedàs de la perspectiva històrica. Les obres que foren comprades, lluny de ser homogènies, mostren la varietat d'estils de la primera dècada modernista –entenent el terme d'una manera laxa. Les obres que van ingressar en aquesta dècada, durant la qual s'imposa el modernisme artístic, formen un conjunt "que ha restat com un dels pilars de la col·lecció d'art català que actualment es conserva al MNAC"<sup>270</sup> i que no es va dispersar malgrat els canvis en la gestió, concepció i ubicació del museu fins als nostres dies.

---

<sup>269</sup> FOLCH I TORRES, Joaquim, "Els museus d'art i arqueologia VII. Els museus de records històrics, els d'art popular i els d'art modern", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 29-11-1929, citat per MARCH, Eva (2006), pàg. 290.

<sup>270</sup> DOÑATE (2009), pàg. 13.

A diferència d'una bona part de les obres, sobretot de grans formats, que es presentaven a les exposicions oficials de belles arts de Madrid, que eren fetes amb la sola finalitat de ser exhibides en la mostra i pel prestigi o els privilegis que comportava rebre un premi que en general estava associat a l'adquisició de les peces, en el cas de Barcelona, les exposicions no fan consolidar el costum, entre els artistes, de fer les obres pensant en les mostres biennals. Més aviat semblaria que exposen l'obra que tenen disponible en aquell moment per a la venda, la qual no sempre és la millor, ja sigui perquè han venut prèviament peces més bones a compradors particulars en altres exposicions (fonamentalment a la Parés) o bé perquè les havien fet per encàrrec. En alguns casos, alguns dels propietaris –o els mateixos artistes- exposen obres que no estan destinades a la venda. Per tant, la sola existència de la sèrie de mostres no fou, potser, prou motiu perquè els artistes catalans s'hi sentissin obligats a preparar obres de forma expressa per a les exposicions. Hi ha algunes excepcions, com l'obra de Francesc Masriera *Una melodia de Schubert*, presentada el 1896 per a lluïment de l'autor; o l'obra de Ramon Casas, *La processó del Corpus* (1898), que recreava un fet luctuós que havia tenir lloc el 1896 –la bomba del carrer dels Canvis Nous al pas de la processó- i que sembla feta de manera expressa per ser mostrada en l'exposició i causar un cert impacte emocional entre el nombrós públic, el qual podia recordar l'atemptat que havia tingut lloc dos anys enrere, justament quan estava oberta la mostra del 1896.

Una de les crítiques que més va rebre el certamen va ser la prodigalitat dels jurats a l'hora de premiar obres i també la fragmentació del pressupost d'adquisicions en múltiples compres. Aquesta benevolència, que per a molts crítics es girava en contra de les exposicions en fer-les poc selectives amb la qualitat, s'explica en part per la manca d'altres incentius per als artistes. Especialment els artistes forans esperaven algun tipus de compensació per les despeses que representava presentar les seves obres a una mostra d'art poc consolidada entre les europees. Pel que fa a les compres, recordem que el limitat pressupost incloïa l'adquisició d'obres i peces tant d'arts plàstiques com aplicades, de manera proporcional, per tal d'anar fomentant d'obra els museus. Però aquesta visió no fou compartida per tothom. Per al crític de *La Esquella de la Torratxa*, la màxima del jurat és “comprar molt, valgui o no valgui”: “Desdenyar obras distingidas ab primera medalla, per adquirirne d'altras que tot just han obtingut menció honorífica ¿a qué respon aquest tendencia? Si's presentés á la Exposició una obra pictórica ó escultórica de las que fan época ¿no valdria mes, pels efectes del foment del Museo, donar per ella sola las 75.000 pessetas que per adquisicions destina l'Ajuntament de Barcelona, que no distribuirlas com pa beneyt,

en una forma completament acomodaticia?”<sup>271</sup>. Si bé és cert que el jurat de compres va obviar la compra d’algunes obres interessants, cal recordar que amb el pressupost disponible no era possible comprar primeres medalles molt cotitzades ni tampoc totes hi van estar a la venda o els seus autors es van avenir a acceptar la taxació de l’ajuntament. També cal recordar que algunes compres i premis del jurats no estaven pensades per al museu sinó que tenien caràcter d’estímul dels artistes emergents. Això dit, en general, la majoria d’obres comprades –sobretot d’artistes catalans- foren també les que havien estat més aplaudides pels crítics, conservadors o progressistes, que van coincidir amb la selecció del jurat el qual, recordem-ho, estava en part compost per membres escollits entre els propis expositors.

#### **11.4.1. Les adquisicions de pintura**

El MNAC és conegut, entre d’altres, per la seva rellevant col·lecció de pintura modernista –o d’època modernista- que és fruit, en part, de les adquisicions que es realitzaren com a resultat de la sèrie d’exposicions institucionals entre 1891 i 1911. Es tracta d’un conjunt heterogeni, que no és el resultat d’unes polítiques d’adquisició planificades, sinó que els jurats triaren, d’acord amb el seu gust estètic i el pressupost disponible, una sèrie d’obres que reflecteixen prou bé la varietat de corrents pictòrics del moment. Entre la pintura adquirida trobem ben representada la tendència potser menys innovadora de l’època, però segurament la més popular, l’anecdotesme, un tipus de pintura, habitualment de gènere, de factura realista, que representa assumptes intrascendents narrats de forma meticulosa o de manera més solta, segons el cas. Solen ser escenes amables, del gust de la burgesia, ambientades en entorns urbans o rurals, aristocràtics o humils, amb profusió de figures humanes. El paradigma d’aquest corrent podria ser la cèlebre pintura *Exposició pública d’un quadre*, de Joan Ferrer Miró, una obra que va ser adquirida per la Diputació durant la mostra universal del 1888. Obres similars van ser adquirides en les mostres estudiades, entre les quals peces de Francesc Miralles, Romà Ribera, Francesc Masriera o Fèlix Mestres, entre d’altres.

Conviu amb l’anecdotesme una altra tendència que, liderada per Ramon Casas i Santiago Rusiñol, és el motor de la renovació de la pintura catalana i que proporciona una de les bases de l’estètica modernista. Els anys 1890 i 1891, en sengles exposicions conjuntes a la galeria Parés, Casas i Rusiñol mostraren pintures fetes durant la seva estada a París, amb uns postulats estètics que superaven l’anecdotesme

---

<sup>271</sup> P. del O. “Crònica”, *La Esquella de la Torratxa*, núm. 1011, 27-5-1898, pàg. 347.



i que revelaven l'influx dels ambients parisencs, amb temàtiques sense assumpte, amb el teló de fons dels suburbis i noves solucions compositives, que van sorprendre –i contrariar– el públic habitual de la sala Parés. Quan el 1891 Casas i Rusiñol van exposar part d'aquella obra a la mostra municipal, el jurat de recompenses no va dubtar a proposar l'adquisició de dues obres cabdals del modernisme: *Plein Air*, de Casas, i *Laboratori de la Galette*, de Rusiñol, fet que ens fa pensar que el camí de renovació iniciat per aquests pintors era progressivament acceptat pel públic i la crítica. En mostres posteriors seran comprades altres obres emblemàtiques, com és el cas de *Corpus*, presentada el 1896, seguint la tònica de *Garrote vil* (1894), que va preferir presentar a Madrid (1894), on va ser comprada. En el seu conjunt, però, la major part de les obres de Casas i Rusiñol que actualment formen part del MNAC són fruit de les compres en les mostres municipals, sinó de donacions o compres posteriors i és que tant Casas com Rusiñol van exposar assíduament i amb èxit en altres mostres a Barcelona i arreu. Els jurats de recompenses i adquisicions també van premiar i comprar obres d'artistes més joves que aviat integraran la segona generació modernista, com Canals, Nonell, Mir, Sunyer, Pichot i Gual.

Una altra de les tendències ben representades en les compres del darrer decenni del segle XIX amb destinació als museus és la simbolista, a l'entorn dels artistes vinculats majoritàriament al Cercle Artístic de Sant Lluc, creat el 1893 d'una escissió amb el Cercle Artístic. Com en el cas de Casas i Rusiñol, la Sala Parés va acollir el mateix 1893 una exposició d'aquests artistes i, poc després, en les mostres municipals del 1894 i del 1896 es van poder veure obres d'artistes del Cercle i foren comprades diverses pintures de Joan Llimona, Dionís Baixeras, Joaquim Vancells, Lluís Graner i Alexandre de Riquer, de qui també cal esmentar el cartell de la mostra del 1896. També es podria considerar dins aquesta tendència la pintura de Rusiñol *Novel·la romàntica* (1894).

Finalment, també estan ben representats els pintors hereus del realisme de Martí Alsina i del paisatgisme de l'escola d'Olot i Joaquim Vayreda: Modest Urgell, Arcadi Mas i Fontdevila, Joaquim Vancells, Enric Galwey, Eliseu Meifrèn o Joan Roig i Soler. Cal indicar que en els darrers anys del segle XIX, van morir alguns dels grans pintors catalans de l'època, als quals la celebració de les mostres havia agafat en el final de les seves carreres i, a més, en una cruïlla amb les noves tendències: és el cas, entre d'altres, de Benet Mercadé, Joaquim Vayreda, Ramon Martí Alsina i Lluís Rigalt.

Es va adquirir poca obra d'artistes espanyols però, en tot cas, de manera proporcional –i fins i tot per sobre- de la seva participació real a les mostres. Entre les compres de l'ajuntament i de la Diputació s'adquiriren peces d'Emilio Sánchez Perrier, José García Ramos, José Villegas, Marceliano de Santamaría, Joaquín Pallarés o Nicolás Alpérez, entre d'altres.

Pel que fa als artistes estrangers, alguns dels pintors dels quals es va adquirir obra, si bé ofereixen aspectes interessants en la seva trajectòria, no van passar de ser pintors menors: és el cas dels holandesos Siebe ten Cate o Hendrick Willem Mesdag, de l'alemany Hans von Bartels o de la francesa Amélie Beauvy-Saurel. Puntualment, es poden destacar algunes obres de Morbelli, Delahaye, Macaulay, Tito, Aken i Leemputten, però mai es va tractar d'obres d'avantguarda o, en tot cas, l'obra comprada a certs artistes catalans fou més moderna.

En estudiar la pintura –i, en menor mesura, l'escultura- presentada a les exposicions municipals, cal indicar que la gran absent és la pintura d'història i, consegüentment, els grans formats que eren habituals en les exposicions nacionals de Madrid. Com bé va estudiar Gutiérrez Burón, en relació amb la pintura de les exposicions madrilenyes del segle XIX, el factor nacionalista espanyol és determinant per explicar l'auge i valoració de les arts plàstiques que exalçaven assumptes heroics –amb més o menys inventiva- de la història d'Espanya. Per tant, des de l'àmbit oficial de les exposicions madrilenyes, l'art actua com a element coadjuvant de la unitat de la “nació espanyola” i, en conseqüència, “los artistas comienzan a ser tratados como detentadores de patriotismo, tanto por la labor que realizan de difusión de los valores de la patria en el interior, como por ser los “únicos” sostenedores del prestigio e identidad nacional en el exterior”<sup>272</sup>. Això fa que l'artista que participa en les exposicions nacionals invoqui el patriotisme quan es tracta d'aconseguir que l'estat el premiï amb la compra d'obres, i també fa que la crítica i el públic esperin trobar aquesta manifestació patriòtica, però no és menys cert que, amb el temps, com també assenyala Gutiérrez Burón, la pintura d'assumpte històric, ancorada en un realisme d'arrel romàntica caduc, impedirà la penetració de corrents d'art foranes innovadores que duran les mostres madrilenyes a un *cul-de-sac*. Com hem vist, al llarg del segle XIX la pintura d'història monopolitzarà els premis més destacats de les exposicions nacionals, si bé a partir de les tres darreres mostres de la centúria -1895, 1897 i 1899- s'advertirà un canvi de tendència a favor de la pintura de gènere i de paisatge.

---

<sup>272</sup> GUTIÉRREZ BURÓN (1987), vol.1, pàg. 166,

D'altra banda, hi ha un altre element a tenir en compte que, si bé no té relació directa amb la valoració de la pintura d'història, sí la té amb el fervor nacionalista que es respira en les exposicions oficials: la reivindicació permanent de l'escola espanyola de pintura, realista i naturalista, enfront del suposat convencionalisme francès o de l'idealisme italià; una reivindicació que, mal entesa, propicia també l'estancament de la pintura espanyola de l'època. Aquesta defensa a ultrança de la pintura deutora de Velázquez i Goya anava unida al rebuig de qualsevol signe d'estrangerisme i, especialment, d'afrancesament. Recordem, en aquest sentit, l'episodi en què els pintors Rusiñol, Casas i Mas i Fontdevila són acusats per alguns crítics de l'exposició nacional del 1892 d'aportar estrangerismes a la pintura espanyola. En síntesi, es pot considerar que l'espanyolitat –de factura i de tema- de la plàstica ocuparà un dels primers llocs en l'escala de valoracions artístiques entre els crítics i els jurats de les exposicions madrilenyes.

Pel contrari, l'element nacionalista en el sentit en què és aplicat en les mostres oficials no és perceptible en el cas de les exposicions catalanes. No hi ha una reacció anàloga ni per part del públic, ni de la crítica, ni dels jurats pel que fa a l'exaltació dels episodis gloriosos de la història de Catalunya o d'Espanya que justifiqui una atenció preferent per aquest tipus d'assumpes. La pintura d'història, entesa com a mitjà d'exaltació de les virtuts nacionals o per educar el poble, ja feia temps que havia donat pas a una plàstica que s'interessava per la contemporaneïtat –de caire més anecdòtic o més social- o per altres gèneres més descriptius i menys narratius, com el paisatge rural o urbà, el retrat, la vida quotidiana o la natura morta. Tampoc es dóna una hipervaloració de l'escola espanyola de pintura, com a conseqüència del rebuig de les noves escoles europees; tot el contrari: com hem tingut ocasió de veure, les mostres barcelonines tenen com a tret essencial la seva obertura –de vegades, fins i tot, amb una certa desmesura- a l'art forà.

#### **11.4.2. Les adquisicions d'escultura**

Pel que fa a l'escultura, el nucli inicial de la col·lecció d'escultura moderna del MNAC també deriva de les compres amb motiu de les exposicions municipals. Cal dir, però, que no ens ha arribat tot el que es va comprar –si bé, en general està documentat- ja que l'escultura té un problema inherent de conservació, que ha provocat la destrucció o deteriorament d'alguns originals, atès que la gran majoria de peces es van adquirir com a models en guix o terracuita i, si bé va existir la voluntat de passar-los a marbre o bronze, només una part es va executar en materials permanents. Aquest problema de

conservació també el van patir les escultures adquirides en les exposicions nacionals, majoritàriament guixos, que en la seva majoria han estat destruïdes, si bé una part van esdevenir monuments públics<sup>273</sup>.



**Vista del saló central del Palau de Belles Arts, amb la secció d'escultura, durant la mostra de 1898 (*La Ilustración Artística*, núm. 857, 30-5-1898)**

Atès que la renovació de l'escultura arriba més tardanament que en el cas de la pintura, en el decenni 1888-1898 no van ingressar peces emblemàtiques encara, amb alguna excepció, si bé responen als usos estilístics de l'època. La majoria de les peces són d'escultors catalans, amb una sòlida formació acadèmica. Estudiant l'heterogeni conjunt de peces escultòriques adquirides, advertim dos grans grups, el més nombrós dels quals està format per una escultura eclèctica, hereva del neoclassicisme i del realisme imperants en el vuit-cents, en què l'escultura de factura acadèmica idealista havia donat pas a una escultura naturalista que recreava assumptes històrics, religiosos o costumistes. També hi ha força estudis figuratius, en què l'escultor cerca la representació naturalista dels cossos o bustos d'infants, adults i vells, i també es manté la representació de fauna o de figures humanes i animals en interacció. El segon grup està format per escultures que deixen enrere el passat per avançar cap a un simbolisme que en les nostres contrades s'assimila al modernisme escultòric i que dominarà el primer decenni del segle XX. Per tant, si bé, en comparació amb la pintura, l'evolució cap a la modernitat és menys radical en el cas de l'escultura, per la dificultat de plasmació de certs assumptes, la tendència cap al simbolisme és evident, desplaçant l'antiga supeditació a la narració. Aquesta tendència simbolista s'adverteix en els títols: modèstia, remordiment, suggestió, enyorança, inquietud, redempció,

<sup>273</sup> Vegeu: REYERO (2002).

pregària, sovint amb un rerafons religiós que dificulta l'adscripció a un sol gènere. Per tant, podem concloure que també en el cas de l'escultura, els jurats van adquirir peces de gran diversitat formal i temàtica, de totes algunes de la tradició del vuit-cents i d'altres que prefiguren les novetats de la fi de segle. Això no obstant, artistes més avantguardistes però també més marginals, com és el cas de Carles Mani, que hi exposà diversos cops, van passar gairebé desapercebuts.

	Història, mitologia	religió	gènere, anecdotisme	al·legoria, símbol	figura, retrat	fauna	Total compres
<b>1891</b>	1	4	6	4	7	2	24
<b>1894</b>	1	4	2	4	0	1	12
<b>1896</b>	2	2	2	7	3	3	19
<b>1898</b>	1	2	3	7	5	1	19

**Gèneres escultòrics de les obres adquirides per l'Ajuntament i la Diputació en les mostres de belles arts (1891-1898)**

Entre el primer grup d'escultors trobem alguns que ja eren des de feia temps assidus a les exposicions nacionals: Manuel Fuxà, Josep Montserrat, Josep Campeny, Josep Carcassó, Rafael Atché, Joan Vancells i els Vallmitjana. Entre els escultors que inicien la renovació del llenguatge escultòric trobem Josep Llimona, Enric Clarassó, Miquel Blay i Eusebi Arnau, tots ells vinculats al Cercle Artístic de Sant Lluc. L'escultura emblemàtica d'aquest grup és, sens dubte, *Els primers freds*, de Miquel Blay i, si no hagués estat pel trist episodi en què *Bes de mare*, d'Arnau, va ser acusada de plagi, segurament aquesta peça hauria estat premiada o adquirida pel jurat. Una de les poques peces que la junta de museus de l'època va adquirir fora de les mostres municipals va ser justament una altra obra d'Arnau que avui és una peça emblemàtica del MNAC, *Barcelona*, un bust femení que representava al·legòricament la ciutat. Aquest guix formava part d'un projecte presentat al concurs del monument a Rius i Taulet, que Arnau va realitzar juntament amb Puig i Cadafalch. Si bé no va guanyar, a proposta de Pirozzini, que estava al jurat, la junta el va adquirir i posteriorment se'n va fer el buidat en bronze. Cal indicar que, amb el temps, el bell rostre de *Barcelona* serà reproduït pel mateix Arnau en les medalles commemoratives de les exposicions municipals del segle XX<sup>274</sup>. Dins aquest grup de renovadors, encara cal afegir escultors novells, com Gargallo i els Oslé, que tot just iniciaven la seva carrera artística. Pel que fa als escultors estrangers, es van comprar peces força convencionals, sobretot d'artistes italians, com Rossi, Marino, Apolloni i Sarti, i francesos, com Charlier, Boucher i Dupon.

<sup>274</sup> Vegeu: MARÍN (2005); OJUEL (2007).

Com s'ha dit, aquests escultors catalans van evolucionar, sobretot a partir del 1900, cap a una escultura simbolista, que va ecllosionar sobretot a la mostra del 1907, en la qual també es van poder veure obres de dos escultors molt influents: Rodin i Meunier.

La gran majoria de peces que consten en el museu l'any 1906 foren adquirides en les mostres municipals (66 de 81) i encara n'hi havia que no estaven exposades perquè s'havien comprat per estimular la carrera d'artistes novells i, tal vegada, no es van considerar prou meritòries.

### **11.4.3. Altres adquisicions**

Pel que fa als dibuixos, cal dir que aquesta secció va tenir sempre un gran protagonisme en les diferents mostres, juntament amb el gravat, l'escenografia i els projectes arquitectònics o de disseny. El conjunt de peces adquirides en les mostres que ens ocupen no és homogeni, sinó que demostra una gran individualitat dels autors i amb una presència relativa dels artistes estrangers. Distingim una sèrie de dibuixos convencionals i uns altres amb un llenguatge més nou. En el decenni del 1888-1898 es van comprar 46 dibuixos en les exposicions, als quals cal sumar uns 25 més que van adquirir les juntes fins al 1906. Cal dir, però, que el gruix més gran de dibuixos que consten en el catàleg del museu aquell any és fruit de les donacions de la vídua del pintor Galofre (61), de la compra de l'obra de Josep Lluís Pellicer (183), poc després de la seva mort, i d'altres donacions (20). Aquesta col·lecció es veurà aviat incrementada per la donació dels retrats al carbó de Ramon Casas (1909), per l'adquisició de la col·lecció de Casellas (1911) i per la de Plandiura (1932). Pel que fa als gravats, alguns van ser adquirits en les mostres del darrer decenni del segle XIX, però un bon nombre es va comprar en la del 1907 i amb motiu d'altres certàmens o bé van ingressar com a donacions.

Pel que fa a les arts aplicades, cal recordar que la darrera dècada del segle XIX és fonamental per explicar l'eclosió de les arts decoratives modernistes i la mostra del 1892 és una fita cabdal del procés, però no va comportar cap adquisició. En canvi, en les seccions d'arts aplicades de les mostres dels anys 1896 i 1898 es van adquirir algunes peces, nacionals i estrangeres, dels diferents grups de la secció d'arts industrials, que demostren la voluntat de crear una col·lecció d'arts industrials. Aquestes compres, exceptuant-ne algunes exhibides al Museu de Reproduccions, no van ser exposades fins a la creació del Museu d'art decoratiu i arqueològic a l'Arsenal. Actualment aquestes peces es troben al MNAC o a diferents museus monogràfics (Museu d'Arts Decoratives, Museu de Ceràmica, etc.) De fet, bona part dels objectes



decoratius d'aquests museus no procedeix de les mostres que estudiem, sinó que s'han adquirint amb posterioritat a la seva creació, quan van deixar d'estar en ús pel canvi de moda o de funció.

Com a conclusió, podem afirmar que les polítiques de col·leccionisme públic durant el decenni 1888-1898 es basen quasi exclusivament en la compra d'obra en les exposicions. Aquestes adquisicions, al seu torn, depenen dels gust estètic dels jurats i estan condicionades per les limitacions econòmiques que determinen, en general, que els jurats optin, amb el pressupost disponible, per prioritzar la quantitat per sobre de la qualitat. No tot respon a l'atzar o a l'oportunitat del moment, sinó que existeixen unes certes idees que guien la política d'adquisicions d'obra coetània: han de ser d'artistes vius, l'obra dels quals sigui prou representativa de les diferents tendències artístiques arreu d'Europa, Catalunya i Espanya i, complementàriament, també s'adquireixen, com a estímulo, obres d'artistes novells amb carreres que es jutgen prometedores.

A partir del segle XX, la situació poc favorable per a l'organització de mostres d'art –si més no fins al 1907– farà que la Junta de Museus adquireixi obres, antigues o modernes, per altres vies, aprofitant conjuntures i oportunitats diverses. També cal sumar les donacions, com la de Camil Fabra, marquès d'Alcella, que constava de 105 quadres d'artistes catalans i espanyols, adquirits sobretot els anys setanta i vuitanta del segle XIX, entre els quals es trobaven dues peces de Jan van Beers que van ser vistes a l'exposició del 1891. A partir del segle XX, si més no el primer decenni, per limitar l'ingrés d'obra d'artistes contemporanis, la Junta de Museus (i les seves predecessores) van fixar com a criteri preferent l'ingrés d'obra d'artistes finats al museu, excepte en les compres provinents de les exposicions d'art i en les donacions.

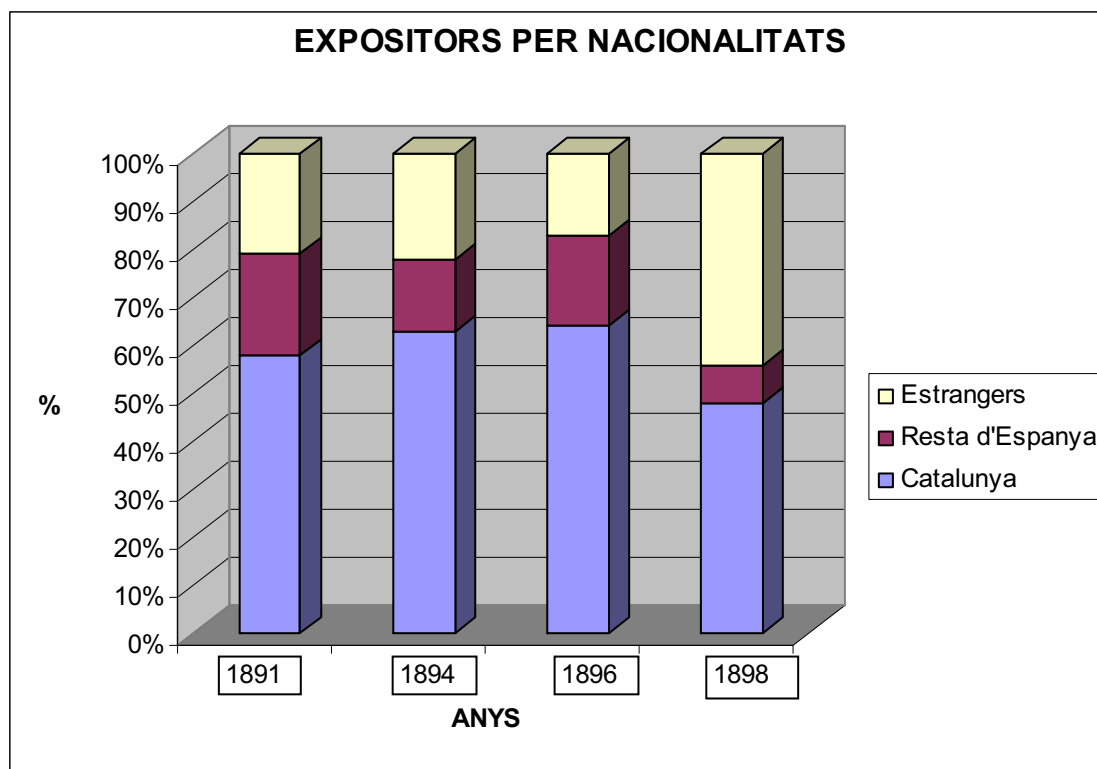
### **11.5. L'impacte de les exposicions en la vida artística barcelonina**

Tot i que, com s'ha indicat repetidament, la pretensió europeïsta de les mostres barcelonines es va quedar a mig camí per la manca de renom i tradició de Barcelona com a capital artística, i tampoc es van atreure grans firmes espanyoles, l'impacte sobre la promoció de l'art i dels artistes catalans fou notable. Els artistes catalans sempre se situaren entre el 50 i el 65% del total d'expositors de belles arts, mentre que hi va haver un repartiment més o menys equitatiu entre els artistes espanyols no catalans i estrangers, excepte en la mostra del 1898, en què hi va haver una nombrosíssima concurrència estrangera. Pel que fa a les seccions d'arts industrials, gairebé el 90% dels expositors eren espanyols, dels quals l'any 1896 un terç eren de fora de Catalunya, mentre que l'any 1898 només ho foren un 10%.



	1891	1894	1896	1898
<b>Total expositors de belles arts</b>	625	689	489	851
<b>Catalans</b>	366 (58%)	435 (63%)	312 (64%)	412 (48%)
<b>Espanyols no catalans</b>	129 (21%)	102 (15%)	92 (19%)	64 (8%)
<b>Estrangers</b>	130 (21%)	152 (22%)	85 (17%)	375 (44%)

Relació d'expositors espanyols/catalans i estrangers (elaboració pròpia)



Per disciplines, dins el grup d'expositors espanyols, els no catalans eren més nombrosos en el grup de pintura, que no pas en altres grups de belles arts, com el d'escultura o arquitectura, en què van concórrer poc.

	1891		1894		1896		1898	
	CAT	No-cat	CAT	No-cat	CAT	No-cat	CAT	No-cat
<b>Pintura</b>	66%	34%	75%	25%	72%	28%	83%	17%
<b>Dibuix</b>	88%	22%	88%	22%	79%	21%	91%	9%
<b>Escultura</b>	93%	7%	96%	4%	90%	10%	90%	10%
<b>Arquitectura</b>	96%	4%	100%	-	95%	5%	92%	8%

Relació d'expositors catalans i no catalans per disciplines de belles arts (elaboració pròpia)

Per als nombrosos artistes catalans, les exposicions municipals, com s'ha dit, foren una plataforma important per exhibir la seva obra i, també en el cas dels artistes novells, per donar-se a conèixer. És possible, però, que per als artistes consagrats la concurrència a les exposicions municipals no fos prioritària. En aquest sentit, el 1894,

Casellas es queixava que algunes grans figures de l'art català ni tan sols havien fet acte de presència: "Pero lo más singular del caso es que, tratándose de una exposición barcelonesa, ni el mismo grupo catalán reúna las condiciones de totalidad que exigiera para ser juzgado en su conjunto, á causa del inexplicable retraimiento de meritísimas personalidades, que en gran parte contribuyen á marcar el carácter de todas nuestras exhibiciones de pintura. Entre los más significados recordamos ahora á Mas y Fontdevíla y á Baixeras, que tanto realce y tanta significación prestaron ayuda entre los retraídos que, sino con la virtualidad de los citados, hubieran, sin embargo, con su colaboración, coadyuvado á acentuar la fisonomía general del arte catalán en este certamen. Y aun entre los expositores catalanes habría que citar algunos, como Joaquín Vayreda y Laureano Barrau, que concurren con obras de poco empeño, como si con ellas hubiesen querido limitarse á hacer acto de presencia oficial"<sup>275</sup>. Per tant, sens dubte, per als artistes que ja exposaven paral·lelament amb assiduitat en les galeries Parés o Vidal, o bé concorrien a Madrid o a d'altres certàmens europeus, a banda dels encàrrecs directes d'institucions i particulars que tenien, no se sentien obligats a realitzar peces pensant en el seu lluïment en les mostres.

Per als artistes catalans que gaudien de certa fama i d'un mercat consolidat, l'assistència a la mostra podia tenir com a compensació l'adquisició de la seva obra per al naixent museu. Com assenyala Mireia Freixa, "Les exposicions [...] van servir perquè el consistori adquirís obra d'artistes vius per enriquir els fons dels museus, cosa que va ajudar també a difondre l'obra d'aquests artistes i, en darrera instància, contribuï a promoure la venda entre els col·leccionistes privats"<sup>276</sup>. La compra per part de les institucions d'obra d'artistes vius per anar formant un museu d'art modern era una pràctica nova en el país. A la llarga, l'adquisició de la peça per formar part del museu representava una recompensa més important que la medalla honorífica que, a més, en el cas de les mostres catalanes, no tenia un reconeixement oficial. Però als artistes consolidats –o en vies de consolidació–, els interessava sobretot ser presents a París i a les grans mostres europees, a més de mantenir la seva presència a les nacionals, que tenien condicions més avantatjoses a nivell professional i de prestigi. Les mostres no van tenir, doncs, el mateix efecte que les madrilenyes, en què la participació dels artistes ja consolidats contribuï a elevar encara més el seu estatus i popularitat. Així doncs, en el cas català, no sempre concorren artistes consolidats o, si ho fan, no sempre presenten les seves obres més interessants. Aquest aspecte, que

---

<sup>275</sup> CASELLAS, Raimon, "Exposición general de Bellas Artes (I)", *La Vanguardia*, 22-4-1894, pàg. 4.

<sup>276</sup> FREIXA (2007).

podria semblar negatiu, té la seva lectura positiva. A diferència del que succeeix a Madrid, on molts artistes produeixen obres amb l'única finalitat d'obtenir un reconeixement, provocant que l'artista procuri no sortir-se dels canons establerts i del gust oficial i, a la llarga, derivant en l'estancament de les mostres, en el cas català no es pot afirmar que hi hagi una línia "ideològica" dels jurats en la concessió de premis i en les adquisicions, la qual cosa afavoreix el desenvolupament per igual de gèneres i tendències diverses. Les decisions del jurat no tenen, creiem, una influència directa en la tria de temes o tendències per part dels artistes concurrents.

En el cas de les vendes particulars, tot i que no tenim dades, el mercat de l'art a Barcelona era actiu i, per tant, és de suposar que també tenien lloc transaccions privades en el marc de les exposicions, però no en podem valorar el nombre. Els artistes feien constar gairebé sempre els preus de venda en els catàlegs, a diferència del que succeeix a Madrid, en què hi havia certa aversió de l'artista a fixar el preu de les obres, sobretot si intuïa que tenia opció a optar a algun dels premis oficials. A més, en general, a Madrid era el govern, per mitjà del negociat de belles arts i a proposta del jurat, qui taxava les obres a adquirir. En el cas de Barcelona, també el jurat feia una proposta de compra, basada en el preu estipulat per l'artista, tot i que en general a la baixa.

Per als artistes novells, les exposicions municipals esdevenen una plataforma útil per donar-se a conèixer i, a més, el jurat té present que una part dels premis o de les adquisicions han de ser per ajudar els artistes que despunten. Així ho aprecià José Ruíz Blasco, professor de Llotja i pare de Pablo Picasso, quan empeny el fill, llavors un joveníssim estudiant, a presentar l'obra *La primera comunió* a l'exposició de 1896, realitzada l'hivern anterior probablement pensant en la mostra. Per tant, fins a una certa mesura, les mostres esdevenen part del *cursus honorum* dels artistes novells, de la mateixa manera que, per al escultors, era desitjable participar en concursos per proveir monuments públics encara que no guanyessin. De vegades, la participació en la mostra barcelonina és el primer estadi i després l'artista pot provar sort a l'exposició nacional de Madrid. És el cas de Picasso, que l'any següent es presentarà, amb una obra més elaborada, *Ciencia y caridad*, a la mostra madrilenya del 1899, que en fou la darrera per a l'artista. En aquest sentit, les exposicions barcelonines acullen els artistes novells i afavoreixen la seva professionalització i inclusió en altres canals del mercat artístic. Com s'ha vist en el cas de les recompenses, hi ha un debat de fons en el sí dels jurats –sobretot els de les primeres mostres– sobre si la recompensa ha de servir, també, com a incentiu per als artistes novells. No s'ha d'oblidar que, de forma

explícita, es creen premis i es compren una sèrie d'obres sota aquest criteri els anys 1896 i 1898. Per tant, les mostres afavoreixen la visibilitat d'artistes amb menys oportunitats de donar-se a conèixer o d'ingressar en els canals del mercat de l'art.

Altres cops, els artistes proven sort primer a Madrid i després a Barcelona: Miquel Blay, per exemple, llavors un jove artista, és premiat primer a Madrid l'any 1892, amb el guix *Els primers freds*, però la medalla honorífica no comportà llavors l'adquisició de la peça, potser perquè l'artista, que demanava 7.500 pessetes, no va estar d'acord amb el que se li oferia<sup>277</sup>. L'any següent, el guix és exhibit a la mostra de Barcelona, premiat novament i adquirit per 5.000 pessetes, i s'acabà passant a marbre. Hi ha artistes, com Zuloaga o Regoyos, incompresos a Madrid que, per contra, van ser ben rebuts a Barcelona. Per tant, a Barcelona, dins l'heterogeneïtat, tenen cabuda totes les tendències, incloses les més innovadores, i això s'esdevé des del principi, quan el 1891 van ser premiats i adquirits els famosos llenços de Casas i Rusiñol. Per descomptat, les exposicions municipals no són l'únic canal per difondre les novetats; la sala Parés segueix actuant com a sala d'exposició alternativa tant per a artistes convencionals com per a d'altres més innovadors, i hi ha altres plataformes, com els tallers dels artistes, els cafès (com Els Quatre Gats), i les associacions cíviques i artístiques, que al seu torn organitzaven exposicions en les seves seus o en altres galeries. En ocasions, com hem vist, a Can Parés s'exposen quadres que creen més expectació que els que s'exposen a les exhibicions del Palau de Belles Arts: és el cas, per exemple, de *Spoliarium*, de Juan Luna Novicio (1886) i de *Bòria avall*, de Galofre Oller (1892). Ara bé, se suposava que les mostres institucionals eren una oportunitat per superar les limitacions de les mostres privades, més enfocades al consum d'obres d'art convencionals. Quan P. del O. –pseudònim de Roca i Roca- digué de l'exposició del 1898 que era una simple ampliació de la Parés, no es tractava de cap afalac.

Així doncs, les exposicions tenen capacitat d'integració fins i tot per als que s'apartaven d'allò més convencional, ja fossin catalans o no; una altra cosa diferent és que les obres més agosarades fossin susceptibles de ser adquirides. En altres casos, les exposicions foren insuficients per als artistes més rupturistes. Tornant al cas de Picasso, que havia participat l'any 1896 amb una obra convencional, dos anys després ja no hi prendrà part. Cert és que havia marxat a Madrid i que havia retornat, malalt, pels volts de juny de 1898, i es va traslladar a Horta de Sant Joan per reposar. Però

---

<sup>277</sup> Vegeu REYERO (2002), pàg. 68.

quan es van reprendre les mostres el 1907, Picasso ja estava a anys llum del modernisme.

En resum, les mostres tenen un impacte evident sobre l'activitat creativa, el desenvolupament i l'actualització de l'art català coetani, però segurament és un impacte menor del que tenen les exposicions nacionals sobre l'art espanyol, ja que en el primer cas existeixen des de fa temps altres canals i factors que han propiciat el desenvolupament de l'art català: un mercat artístic ja consolidat –dins el país i fora de les seves fronteres- i la participació a mostres internacionals. Això fa que, a diferència del que succeeix a Madrid, els artistes catalans (i altres) no realitzin les seves obres pensant en les mostres, sinó que exposin, en general, peces excedents, de qualitat diversa, ja que tenen altres canals per vendre obres com, per exemple, els encàrrecs privats, la venda en sales d'exposició barcelonines o l'exhibició en altres mostres.

## 12. El context artístic a inicis del nou-cents

Després d'una dècada en què va ser possible la celebració periòdica de mostres, en iniciar-se el nou segle, diverses causes van provocar que fins al 1907 no pogués celebrar-se cap nova exposició d'art modern. La política d'adquisicions, fins a llavors basada en les compres d'obra contemporània per mitjà de les exposicions, va reorientar-se i diversificar-se, en paral·lel amb la lenta organització de les col·leccions municipals. En el fons, però, durant la dècada anterior el consistori havia estat capaç de tirar endavant unes exposicions-aparador, que havien portat com a conseqüència la compra d'obres, però no existia encara una política real de museus ni de conservació del patrimoni.

### 12.1. Les col·leccions municipals i provincials d'art

A diferència de les exposicions de belles arts, que es van celebrar amb periodicitat al llarg del darrer decenni segle XIX, la tasca de consolidació dels museus avançava molt lentament, però cal tenir en compte els esforços en l'adquisició de noves peces per a unes col·leccions que encara eren heterogènies i força reduïdes, així com en l'adequació i manteniment d'uns pavellons que no havien estat construïts per durar i on les col·leccions estaven ubicades de manera provisional. Aquesta provisionalitat i la manca de pressupost van condicionar sens dubte l'inici dels museus barcelonins, una situació agreujada davant la incògnita sobre el futur de l'Arsenal, l'edifici de la Ciutadella on des de l'any 1884 –recollint una proposta de Pirozzini- es preveia ubicar els museus, ja que paral·lelament va sorgir un projecte que preveia consagrar-lo com a residència reial.

El 1897, el consistori decidí remodelar l'organització dels museus i de les exposicions a fi de tenir-ne un control més directe, i tots els afers que hi estaven vinculats van passar a la comissió municipal de Governació, perdent les antigues comissió i junta força autonomia. Pirozzini va passar a ser oficial primer de la secció de Belles Arts, Cerimònies i Festes, així com secretari d'una junta recentment creada, la Junta Tècnica de Belles Arts, Arqueologia i Indústries Artístiques, formada per regidors i personalitats del camp de la cultura i l'art, però amb una funció purament consultiva. La nova reestructuració no canvià l'estat dels museus, que continuaven en precari per la manca de personal i de finançament. En canvi, la darrera exposició del 1898, els pressupostos de la qual ja s'havien previst amb anterioritat, va poder fer-se sense incidències ni afectacions pels canvis. El 1900, la comissió de Governació encarrega als regidors Camil Catalán, Lluís Lamaña i Antoni Bastinos, ajudats pel mateix

Pirozzini, que redactin un informe sobre l'estat dels museus. En aquest estudi, titulat *Dictamen relativo a la instalación definitiva de los Museus Municipales*, els ponents insten a recuperar la idea primitiva de Pirozzini d'ubicar les col·leccions artístiques, industrials i científiques a l'Arsenal, i suggereixen dedicar el Palau del Governador com a residència reial, tot i que no s'avança al respecte<sup>278</sup>. El 1901, Carles de Bofarull es fa càrrec dels museus d'art i de reproduccions, en morir Josep Lluís Pellicer, company de fatigues de Carles Pirozzini.

La tasca d'aquesta junta tècnica, que té poca dotació econòmica i autonomia, no pot desenvolupar-se àmpliament fins al 1901, quan, després de les eleccions municipals, la introducció a l'ajuntament de membres dels partits catalanistes dona una nova orientació a la política cultural municipal. Els regidors Francesc Cambó, Josep Pella i Josep Puig i Cadafach demanen al consistori la creació d'una nova junta de museus, la Junta Municipal de Museus i Belles Arts, que té autonomia per contractar personal i gestionar un pressupost, sensiblement més elevat que anys enrere. Carles Pirozzini seguia sent un dels funcionaris municipals amb més prestigi i experiència en el tema, de manera que fou renovat en el càrrec d'oficial primer i passà a ser secretari de la nova junta. Segons Andrea Garcia, "Pirozzini fou l'enllaç perfecte entre la Junta, els museus i l'administració municipal"<sup>279</sup> en aquesta etapa inicial de la constitució dels museus, que sovint ha estat oblidada, com si aquestes institucions haguessin començat a funcionar només gràcies a la creació el 1907 de la moderna Junta de Museus.

Amb l'entrada del nou segle, però, les circumstàncies eren més adverses que en el període anterior pel que fa a la celebració d'exposicions, malgrat les continuades peticions dels col·lectius i entitats d'artistes. D'una banda, l'organització de mostres internacionals, com les que havien tingut lloc entre 1891 i 1898, resultava complex i car per al consistori i, de l'altra, la situació política del moment –tant a nivell local com general- era més inestable que anys enrere, amb un gran creixement de la conflictivitat social a la ciutat de Barcelona i amb un ambient de crisi global del sistema de la Restauració després del 1898. També s'hi afegia un problema d'espai: l'ajuntament havia fet un esforç per adquirir peces per als museus existents i aquests, tanmateix,

---

<sup>278</sup> BASTINOS, Antoni; CATALAN, Camil; LAMAÑA, Lluís; PIROZZINI, Carles, *Dictamen relativo a la instalación definitiva de los Museus Municipales*, 21-01-1900, Capsa 16, 1900, Fons de la Junta de Museus, ANC, recollit a: GARCIA SASTRE (1997), pàg. 363 i següents.

<sup>279</sup> GARCIA SASTRE, Andrea (1997), pàg. 381. L'autora ha posat de manifest "l'oblit del passat organitzatiu més proper deixant en l'anonimat la labor i l'entusiasme dels homes de la Junta Municipal de Museus i Belles Arts" (pàg. 477).



estaven ubicats provisionalment en els palaus de la Indústria i de les Belles Arts, a l'espera que s'acabés de concretar una nova ubicació. En conseqüència, el Palau de Belles Arts, espai adient per a les exposicions temporals, també feia les funcions de museu.

Així i tot, una de les tasques immediates de la junta recent creada fou la celebració de l'Exposició d'Art Antic del 1902, entre setembre i desembre, tot i que fou prorrogada. Aquesta mostra d'arts retrospectives va suposar una fita de primer ordre en la recuperació i posada en valor de l'art català, ja que implicava el reconeixement institucional explícit en favor de la importància de la preservació i estudi de les obres d'art català d'època medieval i moderna. Sembla que la idea fou del regidor Josep Pella i Forgas que, com hem dit, era membre de la junta d'aleshores, la qual va recolzar-la unànimement i va treballar per aconseguir exposar exemplars requerits a les autoritats eclesiàstiques i civils, així com de particulars. Pirozzini va exercir novament la secretaria de la comissió organitzadora de la dita exposició, així com de totes les que van tenir lloc fins al 1919, promogudes pel consistori i organitzades per la Junta. Com les anteriors exposicions municipals, també va tenir una intensa difusió i projecció pública i el disseny del cartell va ser confiat a Ramon Casas. Hi havia gairebé 1.900 peces d'art hispànic i estranger, anteriors a la meitat del segle XIX: pintures, escultures, dibuixos, esmalts, miniatures, tapissos, mosaics, teixits i arts sumptuàries, que se situaren –algunes en vitrines– en les sales de la planta baixa del palau, atès que en el pis superior hi havia el museu. Durant la inauguració, l'alcalde del moment, Joan Amat, va destacar quelcom que els seus predecessors ja havien subratllat, que els catalans “no fuimos simplemente un pueblo de industriales o mercaderes; hemos sido y somos un pueblo artista”<sup>280</sup>.

La mostra d'art antic va servir per posar en coneixement d'un públic ampli els vestigis artístics del passat, que no havien gaudit fins aleshores del reconeixement d'un valor històric i estètic, excepte en cercles molt reduïts. Amb un pressupost relativament exigü, la Junta va fer passes per adquirir algunes obres amb destinació als museus, quelcom que evidencia la vàlua que comença a atorgar-se a l'art no coetani. En contrapartida, l'exposició va donar als antiquaris i col·leccionistes l'oportunitat de tenir un mostrari de peces susceptibles de ser adquirides i d'engreixar col·leccions privades i lucratives. Fos com fos, la política de les adquisicions museístiques es diversifica i contempla la voluntat de protegir el patrimoni propi, gràcies també a la tasca duta a

---

<sup>280</sup> “La inauguración de la Exposición de Arte Antiguo y del Museo Provincial de Bellas Artes”, *La Vanguardia*, 26-9-1902, pàg. 2.

terme per membres de la Junta com Josep Puig i Cadafalch, Raimon Casellas, Josep Pijoan i, més endavant, Joaquim Folch i Torres. No és que abans no hi hagués interès pel patrimoni, però l'accés a les peces d'art no coetani, majoritàriament a mans de l'església, no era gens fàcil si no es comptava amb recursos o polítiques institucionals.

Però la tasca més important fou aconseguir finalment la cessió de l'Arsenal i iniciar les obres de remodelació d'aquell edifici històric per tal que pogués ser utilitzat com a Museu d'arts decoratives. El mateix 1902 s'hi van traslladar els fons que estaven constituïts per les reproduccions procedents de l'antic museu de reproduccions, en fase de desmantellament, i per les adquisicions realitzades en les exposicions d'arts aplicades i altres donacions. Aviat va ser necessari adequar l'edifici, així com també ampliar-lo amb dues ales laterals que mantenien un estil mimètic amb la part històrica, tot i que el conjunt se sotmetia a una cosmètica decorativa amb la sèrie de bustos dels grans artistes que van ser col·locats en la façana. Les obres, a càrrec de l'arquitecte municipal Pere Falqués, es desenvolupen en dues fases: l'any 1908 s'inaugura la part corresponent a l'edifici històric i el 1915 l'ampliació. A part de les reproduccions i de les peces artesanals i industrials que havien estat donades o comprades en les exposicions d'indústries artístiques, el museu també aplegava materials arqueològics (de fet, de seguida va rebre el nom de Museu d'art decoratiu i arqueològic), així com alguns objectes procedents de l'antic museu d'història, que constituïen curiositats de la història de la ciutat. Mentre no estigués remodelat completament l'Arsenal, la col·lecció d'art modern va romandre en el Palau de les Belles Arts, amb la dificultat que comportava aquest fet per a la celebració de les exposicions temporals, com hem explicat.

L'any 1902 també tingué lloc el trasllat de la col·lecció d'art de la Diputació al Palau de Belles Arts, per constituir el Museu Provincial de Belles Arts. Aquest trasllat ja s'havia projectat deu anys enrere sense haver-se pogut materialitzar, ja que, a la pràctica, la celebració periòdica de les exposicions al llarg del darrer decenni del segle XIX ho havia anat endarrerint. Aquesta col·lecció estava constituïda per algunes obres que romanien al Palau de la Diputació –l'actual Palau de la Generalitat- i per una part de les nombroses obres que estaven reunides al Museu de l'Acadèmia de Belles Arts, instal·lat a Llotja. Cal recordar que bona part d'aquesta col·lecció estava constituïda per les peces d'art modern que la Diputació havia adquirit durant les mostres municipals, i que oferien una lectura complementària a les adquirides pel museu, ubicades al Museu Municipal de Belles Arts. Aquest museu ocupava l'ala dreta del pis superior del palau i es distribuïa al llarg de tres sales: l'anomenada "Sala Fortuny",

amb una representació de la moderna escola catalana; la “Sala Viladomat”, composta per obres d’aquest artista; i encara una tercera sala amb altres obres.

L’ala esquerra del primer pis del palau, en canvi, estava ocupada pel museu municipal, que també s’estenia a tres sales del tester, sobre l’orgue. Allà s’hi exhibia la col·lecció municipal, composta, sobretot, per les adquisicions d’art modern de les exposicions, que aviat es van anar enriquint amb noves compres i donacions, sobretot d’arts retrospectives, ja que les polítiques d’adquisició a partir del segle XX contemplan prioritzar la compra d’art antic per enriquir la col·lecció, majoritàriament d’art coetani a causa de les compres efectuades durant el decenni anterior a partir de les exposicions. El mateix 1902 Camil Fabra, marquès d’Alella, va donar la seva col·lecció d’art al consistori, la qual va ser instal·lada en una de les sales del tester, mentre que a les altres dues sales es van instal·lar els dibuixos i gravats i altres peces, com la famosa taula gòtica de la *Verge dels Consellers*, procedent de l’Ajuntament, una de les poques obres d’art no contemporani de propietat municipal. Entre els anys 1904 i 1906, la ubicació de la col·lecció municipal al palau va patir canvis, fruit de la incorporació de noves peces. La col·lecció Fabra es va reubicar al Saló de la Reina Regent i això va permetre guanyar espai per mostrar la resta de la col·lecció de manera més folgada. D’altra banda, com a resultat de les exposicions d’homenatge a Josep Lluís Pellicer, els anys 1901 i 1902, i a Baldomer Galofre, entre finals del 1903 i inicis de 1904, celebrades totes elles al Palau de Belles Arts, es va adquirir obra d’aquests artistes per enriquir el fons i se’ls van dedicar sengles sales del palau a la planta baixa. Les grans escultures que no podien situar-se en les sales es van disposar en el Saló Central o en els accessos al pis superior<sup>281</sup>.

Així doncs, durant uns anys van conviure en el mateix espai -el Palau de Belles Arts- dues col·leccions amb propietaris diferents, instal·lades de forma independent, però que oferien als visitants una lectura complementària, sobretot de l’art català, majoritari en ambdues col·leccions. D’entrada, la cessió de les sales era provisional, ja que la Diputació preveia que, un cop estiguessin enllestides les obres del Palau de Justícia – que es van dilatar fins al 1908-, el trasllat de l’Audiència Provincial de Barcelona a aquest edifici de nova planta suposaria que quedés alliberat l’espai que ocupava en el Palau de la Diputació, que podia dedicar-se a museu però, com veurem, això no va tenir lloc finalment.

<sup>281</sup> Sobre la disposició d’aquests dos museus, vegeu GARCIA SASTRE (1997), pàgs. 447-455.

Una altra de les tasques que va realitzar la junta fou, justament, la publicació del catàleg del fons del museu municipal, el primer que es publicava d'aquest museu que havia nascut el 1891 només amb 27 pintures i 4 escultures<sup>282</sup>. Aquest catàleg, datat el 1906, revela, com s'ha dit, la importància de la col·lecció d'obres d'art modern, majoritàriament d'artistes catalans, fruit de les polítiques d'adquisició anteriors: unes tres quartes part del total de peces són d'art modern, majoritàriament d'artistes catalans, i provenen de les adquisicions de la dècada anterior.

Aviat va sorgir la voluntat, per part de les dues institucions –municipal i provincial–, de fusionar els dos museus sota l'administració d'una entitat mixta, la Junta de Museus, els precedents de la qual es troben, com hem vist, en les diferents comissions i juntes municipals creades en acabar el certamen del 1888 i, en especial, en la junta del 1901. El museu resultant d'aquesta fusió s'hauria d'anomenar simplement Museu de Belles Arts. Així doncs, l'any 1907 s'inicia una nova etapa en la política dels museus, quan es crea la moderna Junta de Museus, amb més autonomia encara que la seva predecessora, que “abandonaria la idea ateneística inicial per aconseguir una recuperació del patrimoni català i potenciar els museus d'art com a font de coneixements de la cultura autòctona”<sup>283</sup>. En efecte, la nova orientació que pren la política museística, continuada més tard per la Mancomunitat (1914), respon a l'evolució pròpia de les institucions catalanes, cada cop més implicades en la gestió del patrimoni públic, i també a la progressiva professionalització i formació científica de les persones involucrades que, des d'una visió redemptora i divulgativa de la cultura per a les classes populars passaven a una altra que prioritzava la recuperació de les restes patrimonials i el seu estudi científic, sense renunciar a la seva difusió entre el gran públic. Pirozzini, que havia estat el secretari de totes les juntes i exposicions, va continuar en el mateix càrrec amb la Junta de Museus.

Com la seva predecessora, la Junta tenia cura dels serveis de Belles Arts i Museus d'Art i d'Arqueologia, la conservació de monuments públics, les exposicions i concursos artístics, i l'adquisició de fons per als museus, però també va intervenir en altres importants qüestions, com l'excavació d'Empúries, iniciada el 1908. Aquest mateix any, com hem dit, es va enllestir la nova instal·lació museogràfica d'arts decoratives i arqueològiques a l'Arsenal i Pirozzini en va fer el discurs inaugural, en el qual deixa entreveure que hauria estat millor per a Barcelona de disposar d'un museu

---

<sup>282</sup> *Catálogo del Museo de Bellas Artes...*(1906). Aquest mateix any també es va editar el catàleg de la secció tèxtil del museu ubicat a l'Arsenal, formada per teles, brodats i randes de diverses èpoques, procedents de compres i donacions: *Catálogo de la sección...*(1906).

de nova planta, com qualsevol gran ciutat europea, enlloc d'haver d'adaptar un edifici que no havia estat concebut per a aquesta funció: "Qué más quisiéramos nosotros que dotar á nuestra Ciudad querida de uno de esos edificios monumentales, de nueva planta, honra y decoro del pueblo que los posee y en el que la grandiosidad y la belleza ennoblecieron y formara digno albergue á las más selectas producciones del Arte"<sup>284</sup>.

L'esperit pràctic que va presidir la decisió del 1884, d'habilitar els edificis del segle XVIII com a museus davant la incertesa que es poguessin substituir per edificis de nova planta, passava una certa factura, perquè les obres de condicionament van dilatar-se molt i, a la llarga, l'Arsenal es va mostrar un espai poc adequat per albergar els fons. Mentrestant, les col·leccions d'art modern romanien al Palau de Belles Arts, a l'espera de la nova ampliació de l'Arsenal, però aviat es van traslladar temporalment al Palau de la Indústria a causa de la represa, l'any 1907, de les exposicions. En aquesta època, la gestió dels museus va millorar gràcies a la creació de l'ens autònom de la Junta de Museus, tot i que els pressupostos que se li assignaren seguien sent insuficients per cobrir les despeses generades per l'adquisició de peces i el manteniment dels espais museístics.

El nou tarannà de la junta també s'allunyava de la idea del "museu-magatzem" i donava més importància a la necessitat d'una museografia aclaridora per al gran públic. Això es concreta en la incorporació de Joaquim Folch i Torres, que va guanyar el 1912 una plaça d'auxiliar de la biblioteca de museus, creada el 1907 però amb precedents anteriors. Folch va gaudir d'una llicència per fer un viatge d'estudis sobre la museografia de diversos museus europeus, experiència que li va ser molt útil. La política d'adquisició de peces, en la que intervé activament el secretari, es concreta en diverses compres i donacions, i en l'adquisició d'obres d'art coetani gràcies a una nova exposició internacional de belles arts celebrada el 1911. Els museus, encara sota la direcció de Carles de Bofarull, tenien altres problemes derivats de la manca de personal especialitzat i de serveis públics, i de la poca cura del consistori envers la promoció de la visita entre els ciutadans, però els motius principals de preocupació per part de la Junta eren la degradació del Palau de la Indústria, que acollia encara la col·lecció d'art modern, i la demora de les obres de l'Arsenal.

---

<sup>283</sup> GARCIA SASTRE (1997), pàg. 478.

<sup>284</sup> PIROZZINI, Carles, "Discurs inaugural" (31-05-1908), *Expediente relativo á la creación de una Sala de honor del Rey D. Jaime é inauguración de las Salas Principales del Museo de Arte decorativo y arqueológico*. Capsa 30, 1908, Fons de la Junta de Museus, ANC; citat per GARCIA SASTRE (1997), pàg. 570.

La finalització de la remodelació de l'Arsenal, amb l'afegitó de les dues naus laterals, l'any 1915, va permetre exhibir totes les col·leccions arqueològiques i artístiques – inclòs l'art modern- juntes en un sol edifici. Sobretot era nova la presentació de l'art medieval i modern, seguint un fil conductor cronològic, en divuit sales, amb una presència important d'obres catalanes, la qual cosa permetia un discurs expositiu de la idiosincràsia de l'art català. De nou Pirozzini va fer el discurs inaugural, aquest cop llegit en català, on va repassar la història dels museus de la ciutat, tot remuntant-se al segle XVIII, i va referir-se a la guerra que afectava els països veïns: “Sigui'l dia d'avuy de dolça recordança per tots els qui de cor estimem a Barcelona y'l progrés de ses Arts y sa Cultura. Y en aquest trist moment, en que tants pobles que caminaven a la vanguardia de la vida del geni y de la gloria, sembren de morts la terra y estrepitosament enrunen palaus y temples qu'eren fites memorables, evocadores de generacions y pobles que marcaven son pàs de progrés y llibertat, Barcelona, la gran ciutat mediterrània, la pubilla del mar llatí, aixeca'l Casal de ses Arts històriques y'l Palau ahont s'apleguen les més triades manifestacions del geni dels moderns artistes, y enlayra alta, ben alta, per que de tot el món se vegi, la immaculada y gloriosa senyera de la Civilitat y de la Pau, avuy tan tristament retudes y humiliades”<sup>285</sup>.

Com a cloenda d'aquesta etapa dels museus, cal esmentar la important decisió de la Junta de Museus, en intervenir en la conservació i posterior trasllat als museus dels frescos romànics de la Vall de Boí. La diàspora del patrimoni català, venut al millor postor, sense que les institucions actuessin per frenar-ho, era una de les preocupacions de tots els membres de la Junta, una desgràcia que Pirozzini ja havia denunciat en la seva joventut com a redactor de *La Renaixensa*. El 1919, el mateix Pirozzini, que estava a punt de jubilar-se, va formar part de la ponència per donar oficialitat a les negociacions amb l'antiquari Pollak per l'arrencada i trasllat de les pintures. La Junta va delegar Folch i Torres per fer les gestions pertinents *in situ*. Els frescos, instal·lats en estructures fetes *ad hoc*, constitueixen un dels conjunts emblemàtics de l'actual Museu Nacional d'Art de Catalunya, hereu de l'antic museu municipal. La incorporació d'aquestes peces, però, va obligar, per manca d'espai, a separar novament l'art modern de la resta i a reubicar-lo al Palau de la Indústria, primer, i novament al Palau de Belles Arts, que fou remodelat per acollir la col·lecció, l'any 1925, sota el nom de Museu d'Art Contemporani. Haurem d'esperar fins als anys

---

<sup>285</sup> “Discurs llegit en l'acte de la inauguració pel secretari de la Junta de Museus D. Carles Pirozzini”, *La Il·lustració Catalana*, núm. 649, any XIII, 14-11-1915, pàg. 683. Aquest discurs

trenta, quan tota la col·lecció d'art fou traslladada al Palau Nacional de Montjuïc, per tornar a veure el discurs evolutiu de l'art català en un mateix espai. Com és sabut, per motius fonamentalment polítics, l'art modern va romandre separat de la resta del museu en la immediata postguerra, fins al 2004.

## 12.2. Cessament i represa de les exposicions

A banda de l'Exposició d'Art Antic, al llarg dels dos primers decennis del segle XX l'ajuntament organitzà dues grans exposicions internacionals, els anys 1907 i 1911; una exposició de retrats i dibuixos antics i moderns, l'any 1910; una exposició de creus –coincidint amb el Congrés d'Art Cristià del 1913–; i l'Exposició d'Art Francès del 1917. Com hem explicat anteriorment, la conjuntura política i social d'inicis del segle XX fou més adversa que la del decenni anterior pel que fa a la celebració de grans esdeveniments artístics a Barcelona, però també s'hi ajuntaren altres problemes, com la coincidència amb les exposicions nacionals i estrangeres i, sobretot, al fet que el Palau de Belles Arts, com hem dit, era també la seu provisional dels museus provincial i municipal d'art<sup>286</sup>. Fins que no es reprengueren les mostres, la junta va avançar en molts altres treballs com, per exemple, l'adquisició d'obres antigues i modernes per al museu, així com la reproducció d'escultures en materials definitius per pal·liar els inconvenients de conservació de les peces comprades, majoritàriament guixos.

Després de la celebració de l'exposició del 1898, segons l'acord que preveia organitzar mostres biennals, l'any 1900 s'hauria d'haver realitzat una nova exposició. La coincidència amb l'exposició universal de París, en què havien concorregut molts artistes, va fer desaconsellar la seva celebració aquell any, però tampoc se'n va celebrar els anys posteriors. Tant la junta com altres entitats professionals i cíviques van insistir en la necessitat de reprendre les mostres, pels beneficis que reportaven als artistes i per nodrir el museu amb peces contemporànies de qualitat. L'any 1905, per exemple, l'entitat recentment creada "Els Amics de les Arts", de la qual formaven part representants de l'Acadèmia Provincial de Belles Arts, el Cercle Artístic, el Cercle Artístic de Sant Lluc, l'Associació d'Arquitectes i l'Associació Artístico-Literària, va fer una petició formal a l'alcalde per aquest motiu<sup>287</sup>. Els demandants denunciaven l'actitud passiva i l'atmosfera contrària al foment de l'art i manifestaven que havia estat perjudicial per als artistes el cessament de les mostres. La seva petició va servir, entre

---

també va ser publicat, traduït al castellà, a "Un documento notable para la Historia del Arte en Barcelona", *Bellas Artes*, núm. 2, gener 1916.

<sup>286</sup> Vegeu BORONAT (1999), pàg. 266 i següents.

<sup>287</sup> *La Vanguardia*, 14-7-1905, pàg. 3. Felip Bertran d'Amat era llavors el president de l'entitat i alhora president de l'Acadèmia.



d'altres, perquè el consistori tornés a plantejar-se la celebració d'exposicions, que es va fixar per al 1907.

L'exposició del 1907 va constituir una autèntica fita de les mostres internacionals. Amb motiu del *vernissage* d'aquesta mostra, els diferents discursos van insistir a desfer el tòpic que Barcelona era només una ciutat "industrial", i a mostrar que també era una ciutat d'art. Pirozzini va recordar igualment que les exposicions es realitzaven "sin concurso alguno del estado"<sup>288</sup>. De fet, l'ajuntament havia demanat una subvenció a l'estat que no va arribar mai.

Per promoure una concurrència estrangera de qualitat cal destacar el mèrit d'artistes com Josep M. Tamburini, Alexandre de Riquer, Antoni Utrillo, Manuel Fuxà o Enric Sagnier, que van actuar de comissaris "oficiosos" dels diferents països representats al certamen. Entre l'abundant correspondència relativa a la mostra, es conserven les missives que Riquer va enviar des d'Anglaterra a "l'amich Pirozzini", per mantenir-lo al corrent de les negociacions que feia en companyia de Tamburini, per tal de cercar la participació d'artistes i obres de renom: "Gracias a la bona acullida y a la amabilitat d'alguns bons amichs de per qui dalt, pot ven dirse qu'habem entrat ab el peu dret dintre el terreno de l'aristocracia del art d'aquesta terra y portas que la mejor part del temps son quasive per tots infranquejables nos han sigut obertes ab amable franquesa. Això fa, que ja podem contar ab obres de gran importancia que no s'han mogut d'Inlaterra y que s'hen mouran per venir a Barcelona"<sup>289</sup>. Riquer també havia fet contactes amb artistes nord-americans residents a Londres per fer una secció d'art americà dins el certamen, que seria "una revelació" per a Barcelona, però finalment no va prosperar.

Es van exposar quadres de Manet, Monet, Cassat, Pissarro, Anning Bell, Puvis de Chavannes i Whistler, entre d'altres, i la mostra va ser un èxit i, malgrat que l'impressionisme ja havia periclitat, per a molts barcelonins va significar encara un gran descobriment. En escultura es van poder veure obres de Rodin i Meunier. El jurat de recompenses va poder comprar algunes obres d'artistes estrangers com Rodin, Meunier, Burne-Jones i Anning Bell, però es perdé l'oportunitat d'obtenir una col·lecció

---

<sup>288</sup> *La Vanguardia*, 28-4-1907, pàg. 2. En aquesta notícia també es recull la protesta protagonitzada per Puig i Cadafalch perquè el governador civil va forçar a fer el discurs de la comissió executiva en castellà.

<sup>289</sup> Carta núm. 3 d'Alexandre de Riquer a Carles Pirozzini, datada el 09-12-1906, publicada a TRENC (1982), pàg. 344.

de quadres impressionistes per al museu barceloní<sup>290</sup>. Cal recordar, però, que el pressupost per adquirir obres era limitat i, per molt que el tòpic s'entestés a fer creure que l'organització guanyava diners amb la recaptació diària de les entrades<sup>291</sup>, el cert és que no es cobrien les despeses i les exposicions eren deficitàries. Aquesta mostra va ser igual d'inclusiva que les precedents. Com assenyala Helena Batlle<sup>292</sup>, a diferència de les exposicions parisenques, les barcelonines van tenir un esperit conciliador i no excloent de propostes estètiques diverses, de manera que no van "necessitar" plataformes alternatives: l'únic cas de mostra paral·lela de "rebutjats" es donà, justament, el 1907, i va comptar fins i tot amb el suport institucional.

Podem concloure que l'exposició del 1907 fou la més remarcable de les mostres internacionals de la sèrie i també la que va permetre adquirir un nombre més gran de peces, dos centenars, entre belles arts i indústries artístiques. Algunes de les limitacions que a finals del segle XX va assenyalar Casellas, com la necessitat d'atreure una concurrència estrangera de qualitat, van ser en gran part ateses: recordem que el 1894 el crític creia que era ingenu esperar que a Barcelona concorreguessin artistes de la talla de Puvis de Chavannes, Burne-Jones o Whistler. D'altra banda, aquesta exposició suposa l'acceptació plena d'artistes, com Rusiñol, Casas o Zuloaga, que en les mostres vuitcentistes encara inspiraven recels entre alguns crítics i part del públic. Això no obstant, les exposicions del vuit-cents, amb els seus encerts i errors, havien posat la base perquè la mostra del 1907 fos la més reeixida. Casellas tornà a fer esment de l'epítet de ciutat "laboriosa" que s'havia atorgat a la ciutat, acusant els "esperits mesquins" d'una Espanya endarrerida que es creien dipositaris de la cultura i l'intel·lecte. Per al crític, la mostra contribuïa a que la ciutat aconseguís el rang de capitalitat cultural, una consideració que perseguïen els organitzadors de les exposicions des del seu inici<sup>293</sup>.

En tancar la mostra, semblava que es podien reprendre les mostres municipals amb la periodicitat biennal que havien tingut abans, però van sorgir inconvenients: el dèficit de l'exposició no havia pogut eixugar-se i les circumstàncies del moment –l'any 1909 va esclatar la "Setmana Tràgica"– no eren gens propícies. Es va pensar a celebrar-la l'any 1910 però, novament, la celebració de la mostra nacional prevista per aquell any va

<sup>290</sup> Vegeu FONTBONA, MIRALLES (1985), pàg. 304.

<sup>291</sup> Vegeu la caricatura publicada a *La Esquella de la Torratxa*, any XXIX, núm. 1482, 24-05-1907, pàg. 346: hi apareix Pirozzini carregant saques de monedes suposadament del cobrament de les entrades diàries.

<sup>292</sup> BATLLE (2003).

<sup>293</sup> Citat per FONTBONA (1985), pàg. 202.

aconsellar posposar-la fins al 1911 per evitar-ne la coincidència. Aquest cop, però, va ser el president del Consell de Ministres qui va demanar a l'Ajuntament de Barcelona posposar la mostra barcelonina, un senyal que les exposicions municipals havien arribat a una certa consideració i prestigi a nivell estatal.

En el període entre les dues exposicions internacionals es va celebrar, com s'ha dit, una mostra de retrats, dibuixos, aquarel·les i pastels antics i moderns (1910), que permetia combinar les dues sensibilitats que hi havia a la junta, entre els que estaven més interessats en el foment de l'art coetani i els que volien protegir i difondre l'art històric. En el decurs d'aquesta exposició es van mostrar dotze tapissos de Goya procedents de la Casa Reial. També van tenir lloc altres exposicions menors en el mateix Palau de Belles Arts, com l'exposició d'autoretrats d'artistes espanyols (1907), la manifestació d'obres de pintors i escultors catalans (1908), una mostra d'obres d'Hermen Anglada Camarasa (1915) i exposicions de cartells relatius a diferents concursos.

L'exposició del 1911, menys vistosa que la del 1907, també va generar un dèficit considerable. Aquest fet feia reconsiderar l'oportunitat de continuar apostant per aquest tipus de mostres. Alguns membres de la junta –entre els quals Puig i Cadafach– es mostraven contraris a celebrar exposicions internacionals si no hi havia prou mitjans i recursos per garantir el seu èxit i prestigi i la seva viabilitat econòmica. Per Puig, l'exposició del 1911 havia representat un retrocés i, per tant, feia que Barcelona perdés prestigi i interès per als artistes i hi havia el perill que les seves exposicions fossin considerades “de segona”. També a Folch i Torres, recent incorporat a *La Veu de Catalunya*, li semblà una mostra provincial, pròpia d'un poble allunyat dels cenacles on bullia l'art modern.

Es dona la circumstància que Puig havia assistit l'any 1913 a un congrés internacional a París en el qual s'havien discutit les condicions que havien de tenir les exposicions internacionals d'art. Una d'elles era que els organitzadors cooperessin amb les entitats artístiques de prestigi de cada país, en lloc de dirigir-se als artistes de forma individual per requerir la seva concurrència i que el nivell de les recompenses havia d'atreure els artistes de fama consolidada. Una altra condició, de la que Puig i Cadafach n'era ben conscient, era que havien de ser organitzades per l'estat. Si només es podia comptar amb els recursos de l'Ajuntament, la viabilitat econòmica de les mostres barcelonines no estava garantida. Com hem dit, els organitzadors de la mostra del 1907 havien demanat una subvenció estatal sense èxit. Per contra, l'any següent, l'estat havia

finançat amb dos milions i mig de pessetes la celebració de l'Exposició Hispano-Francesa a Saragossa, en commemoració del centenari del setge durant la guerra del francès. D'altra banda, cal recordar que al llarg del segon decenni del segle XIX sorgeixen veus a favor de la celebració d'una nova exposició universal a Barcelona, la qual hauria d'incloure una mostra d'art. La data inicial fixada per aquesta exposició, centrada en les indústries elèctriques, era l'any 1914; després fou posposada a l'any 1917 i, finalment, com és sabut, va derivar, quinze anys més tard, en l'exposició internacional del 1929.

Aquesta situació d'incertesa i les limitacions econòmiques van influir, doncs, en el cessament de noves exposicions internacionals d'art a Barcelona, al costat de l'esclat de la Primera Guerra Mundial. Només es va celebrar l'anomenada Exposició d'Art Francès, l'any 1917, una plataforma que va permetre als artistes del país veí d'exposar la seva obra, atès que la guerra europea impedia celebrar els diferents salons parisencs, enmig d'un ambient social majoritàriament favorable als aliats i d'una francofília incondicional. També va incloure una secció d'art francès retrospectiu, en la qual es van mostrar els tapissos dels Gobelins. Aquesta mostra va coincidir amb la suspensió de la projectada exposició d'indústries elèctriques i, en certa manera, va suplir-la, així com també va substituir en part una nova exposició internacional d'art demandada pels artistes. Amb tot, les associacions d'artistes van reclamar que, per pal·liar la manca d'adquisicions degut a que no se celebraven exposicions, l'Ajuntament adquirís obra d'artistes vius que es presentessin a altres mostres de la ciutat, però això va tenir lloc de forma esporàdica, ja que les polítiques de la Junta de Museus establien que el criteri dels jurats de les mostres oferia més garanties en la compra de peces contemporànies de qualitat.

Totes aquestes exposicions permeteren, juntament amb altres compres, llegats i donacions, incrementar el fons dels museus municipals i constituir una col·lecció singular d'art català contemporani. Però després d'aquesta mostra, el sistema d'organitzar grans exposicions amb participació estrangera havia tocat sostre. La complexitat i l'elevada despesa -difícil d'eixugar- que demanaven aquest tipus de mostres que, com hem vist, no sempre atreïen obres de qualitat degut a la competència amb altres mostres europees, va fer que la pròpia Junta en reconsiderés l'oportunitat. Per Bohigas, "[...] es innegable que la forma y el carácter de las exposiciones reflejaba todavía el espíritu de 1888, entregado con especial delectación a la espectacularidad (sic) y las exterioridades solemniales, cuyo símbolo eran las medallas y los diplomas, y que, tanto los nuevos elementos políticos del Ayuntamiento,

como las jóvenes generaciones artísticas, se sentían más inclinadas a atender a la substancialidad del contenido y hasta a preferir el sistema de las adquisiciones que era evidentemente el más beneficioso para los expositores”<sup>294</sup>. Les exposicions que es realitzaran des del 1918 ençà, ja sota l'esfera de Folch i Torres, anomenades simplement “Exposicions d'Art”, seran anuals i tindran un caire més restringit. Sota un criteri més modern, se suprimien els jurats d'admissió i de recompenses, així com les seccions oficials dels països estrangers, que eren les més oneroses, si bé les entitats podien convidar artistes forans. La Junta va delegar la seva organització a un comitè mixt format per càrrecs i personal de la Junta i de les entitats artístiques, que es responsabilitzaven en gran manera de la recepció, instal·lació i reexpedició de les obres. A partir del 1919, la Junta de Museus va resoldre desentendre's totalment de la seva organització, que va passar a mans d'una Junta Municipal de Exposicions d'Art, formada per tres regidors, dos tècnics municipals i els delegats de les entitats artístiques. Del 1918 al 1923 van tenir lloc aquestes mostres de forma anual, celebrades algunes al Palau de Belles Arts i altres al de la Indústria, ja que, com hem explicat, el primer edifici va ser rehabilitat com a Museu d'Art Contemporani per acollir la col·lecció d'art modern, inaugurada el 1925. Cal afegir, també, una mostra d'art belga celebrada el 1921 i la presentació, al saló de la Reina Regent, de *La vicaria* de Fortuny, adquirida en part gràcies a una subscripció popular (1922). La mostra del 1923 va coincidir amb la celebració de l'Exposició Internacional del Moble i Arts Decoratives, en la qual Bohigas Tarragó hi va tenir una participació molt directa, però després, i fins al 1929, no se'n va celebrar cap altra, de la mateixa manera que també van suspendre's altres certàmens per causa de les circumstàncies que travessava el país, sota la dictadura del general Primo de Rivera, i no van ser represes fins a l'adveniment de la República, en unes circumstàncies històriques molt diferents.

### **12.3. El premi anual als millors edificis construïts a Barcelona**

Les exposicions municipals tenien una secció d'arquitectura que, com hem vist, en paraules de Miquel i Badia, era la “ventafocs” de la mostra. Efectivament, el públic estava interessat en les arts plàstiques i, en concret, en la pintura, i no prestava tanta atenció a la col·lecció de plànols que s'exhibia en la sala dedicada a la secció. Si bé es concedien medalles proporcionals a la concurrència de la secció, només esporàdicament es van fer adquisicions.

---

<sup>294</sup> BOHIGAS TARRAGÓ (1945d), pàgs. 259-260.

L'any 1899, sent alcalde Bartomeu Robert, en un moment decisiu de la construcció a l'Eixample, l'Ajuntament de Barcelona va instituir un premi anual al millor edifici de caràcter públic o privat que s'hagués construït a la ciutat al llarg de l'any precedent. A partir del 1902, també es van atorgar als millors locals comercials. Aquests premis, que a l'època es coneixen com a "Concurs anual d'edificis i establiments urbans", es van concedir amb algunes interrupcions fins al 1930. Una seixantena d'edificis i locals van ser premiats, bona part dels quals coincidint amb el període àlgid del modernisme –època en què la distinció gaudirà de gran prestigi–, si bé no tots els considerats avui dia com a obres mestres del moviment van rebre el guardó. Des del primer edifici premiat, la casa Calvet, fins a la Fàbrica Myrurgia, el concurs municipal evoluciona al temps que ho fa l'arquitectura de la ciutat.

La iniciativa va fomentar sens dubte, de la mateixa manera que les Exposicions de Belles Arts i d'Arts Industrials ho van fer amb les arts plàstiques, la construcció arquitectònica i el disseny entre el canvi d'era i el primer terç del segle XX. Pirozzini va tenir també un paper rellevant en la institució d'aquests premis, dels quals va ser el secretari fins a la seva jubilació, i l'encarregat de convocar-los anualment. També va tenir un paper clau l'Associació d'Arquitectes de Catalunya, que va actuar com a òrgan de difusió dels premis a través del seu anuari. Per al col·lectiu també era una manera de compensar les limitacions de les exposicions de belles arts en relació amb la promoció de l'arquitectura contemporània.

Es conserven alguns dels expedients relatius al concurs<sup>295</sup>, amb els documents relligats i ordenats cronològicament. L'estil d'arxivar-ho tot ens mostra la mà del secretari, que tenia cura de reunir els jurats, fer les actes de les reunions i recordar el compliment dels terminis any rere any. En les actes trobem les deliberacions del jurat i els veredictes, així com una variada documentació complementària que ens permet conèixer altres detalls d'interès. Els veredictes del concurs revelen les preocupacions tècniques, estètiques i socials d'uns professionals que estudiaven a consciència les propostes, si bé les decisions finals d'atorgar el premi a un o altre edifici podien veure's influïdes per certes preferències a les que sempre es trobava la justificació oportuna. Així, per exemple, el premi de la primera convocatòria va ser per a la Casa Calvet, d'Antoni Gaudí, però aquest arquitecte no tornarà a ser premiat, adduint que ja havia estat guardonat o, simplement, preferint altres obres. En canvi, altres dos arquitectes,

---

<sup>295</sup> Només es conserven els expedients dels anys 1899, 1916, 1917, 1918, 1919, 1925, 1926 i 1927 a l' Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona (AMCB) i al Dipòsit de Pre-arxivatge de Barcelona. Sobre la trajectòria del concurs i la llista dels premis, vegeu: OJUEL (2008).

Lluís Domènech i Montaner i Enric Sagnier, van ser els favorits dels premis, ja que van ser guardonats en diverses ocasions. El primer ha passat a la història més que no pas el segon que, no obstant, va ser l'arquitecte més prolífic i versàtil de la Barcelona de l'època. Alguns membres del jurat van ser també membres dels diferents jurats de les mostres de belles arts.

Entre la seixantena d'edificis i locals premiats trobem algunes de les obres mestres del modernisme, com el Palau de la Música i l'Hospital de Sant Pau, de Domènech i Montaner, la Fàbrica Casarramona, de Puig i Cadafalch, o la Casa Roviralta, de Rubió i Bellver, però no totes les que es consideren cabdals hi van ser premiades, perquè en aquell moment el jurat es movia entre el gust per un modernisme "moderat" i per altres obres més eclèctiques, que també són representatives de l'arquitectura de l'època.

Val a dir que, a diferència d'altres premis europeus coetanis, que es fixaven només en les façanes d'edificis residencials, el concurs barceloní apostà per premiar tipologies d'edificacions variades -residències unifamiliars, cases de veïns, edificis industrials i de serveis- amb solucions ben resoltes d'acord amb la funció que havien d'acomplir. També es van recompensar iniciatives benèfiques i altruistes destinades a les classes més desfavorides, des de la formulació burgesa tradicional per combatre el pauperisme. Això explica que fos premiat l'Institut de Protecció de la Infància (1916), que atenia infants i joves "esgarriats", o una promoció de cases barates (1918), un tipus d'habitatge a l'abast de famílies modestes. Però potser l'edificació més singular de les premiades fou la Torre de les Aigües de Dosrius, al cim del Tibidabo (1904), més aviat una obra d'enginyeria, destinada a abastar d'aigua el veïnat d'una incipient urbanització de la muntanya. També es premiaren cases unifamiliars de l'avinguda del Tibidabo, més properes a un concepte d'urbanisme de casa-jardí que a l'atapeït urbanisme que s'anava configurant a l'Eixample.

En altres ocasions podria semblar que el jurat usava el premi per homenatjar la trajectòria de determinats arquitectes, com és el cas dels reconeguts Joan Martorell, August Font o Bonaventura Bassegoda, que van ser premiats, i no precisament per les seves millors obres; o el cas de Pere Falqués que, amb la seva remodelació de l'Arsenal com a museu, rebé un premi extraordinari poc abans de la seva mort. Quan fem una lectura de la trajectòria del concurs, s'observa que, en general, van ser premiats arquitectes ben relacionats amb les institucions (municipals, provincials i més tard de la Mancomunitat), propers al catalanisme conservador i presents amb assiduitat en encàrrecs d'envergadura, públics o privats, de les diverses zones



d'actuació –i especulació- urbanística preferent de la ciutat. I és que el concurs permet conèixer quin era el gust oficial en relació amb l'arquitectura.

En la categoria de local comercial van ser premiats establiments de restauració, com el cafè Torino, la Maison Dorée, el bar La Lune i la Fonda d'Espanya -aquesta última sortosament conservada-, però també farmàcies, joieries i altres comerços, com a estímul als propietaris per la seva contribució a l'embelliment de les vies urbanes. Aquesta categoria va posar en valor una concepció unitària de la decoració en què l'arquitecte feia habitualment la projecció del local i, conjuntament amb altres professionals (moblistes, pintors i artesans diversos), dissenyava la decoració i moblament dels espais interiors i de la façana o aparador, per tal de crear espais originals, bells i acollidors per a la clientela.



**Placa del premi, que s'emplaçava sobre la façana dels edificis guardonats (foto de l'autora).**

Durant els dos primers decennis del segle XX, els edificis i locals premiats en el concurs van apuntar una línia a seguir i la distinció municipal va gaudir de cert prestigi. Això es constata especialment per l'expectació ciutadana que suscitava la concessió del premi en els actes celebrats en ocasió del descobriment de les plaques, amb la presència de les autoritats, la guàrdia i la banda municipals. A més, el concurs barceloní inspirà altres certàmens estatals, com el de Madrid, creat l'any 1906. La

recompensa, que era purament honorífica, consistia en una placa de bronze – dissenyada per Bonaventura Bassegoda i Andreu Aleu- que s’havia d’emplaçar en la façana de l’edifici guardonat. També es lliuraven diplomes als propietaris i als arquitectes, unes veritables obres d’art realitzades per l’especialista assidu en aquesta classe de treballs, Francesc Mirabent, que respiren el mateix aire que els diplomes de les exposicions artístiques.

Els premis, com s’ha dit, es convocaven anualment, si bé a vegades amb un cert retard, en funció de si el consistori preveia un pressupost per sufragar les despeses de l’acte. Passat ja el període àlgid del modernisme, el certamen es va seguir convocant amb regularitat fins al 1919 (any en què es concediren els premis relatius al 1917), quan Pirozzini va deixar la secretaria, coincidint amb el seu cessament com a secretari de les exposicions d’art i la seva jubilació com a funcionari municipal. L’inici de la dictadura de Primo de Rivera va forçar una interrupció del concurs, que estigué cinc anys sense convocar-se, malgrat les sol·licituds dels professionals i, especialment, de l’Associació d’Arquitectes. Tanmateix, es va reprendre amb un format més reduït l’any 1926 –ja sense la presència de Pirozzini- i s’allargà fins al 1932 quan, iniciada la Segona República, es convocà per darrer cop per premiar els edificis construïts durant el bienni 1929-30, com l’estació de França o la fàbrica Myrurgia.

En síntesi, com passà en el cas de les exposicions de belles arts, en el concurs d’arquitectura es premiaren propostes variades, des d’edificis representatius de l’eclecticisme de l’època, fins a immobles d’arquitectes modernistes “moderats”, de tipologies i funcions diferents. En tot cas, els jurats sempre van ser escollits entre els estaments oficials i la seva tria reflecteix, més que en el cas de les mostres artístiques, el gust oficial.